

ISSN 2304-9383

**ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

Міжкультурна комунікація

Науковий журнал

Видається з 2006 року

Випуск 35

Луцьк
Волинський національний університет
імені Лесі Українки 2023

*Рекомендовано до друку вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 8 від 29.06.2023 р.)*

Редакційна колегія:

Алессандро Ачіллі – доктор філософії, лектор україністичних студій Університету Монаша, Мельбурн, Австралія;

Рімантас Бальсис – доктор гуманітарних наук, професор, Клайпедський університет, Клайпеда, Литва;

Джованна Броджі-Беркофф – професор, президент Італійської асоціації українознавчих студій, Мілан, Італія;

Оксана Білик – кандидат педагогічних наук, доцент, Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна;

Юрій Громик – кандидат філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

Людмила Гусак – доктор педагогічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

Олександра Вісич – доктор філологічних наук, доцент, Національний університет «Острозька академія», Острог, Україна;

Світлана Криворучко – доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди, Харків, Україна;

Тереза Левчук – доктор філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор), Луцьк, Україна;

Марія Моклиця – доктор філологічних наук, професор, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна;

Зінаїда Пахолок – доктор філологічних наук, доцент, Луцький інститут розвитку людини Університету «Україна», Луцьк, Україна;

Ульріх Швайєр – доктор габілітований, професор, директор Інституту слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана, Мюнхен, Німеччина;

Тарас Шмігер – доктор філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів, Україна;

Наталія Шульська – кандидат філологічних наук, доцент, Волинський національний університет імені Лесі Українки, (відповідальний секретар), Луцьк, Україна;

Маріяна Цибранска-Костова – доктор філологічних наук, професор, Інститут болгарської мови Болгарської АН, Софія, Болгарія.

Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 35: Міжкультурна комунікація. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. 438 с.

В 67

Головна тема номера – міжкультурна комунікація. Окремі розділи присвячені проблемам полоністики, викладання філологічних дисциплін. Традиційні рубрики журналу містять статті теоретичного та історико-літературного характеру.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів філологічних спеціальностей.

Журнал є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 4 до наказу МОН України 09.02.2021 № 157).

**VOLYN PHILOLOGICAL:
TEXT AND CONTEXT**

Intercultural Communication

Scientific Journal

Published since 2006

Issue 35

Lutsk
Lesya Ukrainka Volyn National University
2023

*Recommended for publication by the Academic Council
of Lesia Ukrainka Volyn National University
(Minutes № 8 dated 29.06.2023)*

Editorial Board:

Alessandro Achilli – Ph.D in Slavic Languages and Literature, Lecturer in Ukrainian Studies at Monash University, Melbourne, Australia;

Rimantas Balsys – Doctor of Humanities, Professor, Klaipeda University, Klaipeda, Lithuania;

Giovanna Brogi Bercoff – Professor, President of the Italian Association of the Ukrainian studies, Milan, Italy;

Oksana Bilyk - Ph.D in Pedagogy, Associate Professor, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine;

Yurii Hromyk – Ph.D in Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Lyudmila Husak - Doctor of Pedagogy, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Oleksandra Visych – Doctor of Philology, Associate Professor, National University “Ostroh Academy”, Ostroh, Ukraine;

Svitlana Kryvoruchko – Doctor of Philology, Professor, H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine;

Tereza Levchuk – Doctor of Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Mariya Moklytsia – Doctor of Philology, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Zinaida Paholok – Doctor of Philology, Associate Professor, Lutsk Institute of Human Development at the University "Ukraine", Lutsk, Ukraine;

Ulrich Schweier – Professor, Doctor Habilitated Director of Slavic Philology Institute at Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany;

Taras Shmiher – Doctor of Philology, Associate Professor, Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine;

Natalia Shulska – Ph.D in Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, Ukraine;

Mariana Tsibranska-Kostova – Doctor of Philology, Professor, Institute of the Bulgarian Language of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.

Volyn Philological: Text and Context. Issue 35: Intercultural Communication. Lutsk: Lesya Ukrainka Volyn National University, 2023. 438 p.

V67

The main theme of the issue is intercultural communication. Separate sections are devoted to the problems of Polonistics, teaching philological disciplines. The traditional sections of the magazine contain articles of a theoretical and historical-literary nature.

To scholars, lecturers, and students majoring in Philology.

The Journal is a specialized scientific edition addressed to scholars-philologists: doctoral students who can publish the results of their scientific research for obtaining the scientific degrees of Ph.D (Kandidat Nauk) or Doctor (Annex 9 to the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated 09.02.2021, No. 157).

Зміст

Міжкультурна комунікація

Світлана Кравченко

Виклики міжкультурної комунікації у сучасному глобальному світі 8

Василь Сланчук

Шістдесятництво у контексті революційних рухів світової молоді 24

Magdalena Dąbrowska

О eseju Ignacego Krasickiego *Krytyka* i jego przekładzie w czasopiśmie „Ukrainskij Wiestnik” 48

Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик

Феномен «Сам як Інший» в українсько-вірменських взаємовіддзеркаленнях ... 65

Rafał Wiktor Kowalczyk

Kobieta w przestrzeni społeczno- kulturalnej Rzeczpospolitej obojga Narodów 93

Natalia Strzemkowska

Analiza pozycji społecznej kobiet podczas rządów talibów w latach 1994–2001 w Afganistanie. Implikacje na przyszłość..... 117

Проблеми полоністики

Яніна Яковенко

Жінки в історичних романах Францішека Равіти-Гавронського..... 132

Інна Шумська

Поетика простору в художньому репортажі М. Мацеровського «Samí swoi i obcy» 148

Мова, література та фольклор пограниччя

Наталя Маторіна

До питання про місце Бруно Шульца в українському культурно-мистецькому просторі 162

Ольга Яблонська

Про своє на чужині: шлях художньої прози Федора Одрача до читача..... 182

Ольга Рижикова

Проза Федора Одрача в літературно-критичній рецепції 197

Осмилення творчості Лесі Українки

Маргарита Жуйкова

Надперсональне МІ у драмі «Бояриня» як засіб реалізації ідейного задуму Лесі Українки 213

Людмила Жванія

Біблійний код драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан» 234

Давня література та фольклористичні розвідки

Ярина Шимків

З історії розвитку пареміології в Україні: питання походження приповідок у працях Григорія Ількевича та Івана Франка 245

Ольга Зінченко, Євгеній Іщенко

«Вільне поетичне товариство» Іринія Фальківського 1792 року 265

Наталія Мельничин

Проблеми міжкультурної взаємодії у праці К. Сосенка «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора» 276

Теоретичні рефлексії

Олена Маланій, Людмила Жванія

Тревелоги: на межі медіа й літератури 292

Жанна Бортнік

Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом 307

Аналіз художнього тексту

Христина Ворок

У царстві Задухи: між онейричними візіями та реальністю (на матеріалі оповідання Івана Франка «На роботі») 323

Віктор Крупка, Алла Віннічук

Особливості художнього часу в оповіданні Вікторії Гранецької «Абонентська скринька» 340

Ірина Зелененька, Вікторія Ткаченко

Філософські константи дисидентської поезії 349

Вікторія Соколова, Юлія Крюкова

Поетична рецепція Троянської війни у творчості Шеймаса Гіні 365

Олександра Вісич

Жанрова своєрідність монологу Володимира Самійленка «Герострат» 386

Мовознавство

Зоряна Куньч

С. Смерчинський про особливості вживання безособових конструкцій з проекцією на нинішню нормативність 401

Рецензії

Оксана Білик

Сучасна мовна дійсність в осмисленні українського термінознавця 422

Світлана Богдан

Дві перші ластівки молоді україністики 426

Сергій Романов

«Маскулінність Каменяра» або художнє портретування галицького чоловіцтва. (Новий здобуток франкознавства) 431

Міжкультурна комунікація

УДК 130.2:316.77

Світлана Кравченко

Виклики міжкультурної комунікації у сучасному глобальному світі

У статті висвітлено сучасні тенденції розвитку міжкультурної комунікації та зростання впливу цієї науки на інші сфери суспільного життя. Представлення інноваційних ідей, які з'явилися в останні кілька десятиліть в теорії міжкультурної комунікації, є метою цієї розвідки. Теоретичним базисом дослідження служать праці західних вчених у галузі антропології, комунікативістики та культурології, таких як Е. Холл, Е. Тріандіс, М. Герковіц та ін. Однією із найбільш радикальних концепцій, яка деконструє раніше усталені теорії і погляди на типологію та поділ культур, є концепція культурного релятивізму. У статті підкреслено характерні риси концепції, що спрямовані на просування засад толерантності та рівноправності у підході до аналізу культур усіх народів. Культурний релятивізм є абсолютним запереченням етноцентризму, який притаманний усім національним культурам і служить ідеологічним та психологічним підґрунтям для появи численних теорій нерівності. Популяризація та просування ідей культурного релятивізму необхідні для того, щоб сформувати позитивне підґрунтя для плідної економічної та культурної співпраці між народами усіх континентів. Як наслідок, у середовищі західних інтелектуалів народилася концепція полікультурної освіти, покликана зробити ідеї культурного релятивізму частиною масового світогляду та суспільної свідомості, змінивши усталені стереотипи та упередження.

Ключові слова: глобалізація, типи культур, національна ідентичність, етноцентризм, культурний релятивізм, полікультурна освіта

Вступ

Сучасні світові глобалізаційні процеси, які тривають вже друге століття поспіль, мають значний вплив на перебіг суспільних відносин. Стрімкий розвиток новітніх інформаційних технологій значно пришвидшив процеси глобалізації. З одного боку, розмиваються та послаблюються кордони між країнами і

континентами, світ стає доступнішим, ближчим і зрозумілішим. Це мало б призвести до зростання й активізації діалогу й порозуміння між народами. А з іншого – відзначається загострення суперечностей і конфліктів міжетнічного та міжнаціонального походження. Статистика показує, що упродовж останніх двох століть (інтенсивного процесу глобалізації) кількість війн і збройних протистоянь на світі не зменшилася, водночас у геометричній прогресії зростають запаси озброєння, як і його потужності. Жертви Другої світової війни за останніми даними складають близько 80 млн., однак якби такий конфлікт відбувався зараз, то кількість жертв складала б близько 200 млн. (Lopez, Bernard, Aubin & Guillerat, 2020).

За даними істориків ХХ ст. у Першій світовій війні жертви цивільного населення складали 5% загальних людських втрат, у Другій світовій війні – 50% загальних людських втрат, у корейській війні – 60%, у в'єтнамській – 70%, в етнічних конфліктах на території Африки, Азії та Південної Америки у ХХ ст. жертви мирного населення складали 80–85% всіх втрат (Artymiak, 2001: 49–50).

Глобалізація, яка стратегічно мала б інтегрувати людство довкола спільних цілей, викликів і шляхів розвитку, не сприяла зменшенню конфліктів чи збройних агресій. Війна Росії проти України, яка триває вже десятий рік, і другий рік повномасштабного вторгнення наочно показують неймовірні масштаби людської трагедії, яку вони принесли, а також катастрофічні наслідки воєн для всіх сфер суспільного життя в масштабах усього світу. За підсумками першого року протистояння на кінець лютого 2023 року лише за підтвердженими даними в Україні загинуло понад 8 тисяч цивільних, близько 10–13 тисяч військових, понад 8 млн українців виїхало до Європи, понад 7 млн стали внутрішньо переміщеними особами, сума збитків, нанесених Росією, за рік війни складає близько 138 млрд доларів, а споживча інфляція сягає майже 30% (Рік великої війни Росії проти України у 10 цифрах, 2023).

На тлі цих страшних подій, свідками яких ми стаємо щодня, і разючої статистики очевидним і незаперечним є той факт, що для спокійного нормального мирного співіснування у світі потрібен діалог, незамінною і вкрай необхідною є потреба порозуміння між народами, країнами і культурами у світі.

«Як порозумітися з іншими народами у великому сучасному багатокультурному світі?», – над цим питанням роздумували й

продовжують міркувати сучасні науковці з різних сфер суспільного життя. «Світ був для мене завжди великою Вавилонською вежею. Вежею, в якій Бог змішав не тільки мови, але й культури і звичаї, пристрасті й інтереси, і зробив її мешканцем амбітну істоту, яка поєднує у собі Я і не-Я, себе й Іншого, свого і чужого», – писав польський публіцист Рішард Капусцінський у своїй книзі «Той Інший» (Kapuściński, 2006: 80). Вплив глобалізаційних процесів на перебіг процесу міжкультурної комунікації та аналіз новітніх тенденцій і викликів у цій сфері, а також нових поглядів на вирішення проблем міжкультурних взаємин є головним завданням цього короткого дослідження.

Теоретичний базис

Міжкультурна комунікація – це явище і процес, які поєднують у собі багато різних аспектів – від міжнародних відносин і засад співіснування у багатокультурному середовищі до інструментів міжособистісної комунікації. Проблематика сфери міжкультурної комунікації є інтердисциплінарною, бо стосується різних наук: культурології, антропології, психології, етнології, комунікативістики, лінгвістики, філософії, герменевтики тощо. Одним із фундаторів науки міжкультурної комунікації та автором базових понять і підходів, якими послуговуються сучасні дослідники у цій сфері, був американський учений Едвард Холл, який намагався випрацювати найкращі та найефективніші шляхи адаптації людини у сучасному світі (Hall & Hall, 1990; Hall & Hall, 1990). Він також одним із перших описав культурні відмінності та запровадив поняття контекстуальності культур (Hall, 1990).

У другій половині ХХ ст. вивченням міжетнічних відмінностей займався також інший американський вчений Гаррі Тріандіс, який доповнив методіку аналізу культур таким аспектом, як індивідуалізм / колективізм, обґрунтувавши його як одну із характерних рис різних типів культур (Triandis, 2001: 907–924). Також цьому вченому належить термін «синдром емігранта», який він увів в обіг, описавши п'ять стадій процесу адаптації людини у чужому культурному середовищі (Triandis, 1999: 127–143). У своїх працях він великою мірою доповнив концепцію «культурного шоку», розроблену канадським ученим Калерво Обергом, який проаналізував процес зіткнення старих і нових культурних норм та орієнтирів (Oberg, 1960). Продовженням цих концепцій стали праці

голландського вченого Герта Хофстеде, який проводив своє дослідження у 50 країнах світу і розробив п'ять ключових вимірів порівняльного аналізу різних культур (дистанція до влади, чоловічий / жіночий тип, уникнення невизначеності, колективізм/індивідуалізм, стратегічне мислення) (Hofstede, 1984).

Об'єктами наукових досліджень останнього двадцятиліття в галузі міжкультурної комунікації стали такі явища, як особливості спілкування між представниками різних культур, відмінності символіки та атрибутів (Gudykunst, 1997: 327–348), пошук шляхів виявлення та усунення проблем і бар'єрів у міжкультурній комунікації (Gudykunst, 2005: 61–75). У цей період сформувалася нова концепція, яка стосувалася категорії та моделей акультурації (Safdar, Calvez, Lewis, 2012: 200–212; Miller, Sorokin, Wang, Feetham, Choi, Wilbur, 2006: 134–146), ввійшли у науковий обіг поняття «полікультурності», «міжкультурних відмінностей», «культурного релятивізму» та ін. (Kim Young Yun, 2008: 359–368; Arasaratnam, 2015: 290–310; Arasaratnam, Banerjee, 2011: 226–233).

Новітніми трендами у сфері міжкультурної комунікації останніх років стали теорія нерівності, з'ясування спільних культурних рис і векторів співпраці у різних площинах, а також пошук способів використання багатокультурності для збагачення і розвитку суспільства. Серед польських теоретиків цієї сфери варто відзначити праці Є. Мікуловського-Поморського (Mikułowski Pomorski, 2003), У. Кусьо (Kusio, 2011), Д. Глондис і М. Беднарчик (Glondys & Bednarczyk, 2020) та ін.

Серед українських авторів варто згадати здобутки мовознавців Ф. Бацевича – автора словника термінів міжкультурної комунікації (Бацевич, 2007), В. Загороднову – авторку навчального посібника «Основи міжкультурної комунікації» (Загороднова, 2018), В. Манакіна – автора навчального посібника «Мова і міжкультурна комунікація» (Манакін, 2012), які у своїх розвідках ідеї зарубіжних науковців поєднують із українським соціокультурним контекстом.

Виклад основного матеріалу

Людина завжди народжується «в культурі», у певному культурному середовищі і цей культурний контекст народження формує її знання, вірування, мистецтво, моральні норми, закони, звичаї та поведінку і звички, які вона набуває як член спільноти. Культура, в якій ми народилися, визначає наше самоусвідомлення та

пояснює всі наші дії щодо інших людей. Культурний контекст є сферою, яка швидко змінюється, піддається впливу багатьох факторів людської волі, політичних, психологічних чинників тощо. Люди використовують культуру як інструмент соціальної інженерії для досягнення бажаних політичних цілей.

Власні культурні цінності завжди були основою для організації життя соціальних груп, побудови уявного світу спільноти та виправдання конфліктів, воєн, колоніалізму, геноциду щодо інших спільнот чи етносів. Культурні цінності кожного народу покладені в основу усіх сформованих політичних систем, включаючи апартеїд.

У сучасних соціально-політичних наративах багатьох європейських країн (наприклад, Угорщина чи Польща) спостерігається відхід від засад лібералізму (які є базовими в європейській культурі) та рух до консервативного націоналізму, який зосереджується на підкресленні історичних заслуг (часто сумнівних) свого народу, на висвітленні внутрішніх і зовнішніх загроз. Це сприяє ескалації міжкультурного напруження у міжнародних відносинах на всіх рівнях. Особливо яскраво це простежувалося у період міграційної кризи в Європі після початку війни у Сирії. Проблема зросла у своїх масштабах у період масового напливу мігрантів з України, який розпочався в кінці лютого 2023 р. У полікультурних суспільствах посилення націоналістичних наративів породжує ерозію довіри та соціальної єдності, сприяє появі деструктивних тенденцій у суспільстві.

Сучасний норвезький антрополог Унні Вікан стверджує, що домінуюча нині політика національної ідентичності базується на страху перед чужим або іншим, а культура стала новою концепцією раси, яка покладена в основу політики етнічної ідентичності. І ця політика культурної ідентичності щоразу більше і частіше суперечить загальноприйнятим фундаментальним правам і свободам людини (Wikan, 2001: 87).

Спираючись на «свою» національну ідентичність і культуру та намагаючись мінімізувати страх перед іншим, народи готові пожертвувати фундаментальними свободами, громадянськими правами та справедливістю, ігнорувати міжнародні закони та договори і замкнутися у своїх містах і країнах. Не бачити Чужого і не зустріти Іншого.

Особливо яскраво ці наративи звучать у сучасному політичному дискурсі Угорщини та деяких інших країн центральної Європи, зокрема часто – у Польщі. Екстремістський прояв таких нацистських тенденцій спостерігається у політичному дискурсі сучасної Росії. Неприйняття іншого, відмова іншому у повноцінному праві на існування породжує різні види агресії включно зі збройною.

Водночас тенденції глобалізації і світове прагматичне економічне та фінансове середовище, яке працює на глобальній платформі, потребують відкритих та безбар'єрних умов функціонування. Щоб успішно розвиватися та отримувати прибутки у світовому масштабі, необхідно обертатися в багатьох культурно різних суспільствах і «спілкуватися» з ринками збуту та споживачами в усьому світі. Для цього потрібні не тільки знання, досвід, найкращі практики чи ноу-хау, але й повноцінне сприйняття і розуміння різних соціальних середовищ і культур. Тому саме зараз під впливом і тиском процесів економічної та фінансової глобалізації стрімко розвивається міжкультурна комунікація. Новітні тенденції відображаються в численних дискусіях про напрямки розвитку сучасного менеджменту та практику міжнародної співпраці, про необхідність розвитку комунікативних навичок і побудови надійних стосунків між різними народами і країнами.

Роль культури в цьому процесі особлива, тому що культура формується країнами, етнічними та національними групами, які вибудовують свої цінності та цілі на різних культурних парадигмах, визначають базові поняття загальноприйнятої для всіх учасників процесу реальності, визначають її фактичні складники і ті аспекти, які можуть вважатися незначними та другорядними.

Таким чином міжкультурна комунікація стає викликом як потенційне поле конфліктів культурних моделей і смислів, сфера конкуренції та переговорів, зіткнення поглядів і аргументів, поле стереотипів і упереджень. Питання культури та комунікації були і є предметом багатьох досліджень у галузі культурної антропології, культурології, лінгвістики, психології, соціології та теорії комунікації.

У міжкультурній комунікації існує ряд підходів і класифікацій, вибудованих за різними критеріями. З точки зору учасників і контексту комунікації виділяють внутрішньокультурну, міжкультурну, мультикультурну та міжнародну комунікацію. З точки

зору засобів і намірів спілкування виділяють вербальну, невербальну, навмисну, ненавмисну (випадкову) комунікацію.

Базовим поняттям і підґрунтям усіх проблем і викликів міжкультурної комунікації є етноцентризм, який лежить в основі усіх існуючих теорій нерівності та їх різновидів.

Етноцентризм завжди від найдавніших часів і до сучасності був притаманний усім культурам без винятку. Етноцентризм формує модель відносин і комунікації у такий спосіб, що своя власна культура завжди оцінюється як краща, вища, досконаліша та цінніша, ніж чужа. Коли ми потрапляємо в іншу країну і культуру, то зазвичай там презентують нам найцінніші та найцікавіші культурні надбання. Водночас етноцентризм є формою прояву інтолерантності, бо він служить основою для формування таких явищ, як європоцентризм, орієнталізм, расизм та ін., які однозначно будуються на вивищенні власної культури.

Усі культурні установки, які виявляються в міжкультурній комунікації, включаючи підхід до Іншого, є похідними культурної ідентичності. Для мешканців європейського континенту національна ідентичність виявляється у двох основних вимірах: європейській та національній ідентичності. У різних комунікативних ситуаціях і обставинах один із тих вимірів стає важливішим і вищим за іншого. Іноді ми передусім підкреслюємо свою європейськість, а іноді свою національність. Однак у кожному випадку наша культурна ідентичність демонструє свою вищість і досконалість у порівнянні з чужими культурами.

Міграційні процеси останніх десятиліть суттєво змінили сучасний демографічний стан Європи та місце національних та етнічних меншин у європейських суспільствах, змінили обличчя європейського мультикультуралізму. Суттєво змінилися кольори шкіри мешканців європейського континенту, одяг, поведінка, з'явилися зовсім нові локальні групи, архітектурні споруди (напр. мечеті) і т.д.

Усвідомлення стрімкої трансформації величезного та історично сформованого культурного розмаїття континенту безумовно сприятиме зміні перспектив оцінки європейської культури та європейської ідентичності. Цей процес також спонукає до роздумів над сутністю самої національної культури, сутністю сучасної європейської культури.

Межі традиційних класифікаторів і моделей, побудованих навколо таких осей, як наприклад, Схід / Захід, Європа / Африка чи Європа / Азія поступово нівелюються. Сформульовані і прийняті раніше поділи і типології культур перестають відповідати реальному станові світу.

Вивчення сучасних процесів міжкультурної взаємодії та розробку нових типологій культур, а також нових критеріїв і культурних детермінант сучасного глобального світу започаткували вже згадані вище дослідники, такі як Едвард Т. Холл, Герт Хофстед та Річард Р. Гестеланд. Результати їхніх досліджень чітко доводять, що подібні за типологією культури не обов'язково належать до одного континенту, а можуть зустрічатися де завгодно. У підсумку тривалого вивчення різних культур на території більше, ніж 50 країн світу, постала класифікація культур Г. Хофстеда, яка найбільш повно висвітлює культурні відмінності різних народів на території різних континентів (Glondys & Bednarczyk, 2020: 87–89).

Проте для ефективної міжкультурної комунікації недостатньо вивчити конкретні моделі і поведінку представників різних культур і народів. У сучасному світі необхідні ширші багатогранні знання з різних галузей суспільного життя, а також формування певних загальноновизнаних засад й цінностей, на які будуть усі орієнтуватися. Побудова співпраці та довіри на основі поваги та рівноправності культур може стати основою майбутніх відносин й успішних контактів. Інструменти перемовин і дипломатії стають щоразу більш впливовими й значущими, мають вирішальний голос у торгівлі, бізнесі, економіці та фінансах.

Сучасний світоустрій стрімко змінюється, і настає час будувати нові взаємовідносини та нове бачення світу. Для цього потрібні знання, досвід, далекоглядність і розсудливість, тому що не всі наші професійні чи приватні контакти з іншими культурами полягатимуть у підписанні контракту чи відвідуванні пам'яток або відпочинку на пляжі у чужій країні. Проблеми, пов'язані з життям у мультикультурному суспільстві, з великими міграціями, можуть бути набагато складнішими, ніж видається на перший погляд. Прикладом цього служать численні нерозв'язані проблеми українців, з якими вони стикнулися, коли виїхали до інших держав через російську агресію.

Зрозуміло, що немає єдино правильного розв'язання назрілих проблем. Однак спроби знайти шляхи їх вирішення існують і серед них – ідея полікультурної освіти, яка пропонує формувати у суспільстві переконання про діалог як головну форму спілкування, основу людської свідомості та спосіб існування суб'єкта культури.

Однією з перших наук, що пропагувала принцип рівності культур і багатокультурності, була культурна антропологія, яка стверджувала, що не існує єдиної для всього людства культури, яка поетапно розвивається, а є множина культур, що відповідає різним типам і формам життя людини. Загальний історико-культурний процес розвитку суспільства – це сума різноспрямованих культур, які розвиваються. Крім культурним відмінностей, дослідження з культурної антропології щоразу більше звертають увагу на проблеми співіснування носіїв різних культур (Петриківська, 2019; Людина в сучасному світі, 2020).

В основу концепції полікультурної освіти покладений принцип культурного релятивізму, за яким не існує кращої і гіршої культури, а всі культури рівноцінні і відрізняються різними способами регулювання взаємин індивідів між собою і навколишнім середовищем. Ця концепція є протиставлення етноцентризму і європоцентризму, який був доволі популярним в останні століття. Одним із засновників концепції культурного релятивізму є американський вчений Мелвілл Герцковіц, який також увів у науковий обіг поняття «енкультурації» – процес входження людини в свою культуру, засвоєння норм, моделей поведінки тощо. Вчений виокремлював три основні аспекти культурного релятивізму:

- ✓ методологічний, який передбачає відповідний спосіб пізнання культур, усвідомлення смислу їхнього функціонування зсередини, опис життєдіяльності на основі цінностей певного суспільства;
- ✓ філософський – визнання плюралізму шляхів культурно-історичного розвитку, різних варіантів існування людини у світі;
- ✓ практичний, що стосується конкретної дії відносно певної культури та розглядає такі етнічні проблеми: негативні явища культури (вандалізм, терор тощо) і ставлення до них; проблеми архаїчних культур і шляхів взаємодії з цивілізацією (Herskovits, 1955; Herskovits, 2011: 45–52).

Сформований американською антропологічною школою культурний релятивізм залишається однією із найпопулярніших і найпрогресивніших концепцій, яка формує теоретичну і методологічну основу міжкультурної комунікації, тому що декларує рівноправність всіх типів культур; визнає відносність цінностей кожної культури, які виявляють себе тільки в рамках цієї культури; стверджує, що європейська культура лише один зі шляхів культурного розвитку, нічим не вищий за інші культури. Найбільший внесок культурного релятивізму в апології «рівноправності й повноцінності культур різних народів, визнання плюралізму історико-культурного процесу та «логіки власного розвитку» кожної окремої культури, що вимагає ретельного її вивчення та поваги до самотності». Він розглядає культуру як «доволі пластичне та динамічне утворення, органічно функціонуючу єдність, якій притаманні численні внутрішні та зовнішні інтеракції, конфігурації та комбінації, за умови збереження етосу (ядра), як основи унікальної «локальної історії» (Печеранський 2022: 85–86).

Не всі культури проходять однакові етапи розвитку за однаковий проміжок часу. Культурний релятивізм, покладений в основу концепції полікультурної освіти, може дати відповіді на ряд гострих протиріч міжкультурних взаємин сучасного світу.

Концепція полікультурної освіти сформувалася у другій половині ХХ ст. в західній науковій думці. Її поява була зумовлена активізацією міжнародної співпраці, потребою фахівців, які б успішно могли співпрацювати з представниками різних культур і в різних культурних середовищах. У США і країнах західної Європи полікультурна освіта є частиною професійної підготовки передусім фахівців економічних спеціальностей. Вона «спрямована на засвоєння культурно-освітніх цінностей інших культур на основі знання особливостей своєї етнокультурної групи, а також взаємодії всіх культур на принципах взаємопорозуміння, толерантності, діалогу та плюралізму, що є засобом протистояння дискримінації, расизму, шовінізму» (Воробйова, 2020). Зазвичай полікультурний складник вводить у зміст дисциплін гуманітарного або суспільного спрямування. В університетах США та Європи застосовується інтегрований підхід, тобто використовується інформація про різні культури та соціальні групи в змісті навчальних дисциплін (Султанова, 2018: 133–173).

В Україні питання полікультурної освіти також активно обговорюється в освітньому середовищі, зокрема серед науковців зі сфери педагогіки вищої школи. Від перших років відновлення незалежності України це питання вносилось в численні нормативно-правові акти, які регулюють сферу освіти, та в стратегічні програми розвитку національної освіти. Головне завдання полікультурної освіти – це формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців як у сфері педагогіки, так і в інших сферах суспільного життя. Проте на законодавчому рівні в Україні це питання не вирішене. Засвоєння позитивного досвіду зарубіжних країн та запровадження його у нашій системі освіти залишається завданням на перспективу.

Наукова новизна

Ідеї західних дослідників міжкультурної комунікації дуже повільно проникають в наукове середовище та суспільну свідомість українців через тривале відокремлення нашого інформаційного простору від західного світу у ХХ ст. Наукова новизна статті полягає у висвітленні найактуальніших тенденцій у сфері міжкультурної комунікації та їх проєкції на сучасне українське суспільство, зокрема на сферу освіти. Події останніх років лише підтвердили затребуваність у нових рішеннях на рівні міжнародних відносин і міжкультурних взаємин.

Висновки

Стрімкий розвиток глобалізаційних процесів у сучасному світі формує запити на економічне та культурне співробітництво представників різних культур і різних народів з усіх континентів. Це своєю чергою висуває потребу полікультурної компетентності учасників процесу. Однак етноцентризм, який є характерною рисою всіх національних культур без винятку й ідеологічною засадою багатьох, якщо не всіх існуючих теорій нерівності, часто стоїть на перешкоді толерантного ставлення до носіїв іншої культури і гальмує процес відкритої та взаємовигідної співпраці. У відповідь на виклики у сфері міжкультурної комунікації з'явилися ідеї культурного релятивізму, який підважив усталені раніше погляди на поділ культур і запропонував визнати плюралізм шляхів розвитку культур, заперечивши обґрунтованість поділу на більш чи менш досконалі культури, визнавши рівне право на різні варіанти існування людини у світі. Щоб ідеї культурного релятивізму поступово стали надбанням

суспільної свідомості й складником масового світогляду, необхідна значна просвітницька робота. У зв'язку з цим було сформовано концепцію полікультурної освіти, яка й покликана впроваджувати ідеї культурного релятивізму у професійні компетентності фахівців різних сфер суспільного життя, просувати ідеї рівності всіх культур і толерантності у ставленні до їхніх представників.

Література

- Бацевич, Ф. С. (2007). *Словник термінів міжкультурної комунікації*. Київ: Довіра.
- Воробйова, Ж. (2020). *Полікультурна освіта та соціалізація студентської молоді в закладах вищої освіти Європи та США*. URL: <https://ir.kneu.edu.ua:443/handle/2010/34095> (дата звернення 04.02.2023).
- Загороднова, В. Ф. (2018). *Основи міжкультурної комунікації: навч. посіб.* Бердянськ: БДПУ.
- Людина в сучасному світі: соціально-філософський та культурно-антропологічний виміри: монографія (2020). Київ: Ін-т культурології НАМ України.
- Манакін, В. М. (2012). *Мова і міжкультурна комунікація: навч. посібник*. Київ: Академія.
- Петриківська, О. С. (2019). *Культурна антропологія: навчально-методичний посібник*. Одеса: Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова.
- Рік великої війни Росії проти України у 10 цифрах (2023). URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/ck5y1k3rj0zo> (дата звернення 25.02.2023).
- Печеранський, І. П. (2022) Культурний релятивізм як методологічний підхід в межах американської антропологічної традиції вивчення культури (кінець XIX – 70-ті рр. XX століття). *Питання культурології*, 39, 78–91.
- Султанова, Л. (2018). *Полікультурна освіта майбутнього викладача закладу вищої освіти: теоретичний аспект*. Івано-Франківськ: Ярина.
- Arasaratnam, L. A. (2015). Research in intercultural communication: Reviewing the past decade. *Journal of International and Intercultural Communication*, 8(4), 290–310.
- Arasaratnam, L. A., Banerjee, S. C. (2011). Sensation seeking and intercultural communication competence: A model test. *International Journal of Intercultural Relations*, 35(2), 226–233.
- Artymiak, Regina (2001). Wojny i konflikty w XX wieku. *Konflikty współczesnego świata*, [Cz.] 1 [Conflicts in the contemporary world. Pt. 1] / pod red. Roberta Borkowskiego. Kraków: Uczelniane Wydawnictwa Naukowo-Dydaktyczne AGH, 49–50, URL: <https://winntbg.bg.agh.edu.pl/skrypty2/0073/roz03.pdf>
- Głondys, Danuta & Bednarczyk, Małgorzata (2020). *Komunikacja międzykulturowa albo lepiej nie wychodź z domu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Gudykunst, W. B. (1997). Cultural variability in communication. *Communication Research*, 24, 327–348.
- Gudykunst, W. B. (2005). Theories of intercultural communication I. *China Media Research*, 1(1), 61–75.
- Hall, E. T., Hall, M. R. (1990). *Hidden Differences: Doing Business with the Japanese*. Anchor Press – Doubleday. Garden City NY.
- Hall, E. T., Hall, M. R. (1990). *Understanding Cultural Differences, Germans, French and Americans*. Intercultural Press, Yarmouth.
- Herskovits, M. J. (1955). *Cultural Anthropology*. Alfred A. Knopf.
- Herskovits, M. J. (2011). Neskol'ko dopolnitel'nykh kommentariiev o kul'turnom relyativizme [Some Further Comments on Cultural Relativism]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*, 13(2), 45–52.
- Hofstede, Geert H. (1984). *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations*.
- Kapuściński, Ryszard. (2006). *Ten Inny*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Kim Young Yun (2008). Intercultural personhood: Globalization and a way of being. *International Journal of Intercultural Relations*, vol. 32(4), 359–368.
- Kusio, U. (2011). *Dialog w komunikacji międzykulturowej. Ideaty a rzeczywistość*. Lublin.
- Lopez Jean, Bernard Vincent, Aubin Nicolas, Guillerat Nicolas (2020). Największe straty cywilne i wojskowe w czasie II wojny światowej – infografiki. URL: <https://histmag.org/Najwieksze-straty-cywilne-i-wojskowe-w-czasie-II-wojny-swiatowej-infografiki-21708> (дата звернення 02.12.2020).
- Mikułowski-Pomorski, J. (2003). *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej.
- Miller, A. M., Sorokin, O., Wang, E., Feetham, S., Choi, M. & Wilbur, J. (2006). Acculturation, social alienation, and depressed mood in midlife women from the former Soviet Union. *Research in Nursing and Health*, 9(2), 134–146.
- Oberg, K. (1960). *Practical Anthropology*. New Mexico.
- Safdar S., Calvez, S. & Lewis, J. R. (2012). Multi-group analysis of the MIDA model: Acculturation of Indian and Russian immigrants to Canada. *International Journal of Intercultural Relations*, 36(2), 200–212.
- Triandis, H. C. (1999). Cross-cultural psychology. *Asian Journal of Social Psychology*, 2, 127–143.
- Triandis, Harry C. (2001). Individualism-Collectivism and Personality. *Journal of Personality*, 69, 907–924.
- Wikan, U. (2001). *Generous Betrayal. Politics of Culture in the New Europe*. University of Chicago Press, Chicago.

References

- Batsevych, F. S. (2007). *Slovnnyk terminiv mizhkulturnoi komunikatsii* [Dictionary of Terms of Intercultural Communication]. Kyiv: Dovira (in Ukrainian).

- Vorobiova, Zh. (2020). *Polikulturna osvita ta sotsializatsiia studentskoi molodi v zakladakh vyshchoi osvity Yevropy ta SshA* [Multicultural education and socialization of student youth in institutions of higher education in Europe and the USA]. URL: <https://ir.kneu.edu.ua:443/handle/2010/34095> (in Ukrainian).
- Zahorodnova, V. F. (2018). *Osnovy mizhkulturnoi komunikatsii: navch. posib* [Basics of intercultural communication: study guide]. Berdiansk: BDPU (in Ukrainian).
- Liudyna v suchasnomu sviti: sotsialno-filosofskyi ta kulturno-antropolohichni vymiry: monohrafiia [Man in the modern world: socio-philosophical and cultural-anthropological dimensions: monograph] (2020). Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy (in Ukrainian).
- Manakin, V. M. (2012) *Mova i mizhkulturna komunikatsiia: navch.posibnyk* [Language and intercultural communication: study guide]. Kyiv: Akademia. Kyiv: In-t kulturolohii NAM Ukrainy (in Ukrainian).
- Petrykivska, O. S. (2019). *Kulturna antropohiia: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Cultural anthropology: educational and methodological guide]. Odesa: Odes. nats. un-t im. I. I. Mechnykova (in Ukrainian).
- Rik velykoi viiny Rosii proty Ukrainy u 10 tsyfrakh [The year of the great war of Russia against Ukraine in 10 figures] (2023). URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/ck5ylk3rj0zo> (in Ukrainian).
- Pecheranskyi, I. P. (2022) Kulturnyi reliatyvizm yak metodolohichni pidkhid v mezhakh amerykanskoj antropolohichnoi tradytsii vyvchennia kultury (kinets XIX – 70-ti rr. XX stolittia) [Cultural relativism as a methodological approach within the American anthropological tradition of sheep culture (end of the 19th – 70s of the 20th century)], *Pytannia kulturolohii*, 39, 78–91 (in Ukrainian).
- Sultanova, L. (2018) *Polikulturna osvita maibutnoho vykladacha zakladu vyshchoi osvity: teoretychnyi aspekt* [Multicultural education of the future teacher of a higher education institution: theoretical aspect]. Ivano-Frankivsk: Yaryna (in Ukrainian).
- Arasaratnam, L. A. (2015). Research in intercultural communication: Reviewing the past decade. *Journal of International and Intercultural Communication*, 8(4), 290–310 (in English).
- Arasaratnam, L. A., Banerjee, S. C. (2011). Sensation seeking and intercultural communication competence: A model test. *International Journal of Intercultural Relations*, 35(2), 226–233 (in English).
- Artymiak, Regina (2001). *Wojny i konflikty w XX wieku. Konflikty współczesnego świata*, [Cz.] 1 [Conflicts in the contemporary world. Pt. 1] / pod red. Roberta Borkowskiego. Kraków: Uczelniane Wydawnictwa Naukowo-Dydaktyczne AGH, 49–50, URL: <https://winntbg.bg.agh.edu.pl/skrypty2/0073/roz03.pdf> (in Polish).
- Glondys, Danuta, Bednarczyk, Małgorzata. (2020). *Komunikacja międzykulturowa albo lepiej nie wychodź z domu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (in Polish).
- Gudykunst, W. B. (1997). Cultural variability in communication. *Communication Research*, 24, 327–348 (in English).

- Gudykunst, W. B. (2005). Theories of intercultural communication I. *China Media Research*, 1(1), 61–75 (in English).
- Hall, E. T., Hall, M. R. (1990). *Hidden Differences: Doing Business with the Japanese*. Anchor Press – Doubleday. Garden City NY (in English).
- Hall, E. T., Hall, M. R. (1990). *Understanding Cultural Differences, Germans, French and Americans: Intercultural Press*, Yarmouth (in English).
- Herskovits, M. J. (1955). *Cultural Anthropology*. Alfred A. Knopf (in English).
- Herskovits, M. J. (2011). Neskol'ko dopolnitel'nykh kommentariiev o kul'turnom relyativizme [Some Further Comments on Cultural Relativism]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo*, 13(2), 45–52 (in English).
- Hofstede, Geert H. (1984). *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations* (in English).
- Kapuściński, Ryszard (2006). *Ten Inny*. Kraków: Wydawnictwo Znak (in Polish).
- Kim Young Yun (2008). Intercultural personhood: Globalization and a way of being. *International Journal of Intercultural Relations*, 32(4), 359–368 (in English).
- Kusio, U. (2011). *Dialog w komunikacji międzykulturowej. Idealy a rzeczywistość*. Lublin (in Polish).
- Lopez, Jean, Bernard, Vincent, Aubin, Nicolas & Guillerat, Nicolas (2020). Największe straty cywilne i wojskowe w czasie II wojny światowej – infografiki. URL:<https://histmag.org/Najwieksze-straty-cywilne-i-wojskowe-w-czasie-II-wojny-swiatowej-infografiki-21708> 02.12.2020 (in Polish).
- Mikułowski-Pomorski, J. (2003). *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej (in Polish).
- Miller, A. M., Sorokin, O., Wang, E., Feetham, S., Choi, M. & Wilbur, J. (2006). Acculturation, social alienation, and depressed mood in midlife women from the former Soviet Union. *Research in Nursing and Health*, 9(2), 134–146 (in English).
- Oberg, K. (1960). *Practical Anthropology*. New Mexico (in English).
- Safdar, S., Calvez, S., Lewis, J. R. (2012). Multi-group analysis of the MIDA model: Acculturation of Indian and Russian immigrants to Canada. *International Journal of Intercultural Relations*, 36(2), 200–212 (in English).
- Triandis, H. C. (1999). Cross-cultural psychology. *Asian Journal of Social Psychology*, 2, 127–143 (in English).
- Triandis, Harry C. (2001). Individualism-Collectivism and Personality. *Journal of Personality*, 69, 907–924 (in English).
- Wikan, U. (2001). *Generous Betrayal. Politics of Culture in the New Europe*. University of Chicago Press, Chicago (in English).

Svitlana Kravchenko. Challenges of Intercultural Communication in the Modern Global World. The article highlights the current trends in the development of intercultural communication studies and their growing influence on social life. The exploration purpose is to present the innovative ideas that have appeared in the intercultural communication theory during the last few decades. The theoretical basis of the research is the works of Western scientists in anthropology, communication,

and cultural studies, such as E. Hall, E. Triandis, M. Herkovits, and others. One of the most radical concepts that deconstructs previously established theories and views on the typology and division of cultures is the concept of cultural relativism. The article emphasizes the characteristic concept features, which promote the principles of tolerance and equality in the approach to cross-cultural analysis. Cultural relativism is an absolute denial of ethnocentrism, which is inherent in all national cultures and serves as the ideological and psychological basis for the emergence of numerous theories of inequality. Fostering and promoting cultural relativism ideas seem to be necessary in order to form a positive ground for fruitful economic and cultural cooperation between nations worldwide. As a result, the concept of multicultural education emerged among Western intellectuals, and was designed to make the ideas of cultural relativism a part of the mass worldview and public consciousness, changing the established stereotypes and prejudices.

Key words: globalization, types of cultures, national identity, ethnocentrism, cultural relativism, multicultural education

Кравченко Світлана Іванівна – доктор наук із соціальних комунікацій, професор, професор кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-3225-1771>; grelya64@ukr.net

Шістдесятництво у контексті революційних рухів світової молоді

У статті порушено питання диспозиції українського шістдесятництва до світових молодіжних рухів того самого періоду. Незважаючи на те, що чимало й українських, і закордонних дослідників цих рухів проводили паралелі між шістдесятництвом в СРСР і феноменом «1968 року», помістити українське явище цілком у світовий контекст досі не було нагоди, оскільки базові цілі радянських і західних рухів суттєво різнилися (протистояння тоталітаризму vs бунт проти цінностей «батьків»). Особливо відрізняється на тлі світових протестів українське шістдесятництво, яке на перший план у боротьбі ставило звільнення насамперед від національного гноблення, мало втілити сподівання безперервних кількостолітніх визвольних змагань. За всіма основними ознаками це явище було самодостатнє, зіперте на власні національні дискурси і не спровоковане зовнішніми впливами. Збіги із західними рухами виглядають як епізодичні, несистемні. І все ж існуючий масив досліджень (окремо – про українське шістдесятництво, окремо – про західні молодіжні рухи і субкультури) дозволяє уважніше подивитися на прояви схожості цих явищ. Йдеться про необхідність узгодити (чи пояснити) суперечливі моменти, які спостерігаємо при спробах провести паралелі між шістдесятництвом і «бітниками» (умовно). Зокрема важливо, включаючи українське шістдесятництво у світовий протестний рух, не змішувати його форми і змістові характеристики із радянським, насамперед російським явищем суспільної відлиги. Мета цієї розвідки – окреслити панораму збігів українського шістдесятництва зі світовим молодіжним рухом шістдесятих років для подальшого увиразнення суті українського феномена як національного, літературного, антитоталітарного. Серед методів дослідження – структурно-функційний, типологічний біографічний тощо. Застосування культурно-історичного і компаративістського підходу дозволяє розширити межі домінантної літературознавчої інтерпретації шістдесятництва. Наукова новизна розвідки: вперше українське шістдесятництво вписане у достатньо широку панораму молодіжних протестів у Європі і світі того ж періоду.

Ключові слова: шістдесятництво, молодіжні субкультури, «1968 рік», дисидентство, національне визволення

Вступ

Від 50-х р. ХХ ст. у США та Західній Європі прокотилася хвиля молодіжних виступів і бунтів. Добігла ця хвиля і до країн так званого соціалістичного табору. Студенти (молодіжні протести набули найбільшого поширення серед представників цієї соціально-демографічної групи) Східної Європи так само активно виступали з критикою партійної бюрократії і, зважаючи на специфіку суспільного ладу, домагалися свободи слова та волевиявлення. Характеризуючи соціально-психологічні особливості молоді, А. Мінаєв відзначає такі риси цієї соціально-демографічної групи, «як мінливість і рухливість свідомості, підвищена чутливість до різних поглядів та ідеологічних впливів, посилена критичність сприйняття навколишнього світу, прямолінійність, емоційна нестійкість та інші» (Мінаєв, 2006: 10).

Сьогодні, в часи жорстокої російської агресії проти України, особливо актуальним стає дослідження принципів самоорганізації громадянського суспільства, вивчення унікального досвіду кожної національної культури, в межах якої відбувався чи триває революційний рух. О. Шафраньош порівнює вітчизняні вияви соціальних явищ, притаманних для Революції Гідності, подальшого волонтерського руху з принципами самоорганізації та взаємовідносин, характерних для світового контркультурного руху 60-х років ХХ століття. Дослідник пояснює значний науковий інтерес до нестандартних культурних проявів появою та розвитком в Україні за останні три десятиліття великої кількості різноманітних молодіжних субкультур, які, на його думку, значною мірою наслідують західні, передусім американські рухи (Шафраньош, 2019: 1). Цю тезу він ілюструє розвиненим в Україні фестивальним рухом, який продовжує традицію субкультурних хепенінгів 60-х років ХХ століття (щорічні фестивалі «Захід», «Atlas Weekend», «Woodstock Ukraine», «Республіка» та багато інших). В історичній розвідці О. Шафраньоша знаходимо й власне літературні приклади такого впливу: «значна кількість професійних і любительських перекладів творів Дж. Керуака, В. Берроуза, К. Кізі, Х. Томпсона та інших свідчать про затребуваність спадщини “розбитого покоління” і “дітей квітів” в Україні» (Шафраньош, 2019: 1). Солідаризуючись загалом із позицією історика, вважаємо за потрібне звернути увагу на питомо українські вияви громадянської самоорганізації, як-от шістдесятництво. Актуальність дослідження культурологічної чи

соціально-політичної складової літературних явищ посилюється з наближенням до теперішнього часу. Те, що стало надбанням історії національної літератури, несподівано набуває обрисів глибокої світової закономірності.

Мета цієї розвідки – окреслити панораму збігів українського шістдесятництва зі світовим молодіжним рухом шістдесятих років для подальшого увиразнення суті українського явища як національного, літературного, антитоталітарного. Важливим завданням є систематизація суперечливих поглядів і контрверсійних гіпотез, породжених недостатнім розумінням того, як саме у кожному конкретному явищі поєднуються унікальність і закономірність.

Теоретичний базис

Шістдесятництво як явище – об'єкт різноаспектних досліджень гуманітаристики. Серед найновіших літературознавчих – ґрунтовні праці Л. Тарнашинської «Українське шістдесятництво. Профілі на тлі поколінь» (Київ, 2019), О. Рарицького «Партитури тексту і духу. (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)» (Київ, 2016). Активно провадяться історичні дослідження: від вже класичної книги Г. Касьянова «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років» (Київ, 1995) до щойно виданої монографії Р. Мокрика «Бунт проти імперії: українські шістдесятники» (Київ, 2023).

Пропонована розвідка постає на стикові літературознавчих і загально культурологічних площин, тому логічним є звернення до праць історико-соціологічного характеру, як-от дисертації А. Мінаєва (2006), О. Шафраньоша (2019).

Загальна стратегія дослідження ґрунтується на культурно-історичному й компаративному методах; також принагідно використано структурно-функційний, типологічний, біографічний.

Виклад основного матеріалу

Історик Ю. Курносов констатував: «Шістдесяті роки ХХ ст. були періодом, коли в усьому світі радикально настроєна молодь з різних соціальних верств стала на шлях заперечення старих суспільних цінностей, того, що створили для неї їхні батьки» (Курносов, 1994: 80). За рік до того один із найвідоміших шістдесятників-дисидентів Є. Сверстюк у книзі «Блудні сини України» писав: «60-ті роки були часом великих збурень у цілому

світі. На арену виходила радикальна молодь. Вона не хотіла того світу, який створили для неї батьки. І в цьому бунті молоді є сенс, актуальний і досі» (Сверстюк, 1993: 23). Молодь завжди бунтує проти порядків, встановлених «батьками», зазвичай це бунт індивідуальний, буває й груповим, рідше – суспільним. Таких масштабів, яких набув протестний рух молоді у 60-х роках ХХ ст. світ ще не знав. Можливо, це був прояв постстресової реакції на Другу світову війну. Після пережитих потрясінь «батьки» поводитися надто обережно (не схвалювали експериментів, до яких прагнула молодь), дуже консервативно (стабільність понад усе) і авторитарно (власний досвід уважали всеохопним і беззаперечним). Їм здавалося, що у них є на це підстави: не залежно від того, переможною була їхня війна чи програшною, вони її *пережили*, що робило їх до певної міри винятковими. Зазнавши воєнних лихоліть і поневірянь, їм вдалося вивести свої країни з повоєнної кризи і дати своїм дітям те, про що самі весь цей час мріяли – матеріальні блага. А діти замість вираження вдячності заявили право на власні мрії. Ці мрії для старшого покоління видавалися цілковитим безглуздом. Міжпоколінневий конфлікт переріс у тиху (а іноді і з барикадами) молодіжну революцію. Безперечно, у цьому бунті був сенс. Якби кожне молоде покоління без спротиву приймало цінності старшого покоління, світ перестав би розвиватися – рух відбувався би по замкнутому колу, а не по спіралі. Проте жодне покоління не розпочинає життя з нуля. Молодь забуває про те, що всі їхні знання стосовно світу отримані від батьків. Ці знання молодим людям належить модифікувати і згодом передати прийдешньому поколінню. А старше покоління надто покладається на власний досвід, вважаючи його універсальним, таким, що може придатися дітям в усі часи і в усіх випадках. Тим часом «діти» дивляться на світ *іншими* очима, вони бачать *інший* світ, і самі вони *інші*. Людське життя продовжується лише тому, що існує тяглість традиції (від батьків) і новаторство (від дітей), при чому існують не окремо одне від одного, а у співдії, у певній єдності, а не як протилежності. Либонь, суспільство, яке пережило морозяний холод великої війни, у наступному поколінні мусить пережити зашпори. Молодому поколінню шістдесятих років боліло те, чого вони не могли знати, однак інтуїтивно здогадувалися. Потрібно було щось змінювати. Старші не знали – що, а молоді – як. Має рацію молодий дослідник,

коли пише: «Найважливіший крок, який мало зробити людство, – усвідомити, що склалася якісно нова ситуація. Ситуація на межі. Екзистенціальні поняття, що раніше застосовували тільки до індивіда, відтепер почали приміряти до всього людства. Це ще раз доводить нероздільність долі унікального індивіда та суспільства. Людина має бути вільною, щоб усвідомити власну невіддільність від людства. Маємо визнати, що глобальна історична ситуація 60-х років ХХ сторіччя – ситуація на межі...» (Дроздовський, 2006: 18). Тому молодь зверталася до релігій та наркотиків, шукаючи просвітління, а знаходила тільки межу. І не знати, чого молоді люди боялися більше, – залишатися по цей бік межі чи опинитися по іншій.

Побратим Є. Сверстюка академік І. Дзюба також привертав увагу до зв'язку шістдесятництва з проявами міждержавних соціальних потрясінь: «Варто назвати ще один вимір шістдесятництва, не зовсім визначений і не зовсім ясний – але, мені здається, тут теж був присутній подих історичного часу шістдесятих років. Чим вони були у світі? Це протестні й молодіжні рухи в Європі та США, народження певних цінностей. Щось спільне між шістдесятниками є і в Росії, і в Прибалтиці, між тими молодіжними і лівими рухами. Це малодосліджене питання, і важко якось раціонально його визначити, але в цьому є щось спільне – певний подих волі. Тут є спільність і в якихось суто побутових речах, намагання утвердити своє право на певну манеру поведіння, моду...» (Мокрик, 2019). Літературознавець наголошує на тому, що цей вимір шістдесятництва «не зовсім визначений і не зовсім ясний», оскільки СРСР вибудував довколо себе метафізичну «китайську стіну» і жив замкнутим герметичним життям. За іншими (власними) приписами, правилами, нормами. Проте, очевидно, дух часу на те і є дух, аби проникати крізь стіни і завіси. Дотепер не розкриті принципи законів, за якими у віддалених точках планети, учені, котрі ніколи не перетиналися між собою, роблять ідентичні відкриття або письменники та художники, не відаючи одні про одних, звертаються до однакових тем. Очевидно, що шістдесятники СРСР і молодь 60-х Заходу дихали одним повітрям, і було це повітря свободи.

Інший шістдесятник – Ю. Щербак також вважає шістдесятництво складовою глобальних світових процесів: «У 60-ті були війна у В'єтнамі, бітники і хіпарі. Це були люди протесту проти

системи. У 69-му – студентська революція у Франції, молодіжні заворушення в Польщі, Празька весна. <...> Це перше повоєнне покоління, яке повстало проти системи – що в Америці, що в Радянському Союзі. Просто скрізь була своя специфіка» (Терен, 2015: 243).

Молодь займала активну ворожу позицію щодо домінуючих цінностей старшого покоління та офіційної ідеології партій, що перебували при владі, а також стосовно «суспільства споживання», яке викликало у молодого покоління огиду та породжувало відчуття роз'єднаності і спустошення. Виступи молоді носили доволі радикальний характер і часто закінчувалися кривавими сутичками. Один із засновників Нью-Йоркської групи Б. Бойчук згадував у своїх мемуарах: «Шістдесяті роки були найбурхливішими в Америці. Шаліла так звана соціальна революція: молодь протестувала проти духовно збанкротованого політичного істеблішменту, проти сегрегації й расизму, проти війни у В'єтнамі, проти існуючої системи, проти, проти, проти...» (Бойчук, 2003: 98). Проте американська письменниця С. Зонтаг мала іншу точку зору: «На початку 1960-х років основними ідеями були конформізм, масова культура, певний спектр заборон¹» (Sontag, 2012: 379). Можливо, тому, що у той час їй уже не було місця серед бунтівних студентів (хоча Ж.-П. Сартрові ж знайшлося) – вона вже викладала в університеті філософію. Або ж вона мала на увазі саме середовище університетських професорів.

Виступи молоді не завжди носили конструктивний характер, оскільки бунтівники надто мало переймалися тим, як усунути ті політичні негаразди, проти яких боролися. Молодь прагнула політичної самоідентифікації, проте, чітко уявляючи *проти* чого виступає (що необхідно зруйнувати), невиразно формулювала для себе *за що* іде на барикади (без плану нової побудови). У своїй самоідентифікації молоді люди відштовхувалися «від протилежного», не маючи моделі власної перспективи. Кульмінацією молодіжного руху став 1968 рік, який набув для дослідників історії новітнього часу символічного значення. Зокрема відомий американський журналіст і письменник-документаліст Марк Курланські дав власній розвідці таку назву – «1968: рік, який сколихнув світ» (1968: The Year that Rocked the World). Очевидець (тоді студент) і дослідник тих подій

¹ Тут і далі переклад наш. – В. С.

зазначає: «Що було унікальним у 1968 році, так це те, що люди бунтували через різні питання, і їх об'єднувало лише бажання повстати, уявлення про те, як це зробити, відчуття відчуженості від встановленого порядку та глибока огида до авторитаризму в будь-якій формі» (Kurlansky, 2005: 8).

Той шквал молодіжних протестів, що пронісся світом, набувши у Франції найвищого градусу протистояння, увійшов до історії під назвами «Студентська революція», «Світова революція 1968 року», «Травень 1968», «Протести травня 1968», «Травневі заворушення», «Червоний травень», а учасники цих подій як «покоління 1968».

Спільним для молодіжних виступів Західної і Східної Європи було те, що молодь чинила заколоти і виявляла непокору, повстаючи проти старшого покоління, проти встановлених ним порядків і тих цінностей, які воно нав'язувало. А відмінним було те, що у капіталістичних країнах бунтівники трималися «лівих» поглядів, надихалися комуністичними ідеями і, повстаючи проти капіталістичного ладу (не без озирання на СРСР), з характерним для юнацтва максималізмом мріяли про світову соціалістичну революцію, тоді як протестувальники із соціалістичних країн проголошували «соціалізм з людським обличчям». Парадоксальним чином одних не влаштовувала демократія і її прагнули повернути до соціалізму, інших гнітив соціалізм (своєю нелюдською подобою) і вони намагалися модифікувати його демократичними нормами. Великий вплив на учасників та на хід Травневих подій 1968 року відіграв *ситуаціонізм*. Цей термін слугував і назвою організації, і виражав ідеологію, якою вона керувалася. Ситуаціонізм виник 1957 року, походить від троцькізму, а ширше – марксизму. При цьому був близьким до анархізму. Ситуаціонізм оголосив справжньою причиною соціальної революції – революцію свідомості, а суб'єктом революції – творчу молодь. А оскільки свідомість індивіда детермінувалася суспільною та культурною ситуацією, ситуаціоністи розвинули маоїстську ідею культурної революції до продукування контркультури та контркультурних ситуацій. Ідеї іншої ліворадикальної французької групи «Соціалізм чи Варварство» позначилися на формуванні свідомості учасників студентського бунту в травні 1968 р. та на розвиток французької ліворадикальної думки після Червоного травня. Це свідчення того, що молодіжний рух (спротив), будучи спонтанним і стихійним, врешті, під впливом

певних настроїв, що латентно чи явно перебували в суспільстві, переріс і сформувався у свідому (з певними застереженнями) впливову силу.

Події завершилися перемогою бунтівників, влада пішла на поступки, були назначені дострокові парламентські вибори, пішов у відставку уряд, а через рік і президент Шарль де Голль покинув свою посаду. У результаті величезних змін зазнало все французьке суспільство. Утім, 1968 рік є лише своєрідною метафорою тривалих соціальних протестів і політичної активності в усьому світі. Тож, так зване «покоління 1968» вплинуло на політичну свідомість на суспільства та уряди всіх країн, які зачепив молодіжний рух, намітивши для них нові тенденції розвитку. Більше того, цей рух позначився не тільки на сучасниках, а й надихав на боротьбу подальші покоління.

Власне, ця боротьба ніколи не припинялася, тільки, втративши масовість, набула радикальності. У більшості країн Західної Європи та Північної і Південної Америки діяли підпільні та напівлегальні ліворадикальні організації, членами яких переважно була молодь. Для прикладу, у тій же Франції проводила свою діяльність ліворадикальна організація Пряма дія (фр. *Action directe*), яка була створена 1977 р. і дотримувалася анархо-комуністичної та автономістської ідеології. У Німеччині (ФРН) відзначилися кілька груп. Революційні осередки (нім. *Die Revolutionären Zellen Die Revolutionären Zellen*, скорочено RZ) – ліворадикальна організація, яка застосовувала міську партизанську війну і діяла з 1973 до 1995 р. Фракція Червоної Армії (RAF – нім. *Rote Armee Fraktion*) – ліворадикальна терористична організація міських партизанів, що діяла в ФРН та Західному Берліні. Рух 2 червня (нім. *Bewegung 2 Juni*) – німецька ліворадикальна терористична організація, що діяла у Західному Берліні у 1970-х роках. Тупамарос Західного Берліна (нім. *Tupamaros West-Berlin*) – одна з перших ліворадикальних організацій ФРН, що перейшли до тактики міської герильї. Заснована 1969 р. Свою назву прийняла на честь уругвайського Руху національного визволення – Тупамарос, який розробляв та розвивав концепцію міської партизанської війни. Тупамарос Мюнхена (нім. *Tupamaros München*) – ліворадикальна організація, що з'явилася в Мюнхені 1969 року. В Італії відзначилися Червоні бригади (італ. *Brigate Rosse*) – підпільна ліворадикальна організація. Була заснована 1970 р.

Поєднувала методи міської партизанської війни з ненасильницькими методами (пропаганда, створення напівлегальних організацій на заводах і в університетах).

У Греції діяла ліворадикальна група – Революційна організація 17 листопада, що виникла 1975 р. і названа на честь студентського повстання в листопаді 1973 р. У США у 1969–1977 рр. проявила себе ліворадикальна бойова організація Weather Underground Organization або Weathermen («Синоптики»), ЦРУ класифікувало її як терористичну. Була сформована із радикального крила руху Студентів за демократичне суспільство (SDS), який виступав проти війни у В'єтнамі. WUO виросла з Революційного молодіжного руху (RYM), який був фракцією SDS. Такого ж типу організацією була Симбйоністська армія визволення (англ. Symbionese Liberation Army, SLA), що діяла з 1973 до 1975 р. В Урагваї діяла ліворадикальна організація Тупамарос (Tupamaros, Movimiento de Liberación Nacional), яка почала в 1960-х–1970-х рр. застосовувати тактику міської герильї, цю тактику партизанської війни у місті запозичили чимало організацій з подібною ідеологією.

Більшість дослідників сходяться на думці, що молодіжні протести 60-х р. ХХ ст. стали найзапеклішими політизованими та масовими актами непокори молоді та студентів різних країн світу і значною мірою вплинули на подальший політичний та суспільний розвиток країн, у яких відбувалися виступи. М. Бредбері, літературознавець із Великобританії, у цьому сенсі доволі поміркований: «Цей дух протесту, який охопив весь західний світ, породив багато речей. Це був час рок-музики, масових концертів, наркотиків, імпровізованих подій, публічних хепенінгів, вуличного театру – і все це було частиною контркультурної “революційної свідомості”, яка протягом десятиріччя ставатиме чимраз рішучішою. Вона досягла свого піку – який став початком її кінця – в паризьких подіях у травні 1968 року, коли студенти й робітники розібрали бруківку на вулицях, кидаючи виклик існуючому стану речей. Це був вирішальний рік, рік придушення росіянами “Празької весни” і рік вбивства Мартіна Лютера Кінга й Роберта Кеннеді... <...> Шістдесяті, як самотворна історична ідея, дедалі більше починали означати отой міжнародний дух “нової свідомості” та “визволення”: революція у стилі життя, сидячі страйки, діяльність в “андеграунді” та протести, наркотики і психоделічні переживання, комуни й

утопічні сподівання, подорожі й галактичні мрії космічної епохи, в яких ніби все поєднувалося: політика й мистецтво, висока культура і поп, Америка та Європа, старий авангард і молодий» (Бредбері, 2011: 323–324). М. Бредбері дотримується нейтральної позиції і не дає оцінки подіям, однак їх перелік складається у картину, яка дещо нагадує вавилонське стовпотворіння, коли нудний і непереконливий порядок підмінюється діяльним хаосом, а змішання мов не дозволяє порозумітися. Скидається на те, що молодіжні протести були радше бунтом, аніж продуманим і раціонально організованим протестом. Здається, це покоління не змогло порозумітися не тільки з батьками, а й із собою. Адже за якийсь десяток чи два років молоді бунтівники подорослішали і перебрали у батьків владу, отримавши можливість змінити світ і зробити його кращим, чи не передали вони згодом його своїм дітям та внукам таким же, яким отримали? Їхні надії і мрії так і zostалися нереалізованими, очевидно тому, що були утопічними. М. Бредбері у притаманній йому безпристрасній манері розмірковує: «На початку 60-х років повоєнна обережність поступила місцем надіям на майбутнє, усі чекали чогось більшого. Студенти на Заході вимагали більшої “свободи слова”, рухи бітників та хіпі, які вийшли з 50-х років, перетворилися на загальну “контркультуру”, вимагаючи миру, кохання, наркотиків, революції і негайної Утопії» (Бредбері, 2011: 322–323). Обережність була притаманна старшому поколінню, а молоде тішило себе надіями. Вимоги вказують на те, що молоді люди прагнули жити в задоволенні. За якийсь час вони збагнули, що Утопії не можливо досягнути ні негайно, ні за тривалий час. Юначий максималізм зумовлений і виправданий саме юначим віком, – у зрілому віці людина позбувається ілюзій, тим паче, що й вимог своїх уже нема кому (окрім себе) адресувати. Молодь 60-х зуміла сколихнути світ, світ дослухався до її вимог і відреагував певними змінами. Тільки ж чи пішло це йому на користь?

Існують і критичні оцінки цих подій 1960-х років. У книзі «Поклик племені» перуанський письменник, лауреат Нобелівської премії М. В. Льюїса, який розпочинав свою літературну кар'єру переконаним марксистом, приходять до висновку, що усі ці молодіжні бунти призвели до сумнівних результатів: «У травні 1968 року в Університеті Нантер сталися студентські заворушення, які згодом поширилися на Сорбону, решту університетів країни та інститути й коледжі. Так почалася “Студентська революція”, яка

потягла за собою наслідки в різних місцях, через що в усьому світі їй надали надзвичайної ваги, що через півсторіччя здається перебільшенням супроти того, що вона насправді означала: певну лібералізацію звичаїв, зокрема сексуальну свободу, зникнення форм ввічливості, розмноження лихослів'я в мас-медіа і не більше. Не лише французьке суспільство залишилося таким, як було, але й сам університет, замість демократизуватися, зробився суворішим, його колишній академічний рівень впав, а проблеми залишилися не вирішеними» (Льйоса, 2022: 189). Отже, письменник не тільки не бачить користі від тодішніх бунтів молоді, але й вважає їх шкідливими. Це не якийсь побіжний поверховий погляд, М. В. Льйоса був свідком тодішніх подій, а нині добре обізнаний з університетськими проблемами, оскільки має докторський ступінь і викладає в університетах Європи та Америки. Знову ж таки, йому не байдужа ця тема, він її досліджує і час від часу до неї повертається. У статті «Забороняти заборонено» (ісп. *Prohibido prohibir*) М. В. Льйоса підводить підсумки: «Однак ця революція, здійснена дітьми багатіїв, одним із гасел яких була фраза “забороняти заборонено”, стала провісником кінця для всіх форм авторитету. Вона також сприяла поширенню ідеї, що до будь-якого авторитету необхідно ставитися з підозрою, і що єдиний вірний для лібертаріанця вчинок – заперечувати авторитет і повставати проти нього. Політичну владу ніяк не торкнулася ця символічна зухвалість молодих бунтарів...» (Llosa, 2009). Свідоме безпричинне заперечення авторитетів така ж сама вада, як і об'єктивна втрата цих авторитетів. Особливо ж, коли до заперечення спонукають дитячі комплекси та інфантильність. Несхвальні погляди перуанського письменника розділяє польський філософ Л. Колаковський, котрий 1966 р. після лекції, на якій підбив підсумки десятиліття, був виключений з лав ПОРП і позбавлений кафедри, а 1968 р. після березневих студентських протестів (початих у Варшавському університеті) йому заборонили викладати, що спонукало його до еміграції. Як фахівець Л. Колаковський реалізувався в університетах США та Великобританії. У міні-лекції «Про насильство» філософ розмірковує: «Мета, що може виправдати насильство, має бути виразно окресленою, специфічною, зрозумілою, наприклад, здобуття незалежності для поневоленої країни, убивство жорстокого деспота, покарання злочинця. Юнаки, які в шістдесятих роках закликали до насильства й вдавалися до “революційного”

насильства з метою побудувати “альтернативне суспільство”, про яке вони абсолютно нічого не могли сказати і навіть пишались тим, що не могли, не мали найменшого виправдання (як і їхні вчителі, наприклад, Сартр і Маркузе). Вони просто марили про те, аби знищити демократичні інституції й запровадити власну тиранію. Усе це, на щастя, закінчилося нічим. У ті ж роки інші люди з комуністичних країн розпочинали боротьбу з тиранією виключно зброєю слова, без насильства – сто відсотків насильства було на боці тих, хто стояв при владі, – і ця боротьба врешті-решт давала результати, оскільки вона хоча й повільно, але змінювала мислення людей, показувала, що страх можна перебороти, вона виявляла брехню і беззаконня влади» (Колаковський, 1999: 93–94). Як бачимо, Л. Колаковський доволі категоричний, навіть нищівний у своїх оцінках. Але найважливіше те, що він вказує на відмінність спонук, якими керувалися молоді бунтівники у капіталістичних країнах і країнах соціалістичного табору. На його думку, вчинки перших були деструктивними, вони прагнули у незаконний спосіб зруйнувати ненависний їм лад, через власне невігластво не уявляючи, що постане на місці румовища. Другі ж прагнули реалізуватися засобами творчості, явити себе світові, скласти хвалу життю, архітекторами і будівельниками якого вони намагалися бути. Зауваження Л. Колаковського дуже присутні, воно схиляє до висновку, що навіть коли у молоді всього світу спільним було духовне піднесення і діяли вони в єдиному пориві, то прояви цього бунтівного духу різнилися, оскільки капіталістичний і соціалістичний світи замикалися на собі і не перетиналися. Парадокс полягав у тому, що у капіталістичних країнах молоді люди надихалися до боротьби «лівими» комуністичними ідеями, а в країнах, де ці ідеї уже перемогли і лягли в основу владного офіціозу, молодь виступала, якщо не проти самих цих ідей, то проти їх спотворення та засобів і методів, якими вони втілювалися у життя. Про соціалізм, особливо той, що практикувався в СРСР, молоді бунтівники проти капіталізму знали так само мало, як і ті, котрі намагалися провести корекцію соціалістичного ладу, відали про капіталізм. Одні і другі опиралися на інформацію, яка постачалася апаратом пропаганди СРСР, що зображала капіталізм земним пеклом для трудового люду, а соціалізм (що ось-ось мав перейти у стадію комунізму) – земним раєм. Утопією марила не лише бунтівлива і недосвідчена молодь капіталістичних країн, а й

радянська партійна еліта. На XXII з'їзді КПРС йшлося, що Комуністична партія Радянського Союзу (КПРС) приймає свою третю Програму – програму побудови комуністичного суспільства і ця нова Програма творчо узагальнює практику будівництва соціалізму, враховує досвід революційного руху в усьому світі та, висловлюючи колективну думку партії, визначає головні завдання та основні етапи комуністичного будівництва, а в Програмі писалося: «У результаті другого десятиліття (1971–1980 роки) буде створено матеріально-технічну базу комунізму (це завдання мало вирішитися за попереднє десятиліття. – В. С.), що забезпечує достаток матеріальних і культурних благ для всього населення; радянське суспільство впритул підійде до здійснення принципу розподілу за потребами, станеться поступовий перехід до єдиної загальнонародної власності. Таким чином, в СРСР буде в основному збудовано комуністичне суспільство. Повністю побудова комуністичного суспільства завершиться у наступний період» (Программа, 1961). Не будемо зараз з'ясовувати, була це відверта брехня чи партійні чиновники, витворивши світ симулякрів, вірили у власні вигадки. Запитання могло б видатися риторичним, якби у світі не існувало величезної кількості інтелектуалів, які, не маючи якоїсь особистої користі і зацікавленості (на відміну від керівної верхівки СРСР), не виявляли б симпатій до комуністичних ідей. Навіть дотепер ситуація залишається незмінною, чимало інтелектуалів світу продовжують поділяти ідеї марксизму, і це попри те, що жодна з країн, котрі брали їх за основу устрою, не змогла реалізувати цих ідей на практиці, зазнавши на цьому шляху нищівного краху. М. В. Льйоса визнає: «Вони (інтелектуали. – В. С.) запліднили марксизм і комунізм престижем, як це зробили раніше з нацизмом чи фашизмом, тих, хто оточував їх аурую, яка спокушає деяких молодих людей. Інтелектуали з величезною сліпотою завжди сприймали демократію як посередню систему, яка не мала краси, досконалості та зв'язності великих ідеологій. Зверніть увагу, що ця сліпота не є несумісною з великим інтелектом. Гайдеггер, наприклад, чи не найбільший філософ сучасності, як він міг бути нацистом? Те ж саме сталося з комунізмом. Це приваблювало письменників і поетів найвищого рівня, які аплодували ГУЛАГу. Сартр, найрозумніший французький філософ 20 століття, підтримав китайську культурну революцію...» (Llosa, 2018).

Можливо, перуанський письменник мав рацію, стосовно того, що інтелектуали не хочуть мати нічого спільного із посередністю, оскільки він сам – інтелектуал, який підтримував Кубинську революцію. Лише виникає питання, які підстави мали інтелектуали з капіталістичних країн думати, що у країнах соціалізму, де колективне «ми» завжди стояло на першому місці, а особистісне «я» було вторинним, не виникає тієї ж проблеми із посередністю. Знову ж таки, чи можна було вважати, наприклад, культурну революцію в Китаї утопією? Або ж все те, що діялося в СРСР... Ці режими нагадували радше антиутопії, подібні до творів Джорджа Орвелла «1984» чи Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом». І не потрібно було бути інтелектуалом, щоб роздивитися прояви цієї антиутопії.

Що ж до бітників і хіпі, то їхній спротив мав пасивну форму і зміщувався із політичної площини до сфери культури. Рух бітників виник майже одразу після Другої світової війни у США. Це був андеграундний нонконформістський молодіжний рух, його основоположниками і найбільш яскравими та беззаперечними лідерами (їх можна назвати ідеологами бітництва) стали Дж. Керуак, В. Берроуз і А. Гінзберг. Усі троє прославилися як визначні письменники. Термін «біт-покоління» (The Beat Generation) належав Дж. Керуаку, назва виникла спонтанно, про що йдеться у численних біографічних джерелах.

Примітно, що хоча це був бунт нового покоління, яке прагнуло революційних суспільних змін, бітники бачили себе послідовниками і продовжувачами традиції батьків, не робили акценту на конфлікті та протистоянні поколінь. Радше навпаки, шукали серед представників старшого покоління митців (як в Америці, так і за рубежем) для себе спільників. У книзі «Свідома проза» А. Гінзберг свідчив: «У мене був ніжний контакт з американським учителем поезії Вільямом Карлосом Вільямсом, тому я очікував багато чого від своїх старших: відвертості, вразливості, ввічливості, інформації; і тому в Парижі в 1958 році хотілося дивитися в очі трьом живим чоловікам, можливо, більше... <...> Я надіслав Мішо ввічливу записку за риг від вулиці Гіт-ле-Кер, де я зупинився, я сказав, що я *jeune poète Américaine*, який мав великий досвід у тій самій галузі галюциногенів, що й він, і любив обмінюватися з ним інформацією. (Він був першим вагомим поетом, з яким я мав нагоду зустрітися, який щось знав про почесне вживання наркотиків – усі молодші

американські поети того часу, навіть не знаючи своїх французьких сучасників, проводили обширні дослідження сфер свідомості, які могли бути каталізуватися пейотом, гашишем і мескаліном. Але в Америці в нас не було жодної старшої душі, з якою можна перевірити наші почуття)» (Ginsberg, 2000: 444–445). Бітники чимало експериментували із вживанням наркотиків, прагнучи змінити та розширити власну свідомість, злитися своїм «я» із природою Всесвіту, намагаючись вийти за межі узвичаєного, шукаючи проривів у творчості. У їхньому ставленні до наркотиків спостерігається певна роздвоєність: з одного боку вони сприймали наркотики як благо, що дозволяє змінити не тільки ракурс споглядання цього світу, а й сам спосіб буття у ньому; з іншого – розуміли згубність захоплення одурманюючими речовинами. У В. Берроуза щодо цього була своя дещо конспіративна теорія, в інтерв'ю Д. Од'є він нарікав: «Таким чином молодь навмисно заводять у ці тупикові канали, які потім стають злочинними згідно з рішенням Конгресу чи Парламенту. Елементарним ходом, немов у шахах, вони поміщають потенційну опозицію в концентраційний табір криміналу, послаблюючи за допомогою вбивчих препаратів на кшталт метедрину (виробникам бензедрину в будь-якій його формі немає прощення), вводячи в хворобливий стан уявного кохання і єднання зі світом, прийняття всього під ЛСД, підсаджуючи на героїн, який, будучи незаконним, забирає у наркомана весь час і робить його абсолютно безпечним. Фактично, наркотики – чудовий метод державного контролю; але це ніколи не може бути виявлено легалізацією, з якою вони борються весь час» (Odier, 1974: 135).

Бітництво, як і шістдесятництво, не було суто літературним явищем, воно поширювалося і на інші сфери культури. Зокрема у формуванні стереотипного образу бітників: чорне вбрання, светри з високим горлом, берети, темні окуляри, козлячі борідки, – відіграв стиль одягу джаз-музикантів. Усі ті молоді люди, які не мали змоги виразити себе засобами творчості, аби заявити про свою приналежність до руху бітників і виокремитися із загалу, вдавалися до певного стилю поведінки та одягу, який суперечив узвичаєним. «Розбита» молодь кидала навчання в університетах, уникала працевлаштування, вела непорядковане сексуальне життя, товаришувала з маргіналами, загальному дратувала суспільство. Робили бітники все це не заради епатажу (або ж не лише заради епатажу), у

такий спосіб вони бунтували проти системи, проти порядків, заведених у суспільстві, проти дій уряду.

Бітники були тісно пов'язані й з іншою, більш ранньою американською субкультурою – хіпстерами. Їх об'єднували сленг, джайв (Jive), любов до джазу з властивими йому експериментами та імпровізацією, недовіра до влади та її інститутів, захоплення культурою темношкірих, становище яких в США і в середині століття було дуже непростим. На думку Дж. Керуака, хіпстери поділялися на дві групи – «спокійних» (cool) і «палких» (hot). Він уважав, що неправильне розуміння хіпстерів і «покоління бітників» здебільшого випливало з того, що в поведінці хіпстерів є два різні стилі. «Спокійний» хіпстер – це бородатий мовчазний мудрець, або ж – schlem. Він сидить перед ледь пригубленим пивом у якомусь місці, де звикли збиратися бітники. Мова у нього сповільнена, і говорить він недружнім тоном. Його подруги зазвичай зберігають мовчання та одягнені у все чорне. Щодо «палкого» хіпстера, то він є «просунутим», невпинно розмовляючим психом з сяючими очима (найчастіше цей навіжений – абсолютно безневинна істота з відкритою душею). Такий хіпстер кочує від одного бару до іншого, від однієї квартири до іншої, постійно когось шукає, галасує, такий невгамовний, напідпитку. Дж. Керуак уточнював, що більшість творчих особистостей, які стосуються «покоління бітників», належать до другого типу хіпстерів, тобто до «палких».

Історія створення роману, який обґрунтував назву цілого покоління (від початку твір був заявлений під назвою «Покоління бітників», але згодом за наполяганням нового редактора автор змінив назву на іншу – «На дорозі») детально й неодноразово розписана. Цей процес став невід'ємною частиною фактичної біографії Дж. Керуака (докладніше про це у книгах дослідниці Енн Чартерс (Ann Charters): *Introduction to On the Road*. New York, 2003; *Kerouac: A Biography*. San Francisco, 1973).

Варто наголосити, попри те, що Дж. Керуак ставив між хіпстерами і бітниками знак рівності, легко побачити між ними суттєві відмінності, на які звертали увагу дослідниці. Хіпстери були вихідцями з бідних, часто неблагополучних сімей, без вищої (а іноді і середньої) освіти, грошей і перспектив. Вони перебували у стосунку опозиції до влади від народження – багато хто з дитинства був змушений бродяжити і красти, подорожі автостопом були для них не

вигадкою, а необхідністю, наркотики і безладні зв'язки супроводжували такий спосіб життя. Бітники ж здебільшого були вихідцями із середнього класу, інтелектуалами, які здобули університетську освіту. Якщо маргінальний спосіб життя для хіпстерів був неминучістю, для бітників він став вибором. Бітники завжди за своїм бажанням могли повернутися до попереднього стану: помитися, підстригтися, переодягтися і знову стати добросовісними членами суспільства; у хіпстерів такої можливості не було.

Бітництво виявляло себе як нове, антиакадемічне мистецтво відкритих форм, що прагнуло до безпосереднього контакту з аудиторією. Воно стало навіть не філософією, а своєрідною нонконформістською релігією (письменницькі твори бітників відігравали роль священних текстів), яка передбачала особливий стиль життя, ігноруючи певні здобутки цивілізації, що пов'язані (у матеріальній сфері) зі споживчим благоустроєм і комфортом та (у духовній) буржуазними уявленнями про суспільні й особистісні цінності. Консервативне старше покоління, зусиллями якого були забезпечені масові матеріальні потреби, не вбачало в епатажній поведінці «дітей» закономірних процесів розвитку, вважаючи, що молодь «біситься з жиру». Можливо, для когось із ширших кіл молоді бітництво було даниною моді, проте лідери покоління керувалися необхідністю пошуку та вироблення нових культурних вартостей і потребою змін, що об'єктивно назріли і шукали вираження. Бітницький рух набув таких масштабів, що його не могли ігнорувати ні державні, ні суспільні структури. Проте їхня реакція не завжди була схвальною, радше навпаки. Сам Дж. Керуак неодноразово застерігав від упередженого ставлення до бітників і викривленого відображення їх у культурі, зокрема кінематографі.

На початку 1960-х «розбите покоління» як рух поступово розпадається. У другій половині десятиліття йому на зміну приходять хіпі – найчисленніша субкультура в історії Америки. Деякі бітники (наприклад, один із лідерів бітників А. Гінзберг зумів стати кумиром нового руху) успішно трансформувалися у хіпі, тобто пристосувалися до змін, а ті, котрі не змогли, – відійшли на задній план. Хіпі перейняли чимало ідей бітників: вони також проповідували відмову від споживацтва та корпоративної американської культури, також любили Схід і наркотики і практикували вільне кохання. Кількість прихильників руху хіпі на

1967 р. становило близько 400 тисяч осіб, включаючи «пластмасових» хіпі (тобто попутників руху, які засвоїли тільки його зовнішні аксесуари), і ще близько 100 тис. «невидимих» хіпі (тих, хто, працюючи і навчаючись, так чи інакше поділяли цінності контркультури).

Рух хіпі не мав політичного підґрунтя, але, на думку А. Мінаєва, у своєму масовому розквіті зміг на певний час затьмарити політичний аспект молодіжного руху 1960-х рр., епатуючи пересічного спостерігача зовнішнім виглядом і манерами поведінки. Дослідник підкреслює дві специфічні риси, привнесені у молодіжну контркультуру рухом хіпі: прагнення жити окремими комунами та ненасильство як основу життєвої філософії (Мінаєв, 2006: 13).

Прихильники хіпі є й серед першорядних світових авторів. Скажімо, письменник К. Кізі, отримавши гонорар за свій перший роман (який його і прославив) «Над зозулиним гніздом» (1962), купив будинок у сільській місцевості й організував власну комуну хіпі, що називалася «Веселі пустуни», інший варіант перекладу – «Приколісти» («Merry Pranksters»). Це була група інтелектуалів, серед яких виникла ідея витівок – вистав, які несподівано розігрували перед невідповідною публікою. Також К. Кізі належить ідея проведення «кислотних тестів» – молодіжних вечірок із вживанням наркотиків. Ці вечірки «Веселі пустуни» влаштовували, мандруючи старим розфарбованим яскравими фарбами, автобусом по всій країні. У результаті всіх цих «веселих пустощів» К. Кізі набув статусу «ворога держави» й був заарештований. Відбувши ув'язнення, він несподівано для всіх порвав із рухом хіпі, обравши спокійне і віддалене від активних подій сімейне життя фермера. Однак письменницької діяльності не облишив. На той час його роман уже називали «біблією контркультури», а самого письменника – психоделічним гуру з тьмою-тьмущою послідовників, як у середовищі хіпі, так і у вищих колах літературної спільноти. Стиль його життя став стилем його текстів.

К. Кізі не прагнув закріпити здобуту славу, поширити її, а тим паче монетизувати. Він навіть уважав цю славу небезпечною. Можливо, саме цей фактор і зіграв вирішальну роль у його рішенні відмовитися від усього того, що практикували хіпі. У власних есеях К. Кізі висловив переживання, нав'язані раптовою і непомірною славою, у світлі якої він почувався, мов під прицілом снайпера.

Автор не шукав слави у письмі, як і не шукав одурманення в наркотиках, в обох випадках він намагався знайти просвітлення. Загалом хіпі сприймали наркотики як благо, вони були частиною їхніх практик.

Центральним мотивом взаємин хіпі була любов. Символічним її виразом і емблемою стала квітка, яка водночас уособлювала квітучу марихуану, з листя та коріння якої витягували галюциногени. Влітку 1967 р. хіпі проголосили «владу квітів». Субкультура хіпі набула нечуваних масштабів, впливаючи на всі сфери життя: релігію, політику, соціальні та сексуальні відносини, харчування, музику, мистецтво та моду. Центром світу хіпі був сан-франциський округ Хейт-Ешбері (Хеш-бері).

Найсвідомішими та найорганізованішими серед субгруп хіпі були дигери. Дигери поширювали серед хіпі та інших, хто потребував, безкоштовну їжу та забезпечували на певний час житлом. «Пасторальні» хіпі почали з'являтися на початку 1960-х років. Вони виступали із проповіддю «повернення до природи», створюючи громади, де займалися примітивним сільським господарством чи ремеслом. Комуни «сільських» хіпі склалися в основному зі студентів, які полишили навчання. Вони поселялися на околицях великих міст чи занедбаних «нічийних» землях у провінції. У «сільських комунах» хіпі рятувалися від урбанізації та намагалися побудувати суспільство поза суспільством. Університетські хіпі поділялися на дві категорії. До першої категорії належали, так звані «політичні» хіпі, які були послідовниками «нових лівих» студентів. Вони займалися організацією демонстрацій протесту проти істеблішменту, до представників якого зазвичай належала й університетська адміністрація. Другу умовно називали «обірванцями». Цій категорії був притаманний інтроспективний гедонізм та політичний індивідуалізм, що різко засуджувалося «політичними». Наприкінці 1960-х років рух хіпі почав занепадати, одним із чинників занепаду стала комерціалізація атрибутів культури хіпі, їхніх постулатів і способу життя. Якимсь парадоксальним, а може, й закономірним чином, наймасовіша субкультура ХХ ст., що протестувала проти капіталізму та споживацького суспільства, просто у ньому розчинилася, ставши частиною його історії.

Попри залізну завісу рух хіпі просочився і до СРСР, правда, із великим запізненням і в специфічних, зазвичай зовнішніх, формах

вираження, наче відлуння. Перші представники цієї субкультури з'явилися під кінець хрущовської «відлиги», в СРСР рух мав назву «Система» і був поширений серед вельми нечисленних представників молоді. Лише наприкінці 70-х років у Москві та республіках Прибалтики хіпі набули певної масовості, внаслідок поширення й на інші великі міста, у тому числі й у Львові.

Влада не надто церемонилася з хіпі, попри те, що більшість із них прагнули лишатися поза політикою та ідеологією, сприймала їх як дисидентів. Ніхто в СРСР не мав права відхилитися від уніфікованого образу «радянської людини» та «будівельника комунізму». Упродовж 1970-х – початку 1980-х років боротьба з хіпі у Радянському Союзі велася послідовно і немилосердно, як і з усяким інакомисленням. Хоча хіпі вважається дисидентським рухом із шістдесятництвом він, здається, не перетинався. Принаймні жодних відомостей про це не знаходимо.

Навіть побіжне порівняння діяльності шістдесятників із молодіжними рухами Заходу дозволяє відзначити деяку істотну неподібність у спонуках, підходах і методах боротьби.

Наукова новизна

Вперше українське шістдесятництво вписане у достатньо широку панораму молодіжних протестів у Європі і світі того ж періоду. Застосування культурно-історичного і компаративістського підходу дозволило розширити межі домінантної літературознавчої інтерпретації шістдесятництва і систематизувати збіги і розбіжності обох зіставляваних явищ. Обґрунтовано унікальність українського шістдесятництва на тлі численних збігів із зарубіжними молодіжними рухами того самого періоду, збіги пояснені глобальними процесами в тогочасному світі.

Висновки

У порівнянні зі світовими молодіжними бунтами шістдесятники насамперед вражають своєю моральною зрілістю, сформованістю поглядів, цілковитою відсутністю проявів інфантильності. Їхній спротив владі розпочався не з протестів і заперечень, а з прояву конструктивних ініціатив і спроби реалізації та утвердження власних позицій. Протистояння було спричинене реакцією владних структур – відторгненнями цих ініціатив і жорстким неприйняттям новаторських форм самовираження молодого покоління. Ще одна суттєва відмінність: шістдесятники рішуче відмовилися від

застосування насильницьких методів, їхні барикади були метафоричними і метафізичними. Навіть тоді, коли розпочалися гоніння, переслідування, різні форми тиску і репресій, шістдесятники продовжували протистояти цій грубій силі лише інтелектом, озброєним словом. Треба брати до уваги, що у цій боротьбі за ідеали молодь Заходу перебувала у конфронтації з демократичними інститутами влади, тоді як шістдесятники – з тоталітарними, де права і свободи особистості були лише написані на папері, тому молоді люди за різних обставин ставили перед собою різні завдання, реалізовували їх іншими засобами, не кажучи вже про те, наскільки відмінною була плата за відстоювання цих ідеалів. Комуś із шістдесятників довелося розраховуватися компромісом – зрікатися власних переконань, комуś – особистою свободою, відбуваючи роки ув'язнення, а комуś – і своїм життям. Безперечно, діяльність шістдесятників є природною складовою перебігу тих світових рушійних процесів, у яких молодь відігравала першорядну роль, проте специфіка їхнього чину, зумовлена особливостями політичних обставин, що поставали із реалій радянського ладу, змушує розглядати шістдесятництво як окремий сегмент світових подій, оскільки його поява зумовлена певними додатковими чинниками, не характерними для молодіжних протестів Західного світу 60-х років ХХ століття.

Водночас наявність численних перегуків (насамперед це стосується літературно-мистецької складової українського і світового явищ) засвідчує, що серйозність і максимальна складність цілей шістдесятництва надихалася духом свободи, який дихав із кожної щілини у тій залізній брамі, що оточувала країну.

Література

- Бойчук, Б. (2003). *Спомин в біографії*. Київ: Факт.
- Бредбері, М. (2011). *Британський роман нового часу*. Переклад з англійської Віктора Дмитрука. Київ: Видавець Ксенія Сладкевич.
- Дроздовський, Д. (2006). *Код майбутнього: Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва*. Київ: Вид. дім «Всесвіт».
- Колаковський, Л. (1999). *Міні-лекції на максі-теми*. Пер. з пол. Р. Харчук. Київ: Основи.
- Курносів, Ю. О. (1994). *Інакомислення в Україні (60-ті – перша половина 80-х рр. ХХ ст.)*. Київ: Ін-т історії України НАН України.

- Льйоса, В. М. (2022). *Поклик племені. Есе*. Переклад з іспанської Галини Грабовської. Львів: Видавництво Анетти Антоненко.
- Мінаєв, А. (2006). *Молодіжний рух другої половини 60-х рр. ХХ ст. в країнах Західної Європи та США: ретроспективний аналіз*. Автореферат дис. ... к. іст. н. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.
- Мокрик, Р. (2019). «Російські шістдесятники не виходили за межі імперського дискурсу». *Інтерв'ю з І. Дзюбою*. URL: <https://zbruc.eu/node/87298>
- Программа Коммунистической партии Советского Союза. 1961 г. URL: <http://museumreforms.ru/node/13891>.
- Сверстюк, Є. (1993). *Блудні сини України*. Київ: Товариство «Знання» України.
- Терен, Т. (2015). *РЕСвізити. Антологія письменницьких голосів. Книга 2*. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Шафраньош, О. (2019). *Характерні особливості феномену контркультури в контексті суспільно-політичних процесів у США в 50–70 рр. ХХ ст.* Автореферат дис. ... к. політичних н. Ужгород: Ужгородський національний університет.
- «Я хотів глянути в очі ще живим класикам». Фрагмент книги Аллена Гінзберга «Свідома проза». URL: <https://gorky.media/fragments/ya-hotel-vzglyanut-v-glaza-eshhe-zhivym-klassikam/>
- Ginsberg, Allen (2000). *Deliberate prose: selected essays, 1952–1995*. New York: HarperCollins Publishers.
- Kurlansky, Mark (2005). *1968: The Year that Rocked the World*. Vintage, Random House.
- Llosa, Mario Vargas (2009). *Prohibido prohibir*. URL: http://www.educaciofísica.com/187_prohibido_prohibir_mario_vargas_llosa_26jul2009.pdf
- Llosa, Mario Vargas (2018). «La corrección política es enemiga de la libertad». URL: https://elpais.com/elpais/2018/02/15/eps/1518713349_374841.html
- Odier, D. (1974). *The job: interviews with William S. Burroughs*. URL: https://archive.org/details/jobinterviewswit0000burr_i6b8
- Sontag, Susan (2012). *As consciousness is harnessed to flesh: journals and notebooks, 1964–1980*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

References

- Boichuk, B. (2003). *Spomyn v biohrafii* [Memory in biography]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Bredberi, M. (2011). *Brytanskyi roman novoho chasu* [A modern British novel]. Kyiv: Vydavets Kseniia Sladkevych (in Ukrainian).
- Drozdovskyi, D. (2006). *Kod maibutnoho: Kryza liudyny v evropeiskii filosofii: vid ekzystentsializmu do ukrainskoho shistdesiatnytstva* [Code of the Future: The Crisis of Man in European Philosophy: From Existentialism to Ukrainian Sixties]. Kyiv: Vyd. dim «Vsesvit» (in Ukrainian).

- Kolakovskyi, L. (1999). *Mini-lektsii na maksii-temy* [Mini-lectures on maxi-topics]. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Kurnosov, Yu. O. (1994). *Inakomyshlennia v Ukraini (60-ti – persha polovyna 80-kh rr. XX st.)* [Dissent in Ukraine (1960s - first half of the 1980s)]. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy (in Ukrainian).
- Liosa, V. M. (2022). *Poklyk plemeni. Ese* [The call of the tribe. Essay]. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko (in Ukrainian).
- Minaiev, A. (2006). *Molodizhnyi rukh druhoi polovyny 60-kh rr. XX st. v krainakh Zakhidnoi Yevropy ta SShA: retrospektyvnyi analiz* [Youth Movement in late 60's of the XXth century in Western Europe and the USA: Retrospective analysis]. Avtoreferat dys. k. ist. n. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet imeni Yurii Fedkovycha (in Ukrainian).
- Mokryk, R. (2019). «*Rosiiski shistdesiatnyky ne vykhodyly za mezhi imperskoho dyskursu*». *Interv'iu z I. Dziuboiu* ["The Russian sixties did not go beyond the imperial discourse." Interview with I. Dzyuba]. URL: <https://zbruc.eu/node/87298> (in Ukrainian)
- Prohramma Kommunistycheskoi partyy Sovetskoho Soiuzu [Program of the Communist Party of the Soviet Union]. 1961 h. URL: <http://museumreforms.ru/node/13891> (in Russian).
- Sverstiuk, Ye. (1993). *Bludni syny Ukrainy* [Prodigal sons of Ukraine]. Kyiv: Tovarystvo «Znannia» Ukrainy (in Ukrainian).
- Teren, T. (2015). *RECvizyty. Antolohiia pysmennytskykh holosiv. Knyha 2* [RECvisits. Anthology of writer's voices. Book 2]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva (in Ukrainian).
- Shafranosh, O. (2019). *Kharakterni osoblyvosti fenomenu kontrkultury v konteksti suspilno-politychnykh protsesiv u SShA v 50–70 rr. XX st.* [Characteristic features of the phenomenon of counterculture in the context of socio-political processes in the United States in the 50-70 years of the twentieth century]. Avtoreferat dys. ... k. politychnykh n. Uzhhorod: Uzhhorodskyi natsionalnyi universytet (in Ukrainian). «*Ia khotiv hlianuty v ochi shche zhyvym klasykam*». Frahment knyhy Allena Hinzberha «*Svidoma proza*» ["I wanted to look into the eyes of the still living classics." A fragment of Allen Ginsberg's book "Conscious Prose"]. URL: <https://gorky.media/fragments/ya-hotel-vzglyanut-v-glaza-eshhe-zhivym-klassikam/> (in Ukrainian).
- Ginsberg, Allen (2000). *Deliberate prose: selected essays, 1952–1995*. New York: HarperCollins Publishers (in English).
- Kurlansky, Mark (2005). *1968: The Year that Rocked the World*. Vintage, Random House (in English).
- Llosa, Mario Vargas (2009). *Prohibido prohibir*. URL: http://www.educaciofisica.com/187_prohibido_prohibir_mario_vargas_llosa_26jul2009.pdf (in Spanish).

Llosa, Mario Vargas (2018). "*La corrección política es enemiga de la libertad*". URL: https://elpais.com/elpais/2018/02/15/eps/1518713349_374841.html (in Spanish).

Odier, D. (1974). *The job: interviews with William S. Burroughs*. URL: https://archive.org/details/jobinterviewswit0000burr_i6b8 (in English).

Sontag, Susan (2012). *As consciousness is harnessed to flesh: journals and notebooks, 1964–1980*. New York: Farrar, Straus and Giroux (in English).

Vasyl Slapchuk. Sixties in the Context of Revolutionary Movements of World Youth. The article raises the question of the attitude of the Ukrainian sixties to the world youth movements of the same period. Despite the fact that many Ukrainian and foreign researchers of these movements drew parallels between the sixties in the USSR and the phenomenon of "1968", there was still no opportunity to place the Ukrainian phenomenon entirely in the world context, since the basic goals of the Soviet and Western movements differed significantly (opposition totalitarianism vs rebellion against the values of the "parents"). Especially different from the background of world protests is the Ukrainian Sixties, which put liberation from national oppression at the forefront of the struggle, and was supposed to embody the hopes of continuous liberation struggles of several centuries. By all the main features, this phenomenon was self-sufficient, based on its own national discourses and not provoked by external influences. Coincidences with Western movements appear to be episodic and unsystematic. And yet the existing body of research (separately – on the Ukrainian sixties, separately – on Western youth movements and subcultures) allows us to take a closer look at the manifestations of the similarity of these phenomena. It is about the need to reconcile (or explain) the contradictory points that we observe when trying to draw parallels between the sixties and the "beatniks" (conditionally). In particular, it is important, including the Ukrainian sixties in the world protest movement, not to confuse its form and content characteristics with the Soviet, primarily Russian, phenomenon of social thaw. The purpose of this exploration is to outline the panorama of coincidences between the Ukrainian sixties and the world youth movement of the sixties in order to further express the essence of the Ukrainian phenomenon as a national, literary, and anti-totalitarian phenomenon. Research methods include structural-functional, typological, biographical, etc. The use of a cultural-historical and comparativist approach allows us to expand the boundaries of the dominant literary interpretation of the sixties.

The scientific novelty of the investigation: for the first time, the Ukrainian Sixties was included in a fairly broad panorama of youth protests in Europe and the world of the same period.

Key words: sixties, youth subcultures, "1968", dissidence, national liberation

Слапчук Василь Дмитрович – письменник, лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, кандидат філологічних наук, v.slapchuk@ukr.net

О есею Ignacego Krasickiego *Krytyka* i jego przekładzie w czasopiśmie „Ukrainskij Wiestnik”

Про есе Ігнація Красицького *Критика* та про його переклад у часописі „Український вестник”. У статті проаналізовано есе Ігнація Красицького (народився у 1735 році в Дубецьку, помер у 1801 році в Берліні) під заголовком *Критика* з циклу прози *Зауваження*, а також його переклад російською мовою, опублікований у харківському часописі „Український вестник” 1819 р. Перекладачем був Петро Гулак-Артемівський (1790, Городище – 1865, Харків), український поет і науковець, популяризатор польської літератури, перший викладач польської мови і літератури у Харківському університеті. Цикл *Зауваження* був опублікований уперше в шостому томі збірника творів Красицького в 1803 р. (редактором видання був Францішек-Ксаверій Дмоховський). Красицький і Дмоховський були провідними представниками епохи Просвітництва у Польщі.

Стаття складається з трьох частин. Перша з них містить обговорення місця есе *Критика* у циклі *Зауваження* (тематичні класифікації польських дослідниць Клари Лещинської-Сковрон і Каміли Жуковської), а також зв'язків із творчістю польських письменників епохи Просвітництва (статті в часописі "Монітор", діяльність Адама Казимира Чарториського і т. п.). Друга частина присвячена перекладу есе *Критика* (трансляційні стратегії, переклад цитати з *Посланні до Пізонів* Горация), а також його місцю в структурі часопису „Український вестник” (статті про польську мову; інші переклади з польської мови, наприклад, праці Дмоховського про Красицького). Третя частина є аналізом перекладу есе *Критика*, а також обговоренням поглядів Красицького на мистецтво перекладу (спираючись на есе *Про переклад книг*). У статті були використані дослідницькі методи з галузі літературної компаративістики, а також перекладознавства. Дослідження висвітлює українсько-польські літературні контакти в першій половині ХІХ сторіччя, а також східноєвропейську рецепцію творчості Ігнація Красицького. [Переклад українською мовою: Володимир Дубічинський (Варшавський університет, факультет прикладної лінгвістики)].

Ключові слова: Ігнацій Красицький, есе, *Критика*, *Зауваження*, Польща, літературна критика, переклад, „Український вестник”, Харків, Петро Гулак-Артемівський

Wstęp

Na *Uwagi*, opublikowane po raz pierwszy w 1803 roku w szóstym tomie przygotowanych przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego *Dzieł Ignacego Krasickiego*, złożyło się czterdzieści osiem tekstów, spośród których pięć określa się jako „zbiory maksym i sentencji pochodzących z różnych źródeł” (Leszczyńska-Skowron, 2020: 289), czterdzieści trzy zaś – najczęściej jako „eseje literackie” (Libera, 1997: 6; Leszczyńska-Skowron, 2020: 293–303), ale także jako „artykuły” (Dworak, 1987: 510–511) bądź „felietony” i „rozprawki” (Goliński, 1966: 182). Jedenaście utworów z tego zróżnicowanego tematycznie cyklu, opartego, jak pisał Paul Cazin, na płynnych przejściach „od abstrakcji [...] do konkretności, od kwestii religijnych do politycznych, od moralnych do światowych” (Cazin, 1983: 273), w tym jeden z pierwszej grupy i dziesięć z drugiej, ukazało się w piśmie „Co tydzień” (zob. Gawałkiewicz 1952: 867–893).

W przedmowie do wydania *Uwag* z 1997 roku Zdzisław Libera pisał o braku większego zainteresowania nimi ze strony badaczy (Libera, 1997: 5). Sytuacja co prawda uległa poprawie po wydaniu przez Instytut Badań Literackich PAN w 2020 roku monografii Klary Leszczyńskiej-Skowron o „niefabularnej prozie Krasickiego” (zob. Leszczyńska-Skowron, 2020), ale „białą plamę” w studiach nad *Uwagami* stanowią wciąż ich przekłady na języki obce.

Teoretyczne i metodologiczne podstawy badań

Niniejszy artykuł stanowi jedną z prób wypełnienia tej luki¹. Jego przedmiotem stanie się przekład na język rosyjski eseju *Krytyka*. Artykuł wpisuje się jednak nie tylko w studia nad rosyjsko-polskimi związkami literackimi, ale także – ze względu na to, że przekład został sporządzony wprawdzie na rosyjski, ale ukazał się na ziemiach ukraińskich i wyszedł spod pióra przedstawiciela ukraińskich kręgów intelektualnych – nad ukraińsko-polskimi związkami kulturalnymi w pierwszej połowie XIX wieku. Określenie „związki literackie” należy rozumieć przy tym nie tylko – szeroko – jako recepcja eseju Krasickiego, ale także – z racji podjętego w nim i zasygnalizowanego w tytule tematu – jako głos w dyskusji o zasadach, zadaniach i przeszłości krytyki literackiej. W związku z tym, że miejscem opublikowania przekładu *Krytyki* stało się czasopismo, artykuł

¹ Wcześniejszą próbę tejże autorki stanowił referat wygłoszony na Międzynarodowym Kongresie Języka i Kultury Polskiej w Szczecinie (Uniwersytet Szczeciński, 22-24.09.2021 r.) pt. *Esej Ignacego Krasickiego „Romanse” w przekładzie rosyjskim (ze studiów nad polonicami w czasopiśmie „Wiestnik Jewropy”)* (artykuł w druku).

ten wpisuje się w nurt badań prasohistorycznych (o zorientowaniu komparatystycznym), a ponieważ przedmiotem rozpatrzenia staną się w nim wybrane zabiegi zastosowane przez tłumacza, jego profil można określić też częściowo jako przekładoznawczy.

Przedstawienie głównego materiału badań

Wspomniane zróżnicowanie tematyczne cyklu Ignacego Krasickiego, jednego z głównych przedstawicieli polskiej literatury epoki Oświecenia, urodzonego w 1735 roku w Dubiecku, zmarłego w 1801 roku w Berlinie, najczęściej kojarzonego z bajkopisarstwem, w oczywisty sposób skłania do podejmowania wobec jego zawartości zabiegów porządkujących. W klasyfikacji Leszczyńskiej-Skowron *Krytyka* należy do grupy esejów o tematyce literackiej, reprezentowanej także przez *Listy*, *Romanse*, *O piśmie* i *O tłumaczeniu ksiąg* (Leszczyńska-Skowron, 2020: 368). Wszystkie one są dalekie, jak zauważa badaczka, „od próby wyczerpania tematu, wskazują jednak to, co Krasicki uważał za najistotniejsze dla danej dziedziny” (Leszczyńska-Skowron, 2020: 368). Działalność krytyczna powinna opierać się, w opinii Krasickiego, na obiektywizmie i bezstronności. Krytyk sięga po pióra po to, aby podnieść poziom sztuki pisarskiej, artystycznej i naukowej, z myślą o „polepszeniu tego, co zdróżnego widzi” (Krasicki, 1997: 212), nie zaś po to, by odegrać się na autorze, pokazać swoją wyższość nad nim albo go obrazić. W związku z tym powinien formułować opinie w spokojnym, wyważonym tonie, gdyż „sposób [wysłowienia – M.D.] ostrość rzeczy zmniejsza” (Krasicki, 1997: 214). Wymagane są od niego dokładność i wnikliwość, niepożądana jest jednak pobłażliwość, bowiem „lepiej [...] przykro zganić, niż chwalić niebacznie; w pierwszym działaniu prawda się nie obraża, w drugim zdrada i podłość się obwieszcza” (Krasicki, 1997: 215). Krytyk ma więc postępować jak przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości, jego praca jest „rodzajem sądu niby polubownego, mającego za cel wzrost nauki i coraz większe wydoskonalenie pisarzy” (Krasicki, 1997: 213). Odpowiedź na pytanie, na kim można się w niej wzorować (a właściwie: na kim się nie wzorować), Krasicki opiera na przeciwstawieniu krytyka zawistnego, złośliwego, zajadłego i niesprawiedliwego takiemu, który tych cech jest pozbawiony. Jako antywzór zapisał się w kulturze europejskiej Zoil (Zoilos z Amfipolis), który przez negatywne oceny wystawiane dziełom Homera zyskał przydomek *Homeromastiks* (*bicz na Homera*). Autor zaczyna esej, wedle słów Leszczyńskiej-Skowron, „przewrotnie od obrony potępianego przez wszystkich Zoila”, w czym widzi badaczka, podobnie

jak wcześniej Elżbieta Sarnowska-Temeriusz i Teresa Kostkiewiczowa, „nieco być może spóźnioną polemikę [...] z przekonaniami sięgającymi ubiegłych stuleci, które upatrywały w krytyce nie czego innego, jak niesprawiedliwej oceny dyktowanej przez zawiść i złośliwość” (Leszczyńska-Skowron, 2020: 387; por. Sarnowska-Temeriusz, Kostkiewiczowa, 1990: 156). Powyższe rozważania dotyczą pierwszej części eseju *Krytyka*, z niej także pochodzą przytoczone cytaty. Drugą część wypełnia alegoryczne „wyobrażenie krytyki dokładne w piśmie jednym angielskim” (Krasicki, 1997: 215). Jej obecność sprawia, że, opierając się na klasyfikacji innej współczesnej polskiej badaczki, Kamili Żukowskiej, można zaliczyć *Krytykę* do grupy esejów, w których „autor powołuje się na własne doświadczenie, przytaczając szereg (prawdziwych?) anegdot będących podstawą do wyprowadzenia jakiejś prawdy ogólnej” (Żukowska, 2016: 98). Takie postawienie sprawy wymaga jednak aż trzech dodatkowych komentarzy. Po pierwsze, doświadczenie autora jest tutaj doświadczeniem czytelniczym, wynikającym z lektury bliżej niesprecyzowanego czasopisma angielskiego. Po drugie, opatrzone znakiem zapytania słowo „prawdziwa” odnosi się w tym przypadku nie tylko do samej anegdoty, ale też do owego pisma angielskiego. Po trzecie wreszcie, pisarz polski najpierw formułuje „prawdę ogólną”, a dopiero potem przytacza anegdotę jako jej potwierdzenie. Jeżeli jednak spojrzymy na całość *Krytyki* i uznamy, że powstała ona z myślą o wskazaniu na poczucie sprawiedliwości, przykładność, szlachetność pobudek, uczciwość jako pożądane cechy krytyka, to możemy zaliczyć ten utwór do drugiej grupy esejów wyodrębnionej przez Żukowską, obejmującej „teksty eksplikujące ważne dla autora pojęcia, których znajomość stanowi dlań nieodzowną część praktyki życiowej” (Żukowska, 2016: 98). Klasyfikacje obu badaczek stwarzają możliwość określenia miejsca *Krytyki* w cyklu *Uwagi*, a pierwsza z nich dodatkowo jeszcze daje wyobrażenie o logice wewnętrznej w grupie, umownie rzecz ujmując, „literackiej”, o jej dynamice wewnętrznej. Chodzi o to, że wszystkie zaliczone do niej eseje rzucają światło na drogę dzieła od autora (nadawcy) do czytelnika (odbiorcy), w której swój udział mają nieraz także krytycy i tłumacze. Jeśli więc porządkować eseje z tej grupy wedle tego kryterium, to *Krytyka* (oraz *O tłumaczeniu ksiąg*) zajmie środkową pozycję w całym łańcuchu. Takie postawienie sprawy, nawiązujące do klasycznego schematu komunikacji Romana Jakobsona i współczesnych prób jego modyfikacji (zob. m.in.

Bilczewski, 2010), pozwala uznać za zbliżony do tej grupy – jako swoisty załącznik do niej – esej *Biblioteki* (przez Leszczyńską-Skowron zakwalifikowany do innej grupy esejów, o „problemach praktycznych, związanych z życiem codziennym i rzeczywistością materialną”; Leszczyńska-Skowron, 2020: 369, por. Górska, 2014: 513–534). Zdaniem Krasickiego, „zamiar biblioteki nie inny być powinien nad użyteczność”, o ile nie będzie zakładana tylko dla „ozdoby domu”, może czynić „czytelników oświecenijszymi i lepszymi” (Krasicki, 1997: 116, 117).

Esej *Krytyka* wykazuje powiązania również z utworami spoza *Uwag*, przy czym nie tylko samego Krasickiego, ale i pisarzy jego czasów. Lista jednych i drugich jest długa, poprzestańmy zatem tylko na wymienieniu wybranych¹. Na plan pierwszy wysuwa się artykuł z „Monitora” z 1766 roku (tj. z pierwszego okresu w dziejach periodyku, przypadającego na lata 1765-1767, gdy na jego łamy pisali Adam Kazimierz Czartoryski, Feliks Franciszek Łojko i in., przede wszystkim jednak Krasicki, któremu artykuł ten jest przypisywany; Aleksandrowska, 1996: 294, por. Sarnowska-Temeriusz, 1990: 162–163), w którym mowa jest o postawie i cechach krytyka oraz porównuje się go z sędzią (*Monitor...*, 1766: 274–280). Wątki te są obecne także w *Krytyce*. W kontekście porównania krytyka z przedstawicielem wymiaru sprawiedliwości warto zacytować komentarz Jadwigi Ziętarskiej: „metaforyka ze sfery jurysdykcji była [...] zjawiskiem częstym, nie na tyle wszakże zbanalizowanym, by unikali jej najwybitniejsi pisarze epoki”; jako przykłady badaczka podaje Aleksandra Pope’a i Woltera oraz Adama Kazimierza Czartoryskiego, Grzegorza Piramowicza i Józefa Szymanowskiego (Ziętarska, 1981: 20).

Krytyka ukazała się w przekładzie rosyjskim Petra Hułaka-Artemowskiego w dziale „Nauki i sztuki” wydawanego w Charkowie czasopisma „Ukrainskij Wiestnik” w 1819 roku (Красицкий, 1819: 18–30). Nazwisko tłumacza – w postaci skróconej do „P. Artemowski – H...k” („П. Артемовский-Г...к”) – widnieje pod tekstem, obok wskazania na język polski jako oryginalny. Tytuł eseju, przybierający takie samo brzmienie jak pod piórem autora (*Krytyka – Kpumuka*), został opatrzony podtytułem „z dz.[ieł] Krasickiego” („из соч. Красицкого”), sugerującym, że źródłem tekstu stał się dla tłumacza szósty tom *Dzieł Ignacego Krasickiego* z 1803 roku (*Krytyka* nie znalazła się wśród esejów

¹ Zob. także przypis 3 (o związku z zawartością czasopisma „Co robić”).

zamieszczonych w piśmie „Co tydzień”¹). Esej został opublikowany z pominięciem informacji o jego przynależności do cyklu *Uwagi*, co skutkowało postrzeganiem go przez czytelników w sposób wyizolowany, jako osobnej całości.

Spod pióra tego samego tłumacza wyszedł też m.in. przekład na język rosyjski *Mowy na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa Gnieźnieńskiego, mianej na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk dnia 12 grudnia 1801 roku* (*Речь на случай совершения памяти об Игнатии Красицком...*) Dmochowskiego. Ponadto jako tłumacz podpisany był on pod dwoma innymi esejami cyklu: *O piśmie* i *Listy*, opublikowanymi bez nazwiska polskiego twórcy i z bardziej lub mniej zmienionymi tytułami (odpowiednio: *Нечто для сочинителей* oraz *О письмах*), za to z adnotacją, że językiem oryginalnym był polski. Oba te utwory reprezentują tę samą grupę tematyczną, zgodnie z klasyfikacją Leszczyńskiej-Skowron, co *Krytyka*, układając się w charkowskim czasopiśmie w miniaturowy cykl o tematyce literackiej. Niewykluczone, że właśnie ze względu na taką tematykę wybrane były przez tłumacza z cyklu *Uwagi*. Jak widać, czytelnicy pisma mieli możliwość zapoznania się z twórczością Krasickiego przez lekturę zarówno jego dzieł (*Krytyka*), jak i wypowiedzi o nim (*Mowy na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego...* Dmochowskiego), znacząco poszerzających wiedzę o szczegóły biograficzne oraz ogłęd całości kształtu spuścizny literackiej.

Już tych kilka przykładów pokazuje, że „Ukrainskij Wiestnik” stał się miejscem publikacji bardzo licznych tekstów Petra Hułaka-Artemowskiego, urodzonego w 1790 roku w mieście Horodyszczce i zmarłego w 1865 roku w Charkowie, ukraińskiego poety i naukowca, tłumacza, popularyzatora literatury polskiej, absolwenta Uniwersytetu Charkowskiego, pierwszego w nim nauczyciela języka polskiego oraz literatury polskiej, od 1825 roku profesora tej uczelni, a od 1841 roku rektora. Powołanie Hułaka-Artemowskiego na nauczyciela języka polskiego i literatury polskiej nastąpiło w 1818 roku. Charkowska Katedra Języka Polskiego istniała do 1831 roku (jej zamknięcie nastąpiło po upadku na ziemiach polskich powstania listopadowego). „Ukrainskij Wiestnik” wychodził w latach 1816-1819. Inicjatywa jego założenia

¹ Nie oznacza to jednak, że utwór ten nie wykazuje związków z zawartością „Co tydzień”. W zawartych w nim słowach „jak więc gdzie indziej powiedzieliśmy”, odnoszących się do Mecenasa, Leszczyńska-Skowron widzi nawiązanie do artykułu o tej postaci opublikowanego w „Co robić” (Krasicki, 1997: 212, Leszczyńska-Skowron, 2020: 301–302).

wyszła od Iwana Sriezniewskiego, a w gronie redaktorów znaleźli się Eugrafij Fiłomafitski i Razumnik Gonorski, uznawani za pierwszych ukraińskich krytyków literackich (zob. Лосиевский, 1993: 25). Nazwiska dwóch ostatnich twórców kultury widnieją na stronach tytułowych poszczególnych części czasopisma. Hułak-Artemowski należał zaś do najbardziej aktywnych jego współpracowników. Jeżeli spojrzeć na „Ukrainskij Wiestnik” wyłącznie przez pryzmat *poloniców*, to okaże się, że przełomowy w jego dziejach był rok 1818, w którym zaczęła znacząco rosnać liczba tłumaczeń z polskiego (zob. Kijas 2005: 34–35). W 1819 roku – obok esejów Krasickiego z cyklu *Uwagi* – znalazły się na jego łamach m.in. przekłady wierszy Adama Naruszewicza i Franciszka Karpińskiego, a także – podobnie jak *Krytyka* w tłumaczeniu Hułaka-Artemowskiego – traktat Jana Śniadeckiego *O filozofii*. Wybór tłumaczy (właśnie: tłumaczy, gdyż nie należał do nich tylko Hułak-Artemowski) padał więc na teksty oświeceniowe, przy czym nie tylko literackie, ale także naukowe (wymieniona rozprawa Śniadeckiego ukazała się w dziale pisma „Nauki i sztuka”). Jeśli wziąć po uwagę całą zawartość czasopisma oraz program jego redaktorów, sformułowany w artykule wstępnym (От издателей..., 1816: 3–6), okaże się, że zostało ono założone z myślą przede wszystkim jednak o upowszechnianiu wiedzy o ziemi ukraińskiej i jej mieszkańcach. Tematyce polskiej – podobnie jak związanej z innymi kulturami narodowymi – przypadło w periodyku ważne, szczególnie w dwóch ostatnich latach jego istnienia, ale jednak dalekie od priorytetowości miejsce. Co za tym idzie, nie sposób zaliczyć charkowskiego czasopisma do tej samej grupy co wydawany przez Wasilija Anastasewicza w Petersburgu „Ulej” („Улей”, 1811–1812), mający jednoznacznie polonoznawczy profil tematyczny i polonofilską wymowę (zob. Dąbrowska, 2014: 367–374)¹. W kontekście Anastasewicza, czołowego popularyzatora kultury polskiej w Rosji w pierwszej połowie XIX wieku, warto nadmienić, że w 1818 roku w czasopiśmie „Ukrainskij Wiestnik” ukazał się jego list do redakcji, w

¹ W dziejach wschodnioeuropejskiej recepcji *Uwag* Krasickiego odegrało ważną rolę inne czasopismo rosyjskie, mianowicie założony przez Nikołaja Karamzina moskiewski „Wiestnik Jewropy”. W 1817 roku ujrzały w nim światło dzienne przekłady należących do tego cyklu esejów *O dawnych drogach*, *Sekret*, *Romanse* i *O stanie rycerskim*. Przekład esejów *O drogach dawnych* i *Romanse* wyszedł spod pióra Michaiła Kaczenowskiego, długoletniego redaktora tego pisma i inicjatora zamieszczenia w nim licznych tekstów. Wzmianka o Kaczenowskim pojawia się w niniejszym artykule nie tylko dlatego, że był on tłumaczem innych esejów z cyklu Krasickiego, ale także ze względu na jego związki z Charkowem – miastem, w którym się urodził i kształcił (zob. Посохова, 1999: 147-148). „Wiestnik Jewropy” stał się w 1816 roku miejscem opublikowania zapowiedzi wydawania czasopisma „Ukrainskij Wiestnik” (zob. Гонорский, Филомафитский, Квитка, 1816: 77–80).

którym podkreślał on rolę ziem ukraińskich oraz języka ukraińskiego jako pośrednika w kontaktach kulturalnych Polski i Rosji (A[настасевич], 1818: 115–124). Pretekstem do napisania listu stała się, co Anastasewicz bardzo wyraźnie podkreślił na jego wstępie, właśnie *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego... Dmochowskiego*.

Przekład *Krytyki* były odnotowywany przez polskich historyków i historyków literatury, ale rzadko i nie bez niedociągnięć merytorycznych. Stosunkowo najkompletniejszą informację zawarł w artykule *Księcia biskupa warmińskiego sława literacka wśród Słowian Wschodnich* historyk literatury Ryszard Łużny, który nie tylko wskazał na opublikowanie esejów *Krytyka*, *O piśmie* i *Listy* w charkowskim periodyku, ale też wymienił Hułaka-Artemowskiego jako ich tłumacza (Łużny, 1980: 325). O przekładzie *Krytyki* autorstwa Hułaka-Artemowskiego oraz jej przynależności do *Uwag* (*notabene* nieodnotowanej przez Łużnego) wspomniał historyk Artur Kijas w książce o Polakach na Uniwersytecie Charkowskim w latach 1805-1817, ale omyłkowo nazwał ten utwór wierszem i nie wymienił przekładów pozostałych esejów z tego cyklu (Kijas, 2005: 35). Żaden z badaczy nie podjął się gruntownego omówienia tego dzieła Krasickiego. Na głębszą refleksję zasługuje nie tylko *Krytyka*, ale każde z *poloniców* w charkowskim periodyku.

Czytelnicy czasopisma „Ukrainskij Wiestnik” otrzymali przekład pełnego tekstu *Krytyki*, uzupełniony o wzmacniające wydźwięk całości słowa o tym, że kiedy w środowisku krytyków, w którym zawsze można było spotkać zarówno ludzi dobrych, jak i złych, zaczynają przeważać ostatni, cała ta grupa przestaje cieszyć się społecznym szacunkiem (zob. Красицкий, 1819: 18). Hułak-Artemowski zachował dwudzielną kompozycję z zapowiedzią przytoczenia anegdoty z czasopisma angielskiego jako granicą pomiędzy nimi, nadającą całości charakter symetryczny. Bliższa oryginałowi, przede wszystkim w warstwie składniowej, ale także leksykalnej, wydaje się druga część utworu. W pierwszej zauważamy dążenie tłumacza do uproszczenia konstrukcji składniowej oraz dwojakiemu rodzajowi tendencje w warstwie leksykalnej, mianowicie dość swobodny dobór przez niego słownictwa, nie w pełni zgodnego z zamysłem autorskim, oraz wprowadzanie różnych słów w miejscach, w których w oryginale pojawia się to samo. Hułak-Artemowski nie opatrzył przekładu eseju własnymi przypisami, chociaż na takie rozwiązanie, szeroko rozpowszechnione od wielu lat (zob. m.in.

Dąbrowska, 2015: 291-300), zdecydował się w przekładzie *Mowy na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego...*, w którym właśnie w przypisie podkreślał rolę Dmochowskiego w popularyzacji dorobku autora cyklu *Uwagi*.

Wyzwaniem, przed którym stanął tłumacz, stał się przekład nazw własnych oraz cytatów obcojęzycznych. W pierwszej części *Krytyki* mowa jest o Zoilu, jak pisze Krasicki, „urodzonym w Amfipolu, mieście Tracji” i „żyjącym za czasów Ptolemeusza Philadelfa” (Ptolemeusza II Filadelfosa, króla egipskiego), o doradcy cesarza Augusta i opiece poetów Mecenasiu (Caius Cilnius Maecenas) oraz o przedstawicielach samego świata literackiego, Homerze i Horacjuszu (Krasicki, 1997: 212, 213). Wybrzmiewa w niej także zniekształcony cytat z *Listu do Pizonów* „aliquando divus dormitat Homerus” (właśc. „quandoque bonus dormitat Homerus”)¹ z komentarzem, iż „trafia się to [tj. zdrzemnięcie się – M.D.] najcelniejszym pisarzom; zdarzało się niekiedy i samemu Horacjuszowi” (Krasicki, 1997: 213). W części drugiej eseju pojawia się wzmianka o Astrei, córce Zeusa i Temidy, bogini sprawiedliwości. Jak widać, przywołane postaci i cytat mają pochodzenie antyczne. Już Zygmunt Leśnodorski zauważał, że nawiązania do starożytności (oraz staropolskiej kultury doby Odrodzenia) są w dorobku Krasickiego „bardziej istotne, sięgające głębiej” niż nawiązania do bliższej mu w czasie literatury francuskiej (Leśnodorski, 1936: 359). Skojarzenie ze światem starożytnym budzą w *Krytyce* także wzmianki o Muzach, ambrozji, czyli pokarmie bogów, zapewniającym wieczną młodość i nieśmiertelność, oraz liściu lauru (o wszystkich mowa jest w drugiej części utworu). O ile kwestia zapisu imion postaci ze świata starożytnego nie wymaga szerszego komentarza, Hułak-Artemowski poszedł bowiem utartą ścieżką na obszarze rosyjskojęzycznym (pod jego piórem pojawiają się „Зоил”, „Амфиполь, что во Фракии”, „Птоломей Филадельф”, „Меценат”, „Гомер”, „Гораций”, „Астрея”, „Музы”, „амброзия”, „листья лавра”; Красицкий, 1819: passim), o tyle nie można pozostawić bez niego passusu z cytatem z *Listów do Pizonów*. Tłumacz zachował go w języku łacińskim i w takiej samej postaci jak Krasicki, jednak miał wątpliwości, czy na pewno jego czytelnicy zrozumieją słowa po łacinie, dlatego w następnym zdaniu zrezygnował z użytego w oryginale zaimka wskazującego „to” (tj. zdrzemnięcie się) i wprowadził określenie

¹ W przekładzie współczesnym Tadeusza Sinki: „gdy zdrzemnie się mistrz Homer” (Horacy, 2006: 102–103).

„marzenie senne”, precyzyjnie przekazujące treść łacińskiego cytatu. W tym kontekście warto dodać jednak, że fragmentów w języku łacińskim pojawia się w czasopiśmie „Ukrainskij Wiestnik” więcej, by jako przykład wymienić motto do *Mowy na dzień otwarcia Katedry Języka Polskiego...*, na które Hułak-Artemowski wybrał słowa z pieśni II rzymskiego poety Klaudiana Klaudiusza (Claudius Claudianus) (por. Petlak, 2008: 15).

Spośród dwóch wymienionych zjawisk widocznych w przekładzie pierwszej części eseju komentarza wymagają przede wszystkim zmiany w warstwie leksykalnej. W ustępie, w którym Krasicki pisał o „bezbożnym działaniu” krytyka (Krasicki, 1997: 213), pod piórem Hułaka-Artemowskiego zamiast przymiotnika „bezbożny” pojawił się „zuchwały” („дерзкие поступки”; Красицкий, 1819: 21). Kiedy Krasicki przedstawiał Zoila jako „cel zawziętości i przekleństw, naigrawań i wymówek” (Krasicki, 1997: 212), Hułak-Artemowski wymieniał „złość, naigrawania, wymówki i przekleństwa” („Зоил [...] сделался предметом злобы, насмешек, упреков и проклятия”; Красицкий, 1819: 19). Decyzja Hułaka-Artemowskiego o posłużeniu się przymiotnikiem „zuchwały” mogła być podyktowana chęcią mocniejszego niż w oryginale podkreślenia niegodziwości opisywanego zachowania. W drugim przywołanym fragmencie tłumacz zmienił kolejność słów, niewykluczone, że po to, aby najpierw – podobnie jak autor – wskazać na reakcję emocjonalną, a potem wyszczególnić jej konsekwencje, ale – co istotniejsze, gdyż dochodzimy tu do wskazania różnicy pomiędzy nimi – w dobitniej aniżeli w oryginale zaznaczonym porządku od najłagodniejszych (naigrawania) do coraz groźniejszych (wymówki, przekleństwa). I jeszcze jeden przykład, tym razem rozwiązania polegającego na posługiwaniu się przez tłumacza różnymi słowami w ustępach, w których autor wprowadzał jedno. Pod piórem Krasickiego wielokrotnie pojawiają się słowa „zdrożny” i „zdrożność” (Krasicki, 1997: 212, 213; por. Linde, 1814: 867). W postawie Hułaka-Artemowskiego zaznacza się tendencja do większego niuansowania przekazu. Z tego powodu w jego przekładzie mowa jest w tych miejscach raz o „niedoskonałościach” („недостатки”), innym razem o „błędach” („ошибки”), kiedy indziej zaś o „zbląkaniach” („заблуждения”) (Красицкий, 1819: 19, 21). Do tej samej grupy tematycznej co *Krytyka* należy w cyklu *Uwagi esej O tłumaczeniu ksiąg*.

Nowość naukowa

Skoro przedmiotem rozpatrzenia w niniejszym artykule jest przekład eseju Krasickiego, warto wiedzieć, jakie były jego poglądy na sztukę

translatorską? I drugie pytanie: gdyby polski pisarz miał możliwość zapoznania się z przekładem rosyjskim swojej *Krytyki* (oczywiście nie mógł jej mieć chociażby ze względu na to, że zmarł w 1801 roku), czy uznałby go za zgodny z własnymi zapatrywaniami w tej kwestii? „Tłumacząc z jednego języka na drugi nie tylko rzecz od innych wziętą podawać drugim, ale podawając stosować ją (tłumacz. – *M.D.*) do tych powinien, którym podaje. Trzeba więc, zachowując ile możności rzeczy dobroć i obwieszczenia wybór, tenże sposób obwieszczenia, który do odzieży przyrównać można, w swoją własną, to jest języka swojego postać przyodziać” (Krasicki, 1997: 244-245) – oto jak odpowiada Krasicki na pytanie, jaki powinien być przykład, posługując się, jak widać, obrazowym porównaniem przygotowywania tłumaczenia do nakładania innego ubrania. Podobny wydźwięk ma artykuł w pierwszym numerze „Monitora” z 1772 roku (służący jednocześnie za przedmowę do pisma), w którym w kontekście tekstów pochodzących z pisma „Spectator” czytamy o dostosowywaniu się „do okoliczności i zwyczajów naszego kraju”, sprawiającym, że poszczególne pozycje „bardziej [...] naśladowaniem niżeli tłumaczeniem oryginalnych nazwać można”, a także o potrzebie „do myśli, a nie do słów autora przywiązywania się [...] tłumacza” (Monitor..., 1772: 2, 4). Krasicki miał zatem świadomość tego, że tłumacz może albo wybrać drogę sztywnego trzymania się oryginału, albo podążania całkowicie własną drogą, tworząc wówczas bardziej naśladownictwo niż tłumaczenie. Za Leszczyńską-Skowron jego stanowisko w tej kwestii można określić jako „drogę pomiędzy” tymi skrajnościami (Leszczyńska-Skowron, 2000: 392), między przekładem swobodnym a dosłownym. Podobny wniosek sformułowała wcześniej Jadwiga Ziętarska na podstawie eseju *O tłumaczeniu ksiąg*: pisarz „w części teoretycznej głosi reguły wiernego przekładu”, ale też jego „protest przeciw udoskonalaniu utworów sąsiaduje z aprobatą metody przekładu-adaptacji”, a, co z tego wynika, „postulat wierności pojmował Krasicki najwidoczniej nie jako rygorystycznie obowiązujący nakaz, wolno go było naruszać, gdy zamierzano zbliżyć dzieło do kręgu doświadczeń i potrzeb rodzimego odbiorcy” (Ziętarska, 1969: 93). W związku z tym, że Hułak-Artemowski zachowywał w przekładzie *Krytyki* równowagę między owymi skrajnościami, nazywanymi także udomowieniem (domestykacja, ang. *domestication*) i egzotyzacją (ang. *foreignization*) (zob. m.in. Venuti, 1995), można uznać, że poglądy autora i tłumacza były w tej materii zbliżone, a, co za tym idzie, wyrazić przypuszczenie, że polski pisarz

mógłby czuć się usatysfakcjonowany owocem pracy tłumacza. Co więcej, skoro sądzono, że na przekład-adaptację należało decydować się raczej w odniesieniu do utworów reprezentujących pokrewny krąg kulturowy (a takim przecież była *Krytyka* dla Hułaka-Artemowskiego: zarówno autor i jego rodzimi odbiorcy, jak i tłumacz oraz adresaci jego przekładu swobodnie „operowali” bowiem antycznym kodem kulturowym, szeroko wykorzystanym w eseju), można sformułować kolejne przypuszczenie, mianowicie, że Krasicki byłby skłonny zaakceptować nawet bardziej znaczące zmiany wprowadzone przez tłumacza z Charkowa. I jeszcze jeden wniosek, płynący tym razem z porównania *Krytyki* i *O tłumaczeniu ksiąg*: zarówno przed krytykiem, jak i przed tłumaczem Krasicki stawiał podobne wymagania, w istocie obu kazał bowiem wystrzegać się „pokory i dumy” (Krasicki, 1997: 245).

Jeżeli wziąć pod uwagę pozostałe przekłady rosyjskie utworów Krasickiego z przełomu XVIII i XIX stulecia, to okaże się, że dążenie do uniknięcia wspomnianych skrajności – charakterystyczne dla światopoglądu oświeceniowego, gdyż wynikające z myślenia w kategoriach „złotego środka”, zakorzenionego w filozoficznej tradycji antyku – cechowało nie wszystkich tłumaczy. Można dostrzec je w postawie Hułaka-Artemowskiego jako tłumacza *Krytyki*, ale z pewnością nie poszedł tą drogą chociażby Grigorij Zielnicki, autor wydanego w 1794 roku w Kałudze rosyjskiego przekładu *Historii*, o którym Wacław Walecki trafnie pisał, że był on „miejscami [...] przyswojeniem bardziej niż tłumaczeniem” (Walecki, 1999: 54).

Wnioski

Ryszard Łużny pisał o „sławie literackiej” Krasickiego na Słowiańszczyźnie Wschodniej, a na temat procesu historycznoliterackiego w Ukrainie dodawał, że wielki wpływ miały na niego trzy czynniki, mówiąc skrótowo, „polskie”: literatura renesansowa i barokowa, teatr i dramat oświeceniowy oraz właśnie twórczość Ignacego Krasickiego (Łużny, 1980: 319–327). Jak wynika z powyższych rozważań, poszczególne eseje z cyklu *Uwagi* były znane w tej części Europy (choć nie sposób mówić o gruntownej znajomości całego cyklu), ale na pewno nie one odegrały główną rolę w kształtowaniu się tutaj sławy polskiego pisarza. Tym, z czym najszerzej kojarzono wtedy Krasickiego, były bajki, stawiające go w jednym z rzędzie z takimi klasykami tego jednego z najstarszych gatunków literackich jak Ezop czy Jean de La Fontaine. Jeśli jednak wskazywać perspektywy badawcze, zarówno historycznoliterackie

i prasohistoryczne, jak też przekładoznawcze, to będą dotyczyć one w mniejszym stopniu bajkopisarstwa, a w większym eseistyki, właśnie z powodu dotychczas obserwowanego ograniczonego zainteresowania nią.

Literatura

- Aleksandrowska, E. (1996). „Monitor”. W: Słownik literatury polskiego Oświecenia. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo, 293–298.
- Bilczewski, T. (2010). *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*. Kraków: Universitas.
- Cazin, P. (1983). *Księżę biskup warmiński Ignacy Krasicki 1735–1801*. Przeł. M. Mroziński. Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze.
- Dąbrowska, M. (2014.) Wasilij Anastasiewicz jako popularyzator literatury polskiej w Rosji początku XIX wieku. Wokół czasopism „Северный вестник”, „Корифей, или Ключ литературы” i „Улей”. W: *Literatura polska w świecie. T. 5 (Mapowanie, opisy, interpretacje)*. Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 364–374.
- Dąbrowska, M. (2015). Niemarginalne marginalia. Ze studiów nad przypisami w dziełach historycznych oraz w powieściach pseudohistorycznych i ich tłumaczeniach (na polskim i rosyjskim materiale przełomu XVIII i XIX w.). W: *Historia. Interpretacja. Reprezentacja*. Red. L. Mokrzecki, M. Brodnicki, J. Taraszkiewicz. Gdańsk: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 219–300.
- Dworak, T. (1987). *Ignacy Krasicki*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Gawałkiewicz, J. (1952). Krasicki w czasopiśmie „Co tydzień”. *Pamiętnik Literacki*, 3/4, 867–893.
- Goliński, Z. (1966). *Nad tekstami Krasickiego. Studia*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo.
- Górska, M. (2014). O wyborze książek i bibliomanii: „Biblioteki”. W: *Czytanie Krasickiego*. Red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkova, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 513–534.
- Horacy (2006). List do Pizonów. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przeł. T. Sinko. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, 79–109.
- Kijas, A. (2005). *Polacy na Uniwersytecie Charkowskim 1805–1817*. Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Krasicki, I. (1997). *Uwagi*. Red. Z. Libera, Warszawa: Czytelnik.
- Leśnodorski, Z. (1936). Świat starożytny w twórczości Ignacego Krasickiego. *Pamiętnik Literacki*, 1/4, 343–359.
- Leszczyńska-Skowron, K. (2020). *Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, „Uwagi”*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Libera, Z. (1997). Ignacy Krasicki – myśliciel. Refleksje nad „Uwagami”. W: *I. Krasicki, Uwagi*. Red. Z. Libera. Warszawa: Czytelnik, 5–18.

- Linde, S.B. (1814). *Słownik języka polskiego*. T. VI (U–Z). Warszawa: U Autora i w Drukarni Xieży Pijarów.
- Łużny, R. (1980). Książca Biskupa Warمیńskiego sława literacka wśród Słowian Wschodnich. *Slavia Orientalis*, 3, 319–327.
- Monitor...: [B.a.] (1766). [B.t.]. „Monitor” 37, 7 maja, 274–280.
- Monitor...: [B.a.] (1772). [B.t.]. „Monitor” 1, 1 stycznia, 1–6.
- Petlak, A. (2008). *Recepcja bajkopisarstwa Ignacego Krasickiego na Ukrainie w XIX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteka.
- Sarnowska-Temeriusz, E., Kostkiewiczowa, T. (1990). *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo.
- Venuti, L. (1995). *Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Walecki, W. (1999). *Wieczny człowiek. „Historyja” Ignacego Krasickiego i jej konteksty kulturowe oraz literackie*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Ziętarska, J. (1969). *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo.
- Ziętarska, K. (1981). *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Żukowska, K. (2016). *Krasicki: reinterpretacja. Filozoficzno-antropologiczna analiza wybranych wątków twórczości Ignacego Krasickiego*. Łódź: Wydawnictwo Przypis.
- В.А. [Анастасевич, В.] (1818). Письмо к издателям. *Украинский Вестник*, 12, октябрь, 115-124.
- Гонорский, Р., Филомафитский, Е., Квитка, Г. (1816). О подписке на новый журнал. *Вестник Европы*, 85, 1, 77–80.
- Красицкий, [И.] (1819). Критика. Перев. П. Артемовский-Г...к]. *Украинский вестник*, 15, 7, июль, 18–30.
- Лосиевский, И. (1993). *Русская лира с Украйны. Русские писатели Украйны первой четверти XIX века*. Харьков: ОКО.
- От издателей...: [Б.а.]. (1816). *Украинский Вестник*, 1, январь, 3–6.
- Посохова, Л. Ю. (1999). *Харківський колегіум (XVIII – перша половина XIX ст.)*. Харків: Бізнес Інформ.

References

- Aleksandrowska, E. (1996). „Monitor” [Monitor]. W: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo, 293-298 (in Polish).
- Bilczewski, T. (2010). *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii* [Comparative studies and interpretation. Modern comparative research in translation studies]. Kraków: Universitas (in Polish).

- Cazin, P. (1983). *Książę biskup warmiński Ignacy Krasicki 1735–1801* [Prince Bishop of Warmia Ignacy Krasicki 1735–1801]. Przeł. M. Mroziński. Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze (in Polish).
- Dąbrowska, M. (2014.) Wasilij Anastasiewicz jako popularyzator literatury polskiej w Rosji początku XIX wieku. Wokół czasopism „Severnyj vestnik”, „Korifej, ili Ključ literatury” i „Ulej” [Wasilij Anastasiewicz as a popularizer of Polish literature in Russia at the beginning of the 19th century. Around the magazines „Northern Messenger”, “Corypheus, or the Key of Literature” i “Beehive”]. W: *Literatura polska w świecie*. T. 5 (Mapowanie, opisy, interpretacje). Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, 364–374 (in Polish).
- Dąbrowska, M. (2015). Niemarginalne marginalia. Ze studiów nad przypisami w dziełach historycznych oraz w powieściach pseudohistorycznych i ich tłumaczeniach (na polskim i rosyjskim materiale przełomu XVIII i XIX w.) [Non-marginal marginalia. From studies on footnotes in historical works and in pseudo-historical novels and their translations (based on Polish and Russian material at the turn of the 18th and 19th centuries)]. W: *Historia. Interpretacja. Reprezentacja*. Gdańsk: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 219–300 (in Polish).
- Dworak, T. (1987). *Ignacy Krasicki* [Ignacy Krasicki]. Warszawa: Wiedza Powszechna (in Polish).
- Gawałkiewicz, J. (1952). Krasicki w czasopiśmie „Co tydzień” [Krasicki in the "Co weekly" magazine]. *Pamiętnik Literacki*, 3/4, 867–893 (in Polish).
- Goliński, Z. (1966). *Nad tekstami Krasickiego. Studia* [Over Krasicki's texts. Studies]. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo (in Polish).
- Górska, M. (2014). O wyborze ksiąg i bibliomanii: „Biblioteki” [About the selection of books and bibliomania: "Libraries"]. W: *Czytanie Krasickiego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 513–534 (in Polish).
- Horacy (2006). List do Pizonów [Letter to the Pisons]. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przekł. T. Sinko. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, 79–109 (in Polish).
- Kijas, A. (2005). *Polacy na Uniwersytecie Charkowskim 1805–1817* [Poles at Kharkov University 1805–1817]. Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (in Polish).
- Krasicki, I. (1997). *Uwagi* [Notes]. Red. Z. Libera. Warszawa: Czytelnik (in Polish).
- Leśnodorski, Z. (1936). Świat starożytny w twórczości Ignacego Krasickiego [The ancient world in the works of Ignacy Krasicki]. *Pamiętnik Literacki*, 1/4, 343–359 (in Polish).
- Leszczyńska-Skowron, K. (2020). *Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, „Uwagi”* [Krasicki's non-fiction prose: sermons, "Monitor", "Notes"]. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN (in Polish).
- Libera, Z. (1997). Ignacy Krasicki – myśliciel. Refleksje nad „Uwagami” [Ignacy Krasicki – thinker. Reflections on "Notes"]. W: *I. Krasicki, Uwagi*. Red. Z. Libera. Warszawa: Czytelnik, 5–18 (in Polish).

- Linde, S. B. (1814). *Słownik języka polskiego* [Polish dictionary]. T. VI (U-Z). Warszawa: U Autora i w Drukarni Xieży Pijarów (in Polish).
- Łużny, R. (1980). Książca Biskupa Warmińskiego sława literacka wśród Słowian Wschodnich [Prince Bishop of Warmia's literary fame among the Eastern Slavs]. *Slavia Orientalis*, 3, 319-327 (in Polish).
- Monitor...: [B.a.] (1766). [B.t.]. „Monitor” 37, 7 maja, 274–280 (in Polish).
- Monitor...: [B.a.] (1772). [B.t.]. „Monitor” 1, 1 stycznia, 1–6 (in Polish).
- Petlak, A. (2008). *Recepcja bajkopisarstwa Ignacego Krasickiego na Ukrainie w XIX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteka (in Polish).
- Sarnowska-Temierusz, E., Kostkiewiczowa, T. (1990). *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo (in Polish).
- Venuti, L. (1995). *Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge (in English).
- Walecki, W. (1999). *Wieczny człowiek. „Historyja” Ignacego Krasickiego i jej konteksty kulturowe oraz literackie*. Kraków: Księgarnia Akademicka (in Polish).
- Ziętarska, J. (1969). *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwo (in Polish).
- Ziętarska, K. (1981). *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (in Polish).
- Żukowska, K. (2016). *Krasicki: reinterpretacja. Filozoficzno-antropologiczna analiza wybranych wątków twórczości Ignacego Krasickiego*. Łódź: Wydawnictwo Przypis (in Polish).
- V.A. [Anastasevych, B.] (1818). Pismo k yzdateliam [Letter to publishers]. *Ukraynskyi Vestnyk*, 12, oktiabr, 115-124 (in Russian).
- Honorskyi, P., Fylomafytskyi, E., Kvytka, H. (1816). O podpyske na novyi zhurnal [[For a Subscription to a New Journal]]. *Vestnyk Evropy*, 85, 1, 77–80 (in Russian).
- Krasytskyi, [Y.] (1819). Krytyka [The Criticism]. Perv. P. Artemovskiyi-H...k]. *Ukraynskyi vestnyk*, 15, 7, yiul, 18–30 (in Russian).
- Losyevskiy, Y. (1993). *Russkaia lyra s Ukrainy. Russkiye pysately Ukrainy pervoi chetverty XIX veka* [Russian lira from Ukraine. Russian Writers of Ukraine – First Quarter of the 19th Century]. Kharkov: OKO (in Russian).
- Ot yzdatelei...: [B.a.]. (1816). [From Publishers]. *Ukraynskyi Vestnyk*, 1, yanvar, 3–6 (in Russian).
- Posokhova, L. Yu. (1999). *Kharkivskiy kolehium (XVIII – persha polovyna XIX st.)* [Kharkiv College. 18th - First Half of the 19th Century]. Kharkiv: Biznes Inform (in Ukrainian).

Magdalena Dąbrowska. About Ignacy Krasicki's essay *The Criticism* and its translation in the periodical “Ukrainsky Vestnik”. The paper presents the essay *The Criticism* by Ignacy Krasicki (born in 1735 in Dubiecko, died in 1801 in Berlin)

from the prose series *The Notes*, and its Russian translation, published in the Kharkiv periodical “Ukrainsky Vestnik” in 1819. The translator of the essay was Petro Hułak-Artemowski (born in 1790 in Horodysce, died in 1865 in Kharkiv), an Ukrainian poet and scholar, promoter of the Polish literature, the first Polish language and literature teacher at Kharkiv University. *The Notes* were published for the first time in the sixth volume of the collection of Krasicki’s works in 1803 (the editor of the publication was Franciszek Ksawery Dmochowski). Krasicki and Dmochowski were among the leading representatives of the Enlightenment in Poland.

The paper consists of three parts. The first part presents the place of the essay *The Criticism* in the series *The Notes* (thematic classification of the Polish researchers Klara Leszczyńska-Skowron and Kamila Żukowska) and its connections with the works by the Polish authors of the Enlightenment (articles in the periodical “Monitor”, Adam Kazimierz Czartoryski’s activities etc.). The second part is devoted to the translation of the essay *The Criticism* (translation strategies, translation of the quote from *The Epistle to the Pisones*) and its place in the structure of the periodical “Ukrainsky Vestnik” (articles about Polish language, other translations from Polish, for example of the Dmochowski’s work about Krasicki). The third part contains an evaluation of the translation of the essay *The Criticism* and presents Krasicki’s opinions on the art of translating (on the basis of the essay *About Translating Books*). In the paper there were used research methods of comparative literature and translation studies. It sheds light on the Ukrainian-Polish literary contacts in the first half of the 19th century and the East-European reception of Ignacy Krasicki’s literary output.

Key words: Ignacy Krasicki, essay, *The Criticism*, *The Notes*, Poland, literary criticism, translation, “Ukrainsky Vestnik”, Kharkiv, Petro Hułak-Artemowski

Magdalena Dąbrowska – dr hab., Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej,
<https://orcid.org/0000-0002-4014-4725>

Феномен «Сам як Інший» в українсько-вірменських взаємовіддзеркаленнях

У центрі дослідження постає філософський феномен «Сам як Інший» у його проекції на сферу культури, зокрема літературу. **Метою** статті є осмислити цей феномен як життєвий досвід митців різних епох і національних традицій на прикладі україномовних переспівів Ігоря Калинця стародавньої поетичної збірки вірменського поета Наапета Кучака.

Методологічною основою розвідки обрано концепції самоідентичності провідних феноменологів ХХ століття – М. Гайдегера, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера у поєднанні з ідеями Ентоні Сміта про внутрішній світ етнічності (що фіксується міфом, спільними предками, спільною пам'яттю, мовою, елементами культури) та концепціями етно-символізму А. Армстронга. Автори дослідження послуговуються такими **методами**: генетико-контактним (при аналізі рецепції творів, здійснених переспівів); типологічним (при висвітленні перегуків та паралелей, не спричинених процесом контактів чи запозичень); культурно-історичним – з метою окреслення широкого історичного тла появи та розвитку аналізованих мистецьких явищ; біографічним – задля осмислення впливу життєвих доль митців на процес їхньої творчості.

Аналіз айренів зі збірки «Увійти в сад» здійснено із урахуванням широких контекстів – часових, культурних, національних, релігійних (християнства, ісламу, суфізму, східного містицизму), у зв'язку із традиціями древніх народних співців від Наапета Кучака до Саят-Нова; водночас простежується зв'язок із дискурсом шістдесятництва, зокрема творчістю Сергія Параджанова, в якій репрезентовано простір української та вірменської культур.

Основна увага звернена на особливості жанру айрена, проаналізовано основні його різновиди – айрени любовні, айрени скитання, айрени-роздуми; у ширшому сенсі – традицію східної мініатюри та її репрезентації в українському культурному просторі. Наголошується на спільності семантичних полів образів, метафор, тем та мотивів.

У **висновках** констатується, що подібність загальнолюдського досвіду митців-вигнанців, митців-страдників, а також суголосність світоглядів віддалених у часі авторів різних національностей стає головною причиною подібних образів, мотивів і тем у їхніх творах. У процесі таких рефлексій викристалізовується ідея «Сам як Інший», яка передбачає взаємні відлуння і

перегуки не лише на рівні окремих особистостей, а й на рівні різнонаціональних жанрів, різних епох та культур загалом.

Ключові слова: І. Калинець, Н. Кучак, поезія, переспів, образ, метафора, тема, мотив, жанр, традиція, міжмистецька взаємодія, культурно-історичні епохи

Вступ

Основною концепцією феномена «Сам як Інший» постає не тільки ідея емпатії, а й проблема переживання чужого досвіду (страждань, духовних станів) як свого власного. На онтологічну сутність і екзистенційну вагомість ідеї «розпізнавання себе в Іншому та Іншого в собі» вказували зокрема М. Гайдеггер (Гайдеггер, 2007), Г.-Г. Гадамер (Гадамер, 2001), П. Рікер (Рікер, 2002), наголошуючи, що буття у такому взаємовіддзеркаленні набуває справжнього сенсу. Взаємопізнання і взаємопроникнення може відбуватися на різних рівнях: окремих особистостей, що належать до однієї епохи чи несинхронних часових пластів; до однієї національності чи віддалених; поколінь, національних, релігійних, ідеологічних спільнот, культур; філософських чи мистецьких феноменів. Найвищим оприявленням стає трансцендентальний зв'язок усього суцього, на чому наголошували мислителі минулих епох.

Коли ми говоримо про мережу взаємовіддзеркалень душі кожної окремої особистості, кожного буттєвого феномена, то в цьому прочитується думка Ляйбніца про споконвічні зв'язки між монадами, згідно з якою у кожній монаді присутні проєкції інших світів. Не завжди ці проєкції є очевидними, однак при їх актуалізації висвітлюються нові сенси, важливі для розуміння суцього. На сьогодні залишається загадкою, як вибудовуються ці зв'язки, зокрема й у світі людської творчості чи національної культури. Ми можемо лише спостерігати ці нерозгадані прояви як певні знаки, намагаючись виявити у них прихований зміст, важливий для розуміння процесів життя і мистецтва.

Метою цієї статті є осмислити феномен «Сам як Інший» як життєвий досвід митців різних епох і національних традицій на прикладі україномовних переспівів Ігоря Калинця стародавньої поетичної збірки вірменського поета Наапета Кучака на тлі ширших культурно-історичних контекстів з їх проєкцією на долю

українського дисидента та на мистецький дискурс української доби шістдесятництва загалом.

Теоретичний базис

Методологічною основою нашої наукової розвідки ми обрали концепцію «Сам як Інший» у її поєднанні з ідеями Ентоні Сміта (Smith, 1999 a; Smith, 1999 b; Smith, 2009) про «внутрішній світ етнічності», що фіксується міфом, спільними предками, спільною пам'яттю, мовою, елементами культури; та концепціями етно-символізму А. Армстронга (Armstrong, 1982). Оскільки мова йтиме про відлуння в українському культурному просторі вірменських ідей, то ми маємо на меті також залучати давні ідеї Абу Алі Ібн Сіні (Авіценни) про позагеографічність східної логіки як містичної ідеї об'явлення істини. У роботі послуговуємося такими **методами**: генетико-контактним (при аналізі рецепції творів, здійснених переспівів); типологічним (при висвітленні перегуків та паралелей, не спричинених процесом контактів чи запозичень); культурно-історичним – з метою окреслення широкого історичного тла появи та розвитку аналізованих мистецьких явищ; біографічним – задля осмислення впливу життєвих доль митців на процес їхньої творчості.

Виклад основного матеріалу

Завдяки щасливій можливості можемо дізнатися окремі деталі появи на світ цієї переспіваної поезії в українському варіанті від самого ж автора. Як згадує І. Калинець, писав цю збірку у концтаборах Пермської області, будучи політв'язнем радянської системи. Серед ув'язнених табору суворого режиму були вірмени, в яких дивним чином опинилася двомовна (вірменською та російською) книга Наапета Кучака, видана в Єревані у 1976 році. Такі видання у тому середовищі, звісно ж, були рідкістю. Стосунки між вірменами та українцями у таборі були доброзичливими, тому ця книга потрапила до рук на той час уже визнаного львівського автора.

Мотивів, що спонукали його взятися за переклади айренів, було кілька. *По-перше*, дві дещо віддалені культури зближала постать Сергія Параджанова, його проникливе прочитання таємних кодів української душі в екранізації «Тіней забутих предків».

По-друге, Ігоря Калинця зачарувала сама поезія Наапета Кучака – її вишуканість у поєднанні із простотою вислову та тонкою еротикою. Як говорить про це львівський автор, він задумався, чому в українській поезії мало еротики, і як можна було би це хоча б

якимось чином виправити. Зрозуміло, що такого типу лірика зовсім не вписувалася у концепцію радянського соцреалізму з його ставленням до жінки як до «революційної товаришки», не толерувалася відповідними інституціями, які цензурували видання.

По-третє, у згаданій вірменській збірці поряд із перекладами російських авторів було вміщено підрядники оригінальних текстів Н. Кучака, які доповнювалися роз'ясненнями академіка Левона Мкртч'яна. Це теж стало спонукою взятися за роботу, тим більше, що у тій ситуації, яка склалася, І. Калинець мучився проблемою часу у таборі: для автора було болісно і те, що роки неволі минають без начебто видимих творчих здобутків, і те, що щоденна примусова робота здавалася неймовірно довгою.

Попри названі автором найочевидніші причини, можемо побачити ще низку внутрішніх, прихованих зв'язків, які простежуються і в самій ситуації появи переспівів, і в уже завершеному результаті. І справа тут не лише в тому, що багатостраждальні український та вірменський народи об'єднані дуже подібною долею постійних нападів, багатовікових війн, руйнування святинь, численних заборон, примусових переселень, а й певними внутрішніми екзистенційними перегуками життєвих доль митців.

Про те, що поетична праця І. Калинця не зводиться лише до відтворення авторського світу вірменського автора, свідчить той факт, що він обрав саме форму переспівів, наголошуючи на цьому у передмові: «Свою працю я не називаю «перекладом», а тільки «переспівом». І хоч я щільно йду за текстом Н. Кучака, великого вірменського поета XIV ст.¹, я вільно повівся з формою айрена: відійшов від наскрізної рими, бо вона в українському вірші звучить трохи ненатурально. Ритмомелодика переспіву залежала від настрою, нав'язаного підрядником, а не від музики оригіналу. Зберігаючи ті ж вісім рядків айрена, передаю їх двома катренами. Вільне поводження зі строфікою, не бажане при строгому перекладі, дає можливість дещо наблизити і поезику автора до українського читача: інколи переспів вилився у пісню, як можливо це у Кучака, а іноді звучить як сучасний вірш, що також не так уже й зле для теперішнього читача...»

¹ Офіційно дата смерті визначається прибіл. 1592 р., однак акад. Л. Мкртч'ян на основі текстового аналізу піддає сумніву цю версію, вказуючи на значно давніші витoki творчості Кучака (можливо, однофамільця того автора, що жив у XVI ст.), вважаючи, що правильним датуванням мало би бути XIV, а бо й XIII ст. Звідси – датування І. Калинця.

(Калинець, 1991: НМ 336)¹. Як бачимо, І. Калинець перекладав не лише вірші, а й настрої, психологічні стани, переживання. Увійти в душевну ситуацію, зрозуміти вірменського автора було його ключовим завданням.

Наапет Кучак був одним із перших вірменських ашугів. Ашуги вважаються спадкоємцями більш древніх «гусанів», відомих від X століття, які були народними співцями (подібними до українських кобзарів і лірників), що звеличували героїчне минуле народу, виконували фольклорні чи авторські твори, сповнені народної мудрості та моралі. У центрі їхньої творчості часто поставали любовні пісні, в яких вони передавали глибину людських почуттів. І. Калинець у своїх переспівах зберігає основну настанову ашугів на те, що їхня поезія, попри видиму простоту, має втілювати поетичну силу вислову, урочистість і серйозність, при якій не може бути жодної легковажності і фальші. Це – поезія, написана суворою «мовою серця». Основними різновидами були айрени любовні, айрени скитання і айрени-роздуми.

Ашуги сприймалися як сакральні постаті: первісно слово «ашуг» в арабській мові мало значення «той, хто пристрасно любить, палає любов'ю до божества» (Лексикон, 2001: 52). Із таким значенням воно перейшло з арабської до тюркської, згодом – до кавказьких мов. Пізніше набуло сенсу «палкого співця». Від себе додамо, що метафорична ідея вогняної природи почуттів – «палати любов'ю до божества» – вказує також на ще більш давні історичні пласти, адже може бути свідченням елементів давньоіранського зороастризму – поклоніння світлу і вогню, що упродовж століть зберігалось на території древнього Хорасну, навіть після захоплення цих земель арабами і приходу туди ісламу. Звідти, очевидно, це слово могло проникнути в арабську традицію. Вірменія завжди була причетна до тих історичних та мистецьких змін, які відбувалися у цьому культурному просторі. У час, коли жив Н. Кучак, ця втаємничена традиція проявила себе у формі суфізму як езотеричної гілки ісламу, що зберігала натяк на прадавню традицію поклоніння

¹ Тут і надалі усі посилання на поезію І. Калинця подаємо безпосередньо у тексті за виданнями: Калинець І. *Пробуджена муза*. Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. 1991. 462 с. (скорочено ПМ) та Калинець І. *Невольнича муза*. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. 1991. 452 с. (скорочено НМ). Після скорочення ПМ чи НМ вказуємо номер сторінки, звідки взято цитату.

вогню, загадкового метафоричного мовлення, іносказання, спеціального коду для посвячених.

Три основні тематичні групи – айрени любовні, айрени скитання і айрени-роздуми – присутні у збірці. Свідомо чи на підсвідомому рівні І. Калинець у переспівах передає авторські коди. Центральною темою постає, звичайно ж, **тема кохання** до таємної жінки, що поєднана із образом саду. Це був той тип кохання-пристрасті, кохання-страждання, що прийшов у Європу зі Сходу, через традицію куртуазної лірики, який так докладно окреслив Дені де Ружмон у праці «Любов і західна культура» (Ружмон, 2001). Така пристрасть – це страждання, що ранило серце, що змушує зневажати земні радощі.

Не називати імені предмета своїх страждань теж було властивим для мистецтва ашугів, як і у традиції містичного таємного кохання-поклоніння, де любовне зізнання має бути прихованим. В айренах Н. Кучака кохана постає неймовірною красунею, автор звертається до неї, веде з нею розмову, навіть і уявну, як це було прийнято за вимогами жанру:

Звідкіля ти взялася така,
Що від всякого квіту красніша?
Мені в душу ввійшла, та не тішить
Мою душу жага племінка (НМ 337).

В описах коханої є натяки на її зв'язок із садом: вона – схожа на троянду, омита трояндовою водою (НМ 354), «із рожевої троянди – барви на обличчі» (НМ 338), її «вуста як дикі рожі» (РМ 350), від неї линує пахощі квітів та плодів, у неї – «лілеї рук» (НМ 341), її тіло – «розквітлолілейне» (НМ 349), вона – «з виноградної лози» (НМ 354). За східною традицією першість належить, безперечно, троянді – цариці Дамаску, перського саду, тому і образ цієї квітки є найбільш поширений і у східній поезії загалом, і в айренах зокрема.

При розгортанні образу квітів та стиглих плодів вибудовується мотив, де уся кохана є садом: у неї «мов сад розквітлі груди» (НМ 351); коханий мріє «зірвати яблук» з її раю (НМ 352), її описи містять елементи пейзажів – моря, хвиль, сонця. Сенсорні образи пахощів, солодких ароматів доповнюються смаковими чи дотиковими відчуттями – обіймів, сп'яніння, вина:

Я милоданку взяв за стан.
Тверезий, я сп'янів одразу:

Війнуло садом із-за пазух –
бо кіш дозрілих яблук там (НМ 347).

Її кохання – зцілює, дає відпочинок втомленому і спраглому, навіть «пилинки в неї з ніг – на рану чудотворні» (НМ 359). Вона може стати «спасенною водою» (НМ 339), адже вона – живе джерело. Водні потоки були обов'язковими компонентами східного саду, який часто поставав оазою серед пустелі. Тому не дивно, що у східній містичній традиції вода вважається душею саду:

Б'є життєдайне джерело
з твоїх грудей. О, той щасливий,
хто там припав: йому по жилах
безсмертя щедро потекло (НМ 358).

Теми спасіння і безсмертя тут не випадкові, адже описаний сад дуже часто співвідноситься із небесним раєм. Це – і «небо обіймів» (НМ 342), і сорочка, яка розшита птахами і квітами раю (НМ 353). Закоханий почувається, «як на небі». Цю настроєвість підсилюють різні відтінки блакитного: сині очі, до яких не дорівнюється Мсирське море (НМ 355); світанок, який «полум'яну рожу несе у голубій руці» (НМ 348); кохана «п'є з голубої чаши» (НМ 357).

В описах омріяної жінки автор вдається до східних прийомів гіперболізації: її образ порівнюється із містами-садами – Дамаском і Алеппо, її тонкі брови можуть «зруйнувати до тла прекрасний Шіраз» (НМ 355). У зв'язку з цією традицією не можна не згадати знаковий вислів, який фігурує у східній поетичній мові від Рудакі до Хафіза про те, що за родимку на обличчі коханої (чи просто за її красу) можна віддати Самарканд і Бухару в додачу. Трапляються й такі характеристики, згідно з якими ця диво-жінка «скелю міццю переважить», «висока, мов хмара», «всьому світу недосяжна» (НМ 355). Її обранцем міг би стати тільки лицар із лицарів, в якого тятива – із вовчої шкіри. Такі перебільшення не випадкові, адже неодноразово наголошується, що велич і краса коханої пояснюються тим, що вона – досконалий витвір Бога. У восьмому айрені є навіть звертання до Всемогутнього, який «красуню сотворив». У дев'ятому айрені Господь відповідає і закликає шанувати, любити кохану, берегти, «як зіницю ока».

Дев'ятнадцятий айрен цікавий тим, що він може сприйматися як перегук із Біблійною «Піснею Пісень» царя Соломона, адже написаний від імені жіночого «Я»:

Мій суджений, дай знак, хто ти?
 Яви у сні своє обличчя.
 Коли у сад мене покличеш
 з моєї дівич-самоти?

Жадаю, прагну я тебе,
 мов квітка крапельки вологи
 у спечне літо – і до Бога
 волає в небо голубе (НМ 341).

Біблійна книга композиційно вибудована на законах наскрізного паралелізму – кохана як сад; коханий, – також як сад; закохані у своїх почуттях – мов захищені у саду: *«Я – саронська троянда, я долинна ліля! Як ліля між тереном, так подруга моя поміж дівами!»* (Пісня Пісень 2:1); *«Мій коханий для мене – мов кипрове гроно в ен-гедських садах-виноградах»* (Пісня Пісень 1:14). *«Став подібний до пальми твій стан, твої ж перса – до грон виноградних... а пахоці дихання твого – як яблука»* (Пісня Пісень 7:8-9). У Біблійній книзі частим є образ спілих плодів, особливо яблук – їхнього запаху, солодкості тощо. У Вірменії був звичай дарувати яблуко на знак кохання, яблуко означало взаємне почуття, чистоту, незайманість. Тому у вірменській народній творчості яблуко було знаком кохання і символом серця, з яким не зрівняється ні роза, ні лілія.

Вірменські айрени, як і окремі частини книги Царя Соломона, часто побудовані у формі діалогу між закоханими, кожен з яких описує іншого в образах саду: *«Показались квітки на землі, пора соловейка настала, і голос горлиці в нашому краї лунає! Фіга випустила свої ранні плоди, і розцвілі виноградини пахоці видали. Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи!»* (Пісня Пісень 2: 12–13). *«Замкнений садок – то сестриця моя, наречена моя – замкнений садок, джерело запечатане... Лоно твоє – сад гранатових яблук з плодом досконалим, кипри із нардами, нард і шафран, пахуча тростина й кориця, з усіма деревами ладану, мира й алоє зо всіма найзапахнішими пахоцями, ти джерело садкове, криниця живої води, та тієї, що плине з Ливану»* (Пісня Пісень 4: 12–15).

У Святому Письмі теж присутня традиція порівнювати кохану з величними містами: *«Ти прекрасна, моя ти подруженько, мов та Тірца, ти хороша, як Єрусалим...»* (Пісня Пісень 6:4). Двадцятий айрен Н. Кучака немов би продовжує цю Біблійну тему і є

відповіддю-діалогом від чоловічого «Я»: «*В твоїх обіймах мав я небо, / де неба ще мені шукати?*» (НМ 342). Блакить як колір неба часто присутня не лише у всій східній літературі, а й в архітектурі (блакитні куполи), усьому мистецтві. Не дивно, що цей колір у середньовічних трактатах названо Соломоновим.

Слід брати до уваги той факт, що, попри потужну Християнську традицію, Вірменія як частина великих східних імперій значною мірою успадкувала й ідеї мусульманства та суфізму. При описах небесного саду це виявляється в тому, що рай передано не лише у блакитно-синіх тонах (це – тільки земний рай, перша сходинка блаженства). Найвищі небеса у східних віруваннях позначені зеленим кольором. Зеленими є не тільки вишні сади, а й прекрасні небесні гурії, які одягнені в зелене. У суфійських уявленнях цей колір також набуває значення найвищої чистоти, внутрішньої людини – Досконалої Людини. У п'ятдесят дев'ятому айрені передано картину райського щастя:

Вся в зеленому красуня –
он яка кохана в мене!
Одягла квітчасту сукню.
навіть гудзики зелені.

Йдемо в сад – у смарагдових
берегах струмок студений.
Сад буяє – зверху й долом –
як на сукні – все зелене (НМ 351).

Тому численні заклики зайти у сад, згадки про те, як поет «*поцілував кохану, з коханою ввійшовши в сад*» (НМ 337) – є вказівкою на досягнення небесного блаженства, Божого раю.

У такому тлумаченні переплітається два сенси: вірші є мріями поета про щастя земного кохання, але, водночас, натякають на вищу духовну реальність. Загальновідомо, що у східних містичних вченнях і таємних практиках в образі незрівнянної коханої автори зашифрували «Божу мудрість», «Божу науку», в окремих випадках – віддзеркалення Божої краси у творінні, самого Бога. Звідси – неймовірні перебільшення і порівняння у змалюванні образу. Таких же сенсів набуває і Біблійна «Пісня пісень»: з одного боку, це – кохання царя Соломона до юної Суламіт; з іншого – в описах неймовірного і непереборного почуття (згадаймо Біблійне – «бо

сильне кохання як смерть» Пісня Пісень 8:6 – суголосна думка звучить і в окремих айренах) – передано прагнення людини до Бога, до пізнання його істин, схованих таємниць. Саме тому Книга Царя Соломона увійшла у канон Святого Письма як велика алегорія – Бог і Його невіста, що в Новому Заповіті знайшло численні перегуки у таких висловлюваннях, як *«Покине тому чоловік батька й матір, і пристане до дружини своєї, і будуть обоє вони одним тілом. Ця таємниця велика, – а я говорю про Христа та про Церкву»* (Ефессянам 5: 31–32). Тема знаходить своє продовження у п'ятдесят восьмому айрені, де кохана зіставляється із білосяйним храмом із лампадами. Не дарма дослідники культури сходу, пов'язаної із вирощуванням садів, вказують на зв'язок саду і храму або храму і квітки (Саме зі Сходу прийшли в Європу круглі куполи, які зсередини нагадували небозвід, а ззовні – нерозквітлу квітку, пуп'янок). Частою була й алегорія людини як храму Духа. Як теж читаємо у Писанні: *«Бо ви храм Бога Живого...»* (II Коринтянам 6: 16).

Божественна природа почуттів, прагнення єднання із Богом часто посилюється вогненною природою образів: вогненної краси, троянди вогню (НМ 344), племінки жаги (НМ 337), коли *«і серце і уста горять незгасною жагою»* (НМ 339), і закоханий готовий без вороття згоріти у цьому багатті (НМ 340). Кохання, *«сильне як смерть»* – це полум'я, яке випалює на серці невігойну рану, яку неможливо вилікувати чи забути. Утім, закохані не намагаються її позбутися, – навпаки: прагнуть відчувати її знову і знову. У змалюванні вогненної природи почуттів і помислів прочитуються відлуння вогнепоклонництва із древнього іранського містицизму, а також – вогненної природи Бога з Біблії. Згідно з цією традицією, тільки Господь з неба може дати таку любов-випробування, яка стане для людини очищенням і освяченням, важким досвідом, через який можна вдосконалитися і прийти до розуміння Божих прихованих істин: *«така важка судилася любов»* (НМ 350).

Такий підхід переноситься на ще одну розлогу тему айренів – **тему втраченого раю**. У цьому випадку традиції християнства, мусульманства, суфізму, східного містицизму ще більше взаємопроникні, адже П'ятикнижжя Мойсея, зокрема й Книга Буття, в якій міститься оповідь про вигнання із раю, є сакральною книгою усіх цих релігій.

Я сад садив, я сад плекав –
о диво з див зелене!
Бодай би всохла та рука,
що сад забрала в мене (НМ 342) –

зізнається ліричний герой, і його слова, як і в багатьох інших випадках, звучать сповідально. Часто причиною розлуки із коханою постають злі люди як втілення духовних сил темряви, однак вони теж уподібнюються до біблійних образів: «Пліткар – мов з Біблії змія», яка обдуривши Адама, вигнала його з раю (НМ 348). Окремі тексти постають як поетичні картини Біблії, наче пророцтво про неминуче покарання за недозволене кохання, у проекції на життя ліричного героя, як-от сорок восьмий айрен:

Твій поцілунок – рай і горе!
Солодкий плід понад плодами,
що ріс в Едемі для Адама –
і більш ніде на суші й морі.

Коли облесний голос змія
зірвати плід йому нараяв, –
Адама вигнали із раю.

Мене тепер – з твоїх обіймів (НМ 349).

Наскрізним у збірці постає мотив трагічного кохання, що є обов'язковим елементом східної містичної поезії. Образи забороненого кохання і вигнання тематично пов'язані із **темою вічного скитання**. Ліричний герой, звертаючись до коханої, говорить, що він стане «*вигнанцем в країні греків*», мандрівником, який не залишиться в жодному із місць, тому назавжди простигне його слід. Для нього найкращою надією було би піти у вигнання разом із коханою:

Ти, кохана, себе не карай,
мені мука твоя серце крає.
Ми в далекий поїдемо край
з неласкавого отчого краю.

Там ми вільно зітхнем – і у снах
знов зазнаєм колишнього раю,
там забудем безсоння і страх,
що серця наші тут пожирають (НМ 347).

Розуміння, що таке бажання недосяжне, закладено у тексті: рай можливий лише у снах. Закоханому немилий солодкий «сад чужих осель», він іде на чужину «неприкаяним ізгоєм» (НМ 360), розуміючи, що «за домом рани не загойш / ніяк, ніколи і ніде» (НМ 361). На чужині й золота повинь стане половою, «коли ти з милою розставсь». Він почувається, як лев «у ланцюзі в залізній кліті», як орел, якого зриває переляк «до недосяжної блакиті» (айрен 100).

Ашуги часто були вигнанцями, глибоко духовними людьми. Таким був Наапет Кучак, про життя якого є мало відомостей. Ймовірно, і він був страдником кохання, який передав це глибоке почуття так сильно, що досяг всенародного визнання і слави на довгі століття після смерті. Дотепер йому приписують усі анонімні айрени, які часто видаються у збірниках під його іменем, хоча переконливих доказів його авторства немає.

Однак у контексті нашого ракурсу «Сам як Інший» у цих поезіях допустимий ще один пласт інтерпретації – проекція на життєву долю самого І. Калинця. Він від початку власної творчості – наче давній ашуг – був співцем народних мотивів, зазнав важкої кари, тому отчий край під правлінням чужинців став немилим. Його арешт, вслід за арештом його дружини Ірини, виявився причиною довгої розлуки, ув'язнення, скитання на чужині, втраченого раю. Тому в темі зими, холоду прочитуються теж і обставини таборів строгого режиму: «Поки ти була моєю, / все росисте зеленіло./ А тепер царить землею / паморозь мертвецьки біла» (НМ 337). Або ж коли звучать слова: «О, відчини, коханий, двері, / бо випав сніг, я змерзла в ноги» (НМ 350) – чи ж не відчувається туга за милою, яка відбуває покарання на далекій півночі? Чи не почуваються обоє, як у клітках, роз'єднаних долею? Ця картина страждань передана вже у першому айрені, який і задає тон усій збірці:

Я заздрю тому, заздрю тому,
хто милу викрав і утік.
І ледь дістався на той бік –
вода зірвала міст з припону.

А потім – іній, снігопад,
сліди загинули в тумані.
Він вдень поцілував кохану,
З коханою ввійшовши в сад (НМ 337).

У цих рядках прочитується бажання вирватися, втекти від обставин, врятувати кохану від страждань, повернути втрачений рай. Тож, можливо, автор називає свої тексти переспівами не тільки через те, що вирішив не дотримуватися строгої форми айрена з властивою йому моноримою, а й тому, що він у них переспіває власне життя. Ось чому, наприклад, крізь східні рядки проступають українські образи ночі – зоряної, ясної (айрен 49), як у відомій народній пісні.

Важливо звернути увагу і на те, що вірменська книга, з якої І. Калинець робив переспіви, мала простіший заголовок – «101 айрен». Однак український автор об'єднує свої переспіви під назвою – «Увійти в сад». Тут присутня багатотисячолітня східна традиція, відповідно до якої поет і сад нероздільні. У ній відлунюють і твори Сааді – співця саду, який утверджував цю ідею у поетичних книгах «Бустан» («Квітковий сад») і «Гулістан» («Тояндовий сад»); і неймовірні картини саду в поемах Нізамі Ганджеві, Алішера Навої, і перська історія «Вісім райських садів» Аміра Хосрова Дехлеві та багатьох інших східних авторів. І. Калинець свідомо обирає таку проекцію не тільки зі «східних» міркувань – адже вона також є близькою для українського читача образами саду, який у рідному фольклорі постає сховком і раєм для закоханих, садом божественних пісень Григорія Сковороди, садка вишневого коло хати Тараса Шевченка. Це – повернення у рай кохання і рай рідної землі.

З точки зору східного мислення увійти в сад означає увійти у храм (храми завжди оздоблювали так, щоби вони нагадували рай на землі), увійти під покрову і захист Всевишнього, отримати від Нього відпочинок і відповіді на всі нерозгадані питання. Дослідники флористичної культури наголошують також і на біблійній проекції: семітське слово сад (рай) походить від слова *ganan*, первісне значення якого – накривати, покривати, оберігати (Goody, 1993: 45), де теж присутня ідея священного усамітнення. Не випадково на Сході сформувалася традиція оточувати сад високими мурами (як знак захисту).

Ліричний герой айренів постає шукачем Істини. Його хвилюють питання буття, розлуки тіла з душею і життя після смерті, страждання, справедливості і несправедливості, правди і брехні, щирості та фальші, любові та жорстокості. Ці роздуми інколи звучать сповідально, інколи – розпачливо, часто інкрустовані риторичними

питаннями, на які автор шукає відповіді або ж, як причетний до вищих вимірів духовного світу, дає ці відповіді для інших:

Що у світі достойне ридання,
коли серце ним сповнено вщерть?
Перша річ – нещасливе кохання,
друга річ – несподівана смерть (НМ 338).

Для посвяченого весь світ розкриває свої таємниці, він уже посеред власних випробувань стоїть над цим світом. «В долоні взяв я всенький світ, / у нього глянув, як у люстро – / там доброго ніяк не густо!..» (НМ 361) – стверджує ліричний герой. Для розуміння того, що відбувається у житті, людина повинна сягнути такого духовного стану, при якому з'являється внутрішній, духовний зір. Глибинний простір душі і є проявом внутрішньої краси і благородства, найвищою «істинністю» людини, її справжнім «Я». У східній традиції земний світ – це місце скорботи, в якому випробовується кожна істота. Тому навіть життєрадісні твори містять елементи смутку і печалі, яких не позбавлене жодне життя. Поєднання радощів і скорбот, пошуків і втрат – це і є східна алхімія щастя і людського тривання. Це і є гра світло-тіні в саду чи у земному храмі.

Серед **айренів-роздумів** є твори, присвячені пошуку причин людського страждання у світі, передчасної смерті від сильної туги. У таких поезіях наскрізними є мотиви сліз, смутку і гіркового плачу. Дев'яносто четвертий айрен звучить як вузловий в осмисленні причин страждання ліричного «Я» – поета, вигнанця, який утратив Батьківщину і свій рай:

Як пісня багато нам важить!
Сьогодні мені заспівай
про дні – не колишні, а наші,
про рідний, далекий нам, край.

Співаймо оманливі вірші,
краянів добром увінчай.
Ти знаєш, що я є мандрівець –
мандрівнику все у печаль (НМ 360).

Прикметно, що в цьому айрені поет звертається уже не до коханої, а до такого ж, як він сам, співця. Відомо, що ашуги мали власну організацію, жили за її законами. Це було своєрідне втаємничене братство, схоже на лицарський орден. Вони, як і військові лицарі,

мали містичну мову, а під час поетичних турнірів загадували один одному світоглядні загадки, розгадка яких крилася і в системі художніх образів, і у мовних зворотах чи грі слів, і у знанні прихованих релігійних сенсів. Часто поетичні змагання зводилися до того, що учасники пропонували один одному твір на задану тему, яку суперник мав продовжити у тому ж ключі і тональності. Музика додавала до настроєвості поезії, водночас – ускладнювала завдання, адже сприймалася як вираження тих таємниць, які неможливо передати словами, тому могла розповісти про невимовне.

У цьому сенсі Наапет Кучак та Ігор Калинець можуть метафорично розглядатися як продовження цієї традиції ашугів. Важливо, що у Східному просторі твори попередників або й давніх авторів бралися за зразок сучаснішими митцями, які, наслідуючи тексти видатних письменників, мовби вступали з ними у поетичне змагання. Звичайно ж, український автор жодним чином не ставив собі за мету перевершити давнього ашуга, просто відчув суголосність переживань, настроїв, світоглядних домінант.

Вважається, що завершувачем класичної традиції ашугів був великий вірменський поет Саят-Нова, творчість якого стала вершиною цього феномена. Саят-Нова (справжнє ім'я Арутюн Саядан, прибіл. 1712–1795) – ашуг із стражденною долею, основними етапами якої були важке дитинство при монастирі, де мав можливість читати священні книги; ймовірна участь у воєнному поході і полон; служіння при дворі грузинського царя Іраклія II, де доводилося протистояти сильним світу цього, які цькували поета із народу; трагічне кохання до царівни (за традицією її ім'я залишається втаємниченим); вигнання і відречення від світу (можливо насильно пострижений у монахи); смерть дружини і намагання в час нападу перської армії врятувати від смерті своїх дітей. При цьому він продовжував бути ашугом, мав сан вардапета – ученого монаха. Визнавав, що він зміг зберегти власну ідентичність і як вірменин у середовищі грузинів, і як християнин серед мусульман, залишивши у своїх творах крилату фразу: «Саят-Нова твердий у вірі. Він вірменин». Був убитий під час молитви у храмі при нападі мусульман на Тифліс, бо відмовився відректися від віри.

Він – один із найвизначніших представників вірменського мелосу (хоча писав також і азербайджанською, і грузинською мовами), основною темою якого була тема кохання. Попри те, що

Саят-Нова у своїй творчості сягнув найвищого рівня поетичної еквілібристики, вважається, що він теж продовжувач традиції і східного містицизму, і Наапета Кучака. Паралелі з його творчістю промовисті: у молодості – «співець кохання», творець непогамовної «феєрії барв і звуків», у пізнішій поезії його «кожен, здавалося б, найрадісніший рядок оповитий серпанком суму й гіркоти, відчуттям нетривалості свята» (Халимоненко, 1989: 26). Він, як і його попередники, шукав відповіді на питання про причину людських страждань. Його творчість теж постає наскрізною поетикою саду. Він також – той, хто звертається до своєї коханої мовою квітів і трав: «Зелений, вічноквітний сад, **багаття** руж багряне – ти» (Саят-Нова, 1989: 48), «за золотими ворітьми, як райдуга, ти вся **гориш**» (Саят-Нова, 1989: 60), «на персах в тебе **жар** троянд і цвіт лілей весна трима / нащо мені той зелен-сад? Духмяна, як рехан, сама» (Саят-Нова, 1989: 61), «ти – сад новий, і в тім саду **горить** трояндове крило» (Саят-Нова, 1989: 80). У вірші «Слова – запашні троянди» кохана постає як трояндовий сад: «Мовби троянда пахка квітне коханонька мила, / Щічки в неї – троянди, вуста – **вогняні** троянди». У неї – і мова – троянди, і слова – троянди, личко і перса – троянди; погляд – це квіти з трояндових віт... У цих та інших картина не випадково постає образ вогню:

Приходить любов плум'яно, пожежно,

Для мене кохана – як рана бентежна (Саят-Нова, 1989: 77).

і згодом: Цим болем серця пропікаються зроду

І чують до скону любові жароту...

Цей вогонь здатний спопелити до тла:

Ти, мила, завітала в сад – і в ньому розпустився квіт,

Зійшла ти сонцем осяйним – пташиний спів розлився з віт.

Мене повергла ти в огонь – від тебе мій спалився світ

(Саят-Нова, 1989: 71).

Тема спопеління доповнюється у пізніших віршах образами сердечного страждання, болю і сліз: «Як біль мені перенести? Чи серце в камінь перейшло? / Я стратив розум, ув очах – не сліз, а крові джерело» (Саят-Нова, 1989: 80). Цей біль згодом переходить у поезію і стає віршами: «Я трояндовим вогнем свою пісню перев'ю» (Саят-Нова, 1989: 74). Як і у творах Н. Кучака, присутній мотив сп'яніння від кохання, польоту, втечі від реальності: «Любов'ю п'яний, я не сплю, та серце спить і в снах літа» (Саят-Нова, 1989: 80). У цих снах

теж, як і у творах його попередника, постають картини райського блаженства, втечі від світу, як-от у вірші «Сад прекрасний»:

Люба, мила, знов у сад заходьмо,
Сад – прекрасний, саз¹ – прекрасний, гай – прекрасний!
І до смерті з нього не виходьмо,
День – прекрасний, дощ – прекрасний, цвіт прекрасний!

....

Я – Саят-Нова, снаги не маю,
Хорасанський килим розгортаю –
Сядь, до тебе погляд свій звертаю,
Ти – прекрасна, я – прекрасний, світ – прекрасний!

(Саят-Нова, 1989: 99–100)

Цей вірш, як й багато інших, може сприйматися як переспів із біблійної «Пісні Пісень», де образ саду доповнюється описами квітів і плодів, принад коханої, картин природи, кохання земного у його проекції на потойбічну реальність. Не випадково у Саят-Нова зринає образ Царя Соломона:

Ще можна глибший мати ум, ніж в Соломона-мудреця,
І вишить перлами вбрання самій цариці до лица,
До раю можна увійти, світити сонцем без кінця,
Ти ж блиском, розумом своїм знеслась в zenit, ясна красо

(Саят-Нова, 1989: 59).

У віршах «Троянда з раю», «Доки жив я, джан, я несу твій бран», «Ти закохався у мене сповна» є теж біблійні образи весни світу, виноградної лози, голубки на волі, пташиного співу, квітів, сонця і трав, тіні і роси. Однак наскрізний мотив – Саят-Нова каже: «Я без долі». Усі ці образи – натяки на вищу духовну реальність, на пошуки Божої мудрості. Реальний світ був для поета прекрасний тільки у його мріях. Насправді судилася чернеча келія і сутана, цілковите усамітнення, розлука і страждання. На це вказують інші образи – Адамового роду, якому не сягнути щастя на цій землі, вигнання із раю. Тому у пізній творчості образ коханої постає в іншому ключі: «*ти – монастирський спів сама*», «*ти – слово із святого життяпису*» (Саят-Нова, 1989: 30).

Спадок Саят-Нова цілком логічно може вписатися у нашу концепцію та задану систему координат українсько-вірменських

¹ Струнний щипковий музичний інструмент, який у східній традиції означав ліру поета.

мистецьких взаємин. На початку дослідження ми вказували, що знайомство із творчістю і життєвою позицією Сергія Параджанова було однією із спонук для Ігоря Калинця почати роботу над переспівами вірменських айренів. Він також знав про те, що до часу, коли він писав переспіви з вірменської лірики, С. Параджанов зняв фільм про долю поета-страдника Саят-Нова, в якому у душі східного містицизму втілив збірний образ трагічного митця-вигнанця. Однак радянська цензура цей витвір не схвалила уже на проміжному етапі роботи, а згодом і сам автор потрапив за ґрати і теж розділив долю тих митців, які не стали конформістами. Він провів у тюремній келії 5 років, писав щоденник в'язня (листи із зони) і був звільнений достроково стараннями відомих діячів культури (у тому числі Луї Арагона і Федеріко Фелліні). Фільм, який був задуманий із назвою «Саят-Нова», переробив (вилучивши важливі моменти, які дратували радянських цензорів) Сергій Юткевич, видавши його під назвою «Колір граната».

Автентичний фільм, знятий С. Параджановим, на сьогодні залишається недоступним, однак із тих фрагментів, які увійшли у відцензуровану версію, зрозумілий задум автора: цей фільм приховує коди східної містики, де кожен епізод потребує сакрального відчитування сенсів. Він – притчевий і узагальнюючий. Сам С. Параджанов визнавав: «Арутюн – я. Саят-Нова – я» (Цит. за: Нікоряк, 2020: 216). Це – також образ й інших митців, які можуть прочитати у ньому власну долю. І. Калинець говорить, що в час перебування у таборах знав про існування цього фільму, але до ув'язнення його не бачив. Ознайомився із «дозволеною» версією уже після виходу на волю.

Наскрізні образи цього кіно-тексту відсилають нас до аналізованого тут дискурсу. Це – образи відкритих книг, які після потопу сохнуть на дахах монастирських будівель, і образи жіночих очей царівни та очей на стінах зруйнованих фресок, тонких білосніжних рук, музики, білої морської мушлі; і образи високих мурів, стін, годинника, чаші, пересохлого джерела, овечок і жертвних ягнят, ангелів білокрилих і ангела смерті; образи кинджала, з якого стікає кров, і граната, сік якого розтікається мов кров, виноградного грона роздавленого ногою. Усі вони мають теж кілька можливих прочитань. Наприклад, древні рукописи, сторінки, яких гортає вітер на даху монастиря, нагадують книги людських

життів з Апокаліпсису, які бачив апостол Іван; а між них – маленький Арутюн – сам як книга, дарована людям; або ж – недочитана книга, книга, письменна якої затерті часом, лихоліттями, стихіями.

Якщо в Н. Кучака плід граната асоціюється із темою кохання (за кожне зеренце – поцілунок – айрен 88), то у фільмі сцена, де монахи вгризаються у спілі плоди, набуває значення пошуку відповідей на численні питання, віднайдення Божих таємниць. Плід гранату – образ, який часто постає у Святому Письмі: і як оздоба Божої Скинії Заповіту (знак плодів Духа), і як орнамент Храму, поряд з іншими рослинами і плодами (Храм як Божий Сад), і у «Пісні Пісень» – як знак вічного кохання.

У рукописах С. Параджанов називав епізоди сценарію до фільму мініатюрами. Усі кінокритики звертають увагу на те, що кадри фільму справді сприймаються як окремі книжкові мініатюри. Неспроста на початку стрічки довгий час затримано увагу на старій рукописній книзі, тому і відчитувати їх потрібно у цьому ключі. У духовному світі і сад, і храм, і книжкова мініатюра, і килим – це метафори одного і того ж порядку – усі вони репрезентують макрокосм в мініатюрі – Божий рай. У збірці Н. Кучака в переспівах І. Калинця це особливо підсилено назвою «Увійти в сад»: людина пізнає духовне світло і отримує доступ до трансцендентного виміру, де може знайти порятунок від цьогосвітньої фальші і несправедливості, отримати зцілення.

С. Параджанов знімав фільм «Саят-Нова» як німе кіно, називаючи його «мальованою персидською скринькою», яку він створив, щоб її можна було розглядати з усіх боків, постійно знаходячи нові візерунки (Нікоряк, 2020: 217). У фільмі персонажі промовляють тільки поглядами і жестами, що, звичайно, робить його умовно відкритим для іноземних глядачів. Говоримо «умовно», бо коди стрічки глибинні, багаторівневі, закорінені у давні пласти національної пам'яті. Епізоди нашаровуються один на одного, і їх треба відчитувати, як загадки ашугів, як зображення старих мініатюр, поділених перегородками, щоби передати одночасовість різних подій і повноту моменту.

Таким, зокрема, є епізод у палаці царя Іраклія, у покоях царівни, яку митець іменує Анною (так звали сестру царя, ймовірно кохану Арутюна): «Юні руки Анни плели мережива... Юні руки Саята! Торкалися струн. Саят співав про кохання Меджнуна.

Оспівуючи красу Лейлі, закривши очі, похитував головою у млості... І Анна задумано дивилася на Саята... Напам'ять, не дивлячись, плела мережива... А в палацових нішах подруги Анни – зображали млость, печаль, любов, і юнаки наздоганяли ламу і взяли її в обійми. Павичі розпускали пір'я... І хлопчики свистіли солов'ями... Анна дивилася на Саята і напам'ять, не дивлячись, плела мережива, і перстень на її пальці зачепив нитку, і мереживо розпустилося... Царівна смикнула рукою... Обірвалася нитка... Різко розплющив очі Саят... Перстень на його руці зачепив струну, і обірвалася струна кеманчі... Обірвалася пісня про Лейлу і Меджнуна. Павич згорнув своє пір'я. Завмерли танцюючі діви... І лама вирвалася з обіймів юнаків. І Анна, дивлячись Саяту в очі, – зняла перстень. І зняв перстень... Саят! (Параджанов))» (Цит. за: Нікоряк, 2020: 228–229).

Обірвана нитка – як нить життя, що завершилося; суголосно – й кінець пісні: обоє вказують на трагічність людської долі. Тому біле мереживо у наступних епізодах стає червоним, згодом – чорним. Силу вираження цим метафорам додають лише поодинокі але дуже промовисті слова за кадром: *«Ти – вогонь, ти зодягнена у вогонь»*, що співвідноситься із усією творчістю Саят-Нова, зокрема із такими його рядками, як *«Ти, вогняна, вдяглась в огонь, а як мені – в огні таким?»* (Саят-Нова, 1989: 55); *«Твій голос чарами сплива, нас палить доля вогнева»* (Саят-Нова, 1989: 73). А пізніше у фільмі кілька разів повторюється фраза: *«Ти – вогонь, ти зодягнена у чорне»* – як вказівка на те, що з вогню залишився лише попіл: *«Відпалав, згорів, жаги не маю»* (Саят-Нова, 1989: 97). Колір чернецтва стає символом подальшої долі поета, який зізнається: *«Чорні шати одягатъ не хочу я»* (Саят-Нова, 1989: 117). Однак цей колір буде супроводити його вже до останніх днів земного існування.

Благоговійне ставлення до древніх рукописів, як і до самого людського життя, у фільмі передано у висловах: *«Потрібно турбуватися про книги і читати їх, тому що книга – це душа і життя. Якби не було книг, світ упав би у невігластво. Читайте вголос, щоби народ почув, передавайте від душі до душі, тому що не кожна людина може прочитати написане»*. Це водночас вказівка на особливу роль народного поета – спонукати творити добро і любити істинне Боже Слово – рядки, що стали в народі крилатими:

Як Господь велить, ти добро твори.

Заповідь святих до душі бери.

В глибині її маєш речі три:

Письмено, перо, книгу полюби! (Саят-Нова, 1989: 37).

Інші закадрові фрази побудовані у стилі східного містицизму: *«Я – той, чие душевне життя – безперервні страждання»*; *«Багато хто до мене приходив у цей дивний світ, та навряд чи вони зуміли збагнути його. Час їх минув, їхні життя згасли»*. Це ще й алюзія на слова Саят-Нова: *«Цінуй в людині дар святий добра, любові й правоти, / І мудрецям ще не вдалось цей світ до краю осягти»* (Саят-Нова, 1989: 68).

Значна частина голосових вставок присвячена темі трагічного, недосяжного, неможливого кохання, яке занадто високе для цього земного світу. Тому воно межує зі смертю як намагання визволитися від земних оков: *«Ми шукали прихисток для нашого кохання, але дорога вивела нас у царство мертвих»*; *«Тож знайди пристанище для своєї любові, іди шукати його по всіх храмах»*; *«Любове моя, що робити мені? Перед тобою я безсилий»*.

Загальнолюдський досвід скорботного поета передає вислів *«Чую голос надії і повернення, але я втомився. Стільки смутку розгублено по древній втомленій землі»*. Фраза *«Із фарбів і ароматів світу дитинство моє створило ліру поета і вручило її мені»* може співвідноситися із життям самого І. Калинця, в якого цій темі присвячено багато творів поза межами вірменської збірки: *«твоє дитинство / світле і тремтяче / стоїть одразу за плечима»* (НМ 37); *«А де залізом кута скриня? / Там схована на жовтім дні / мого дитинства казка синя»* (НМ93). Ностальгія і спогади про дитинство як час безтурботності теж відсилають до теми кохання, через яке час невинності безповоротно минув.

Сорок перший айрен може теж сприйматися як ілюстрація до фільму:

Святий Давиде, ти надія
вмолити в Господа мій гріх:
я покохав – як тільки міг –
з-поміж усіх найкращу діву.

Коли б вона, зоря, сама
ввійшла до келії, ти сам би
читав у день для неї псалми,
а серед ночі обіймав (НМ 347).

Образ Святого Давида тут не випадковий. Він – солодкий псалмоспівець, лицар, якому були знайомі і гріх, і любовні муки, і ненависть ворогів, і вигнання, і самотність. Багато зі своїх страждань і покарань він отримав через недозволене кохання. Це – теж одна із дилем східного містицизму: божественна і ангельська природа душі та приреченість людини на земні страждання у світі. Відтак ще більше із долею Саят-Нова і текстом кінотвору С. Параджанова перегукується дев'яносто перший айрен:

Невже мій милий став ченцем?

Як грім з ясного неба.

Не вірю в це, не вірю в це,

як вірю, Боже, в тебе.

Він тільки пив меди п'янки, –

як питиме з криниці?

Носив єдвабні сорочки –

Тепер волосяницю?.. (НМ 359).

Буквальна чи духовна волосяниця – це вихід поза межі цього світу, пошуки вищої Істини, навіть у тих стражданнях, які посилає доля.

Епізоди, які відзняв С. Параджанов, підсилюють містичну ідею недосяжності щастя на землі – неможливість віднайдення Божого раю, Божої Істини, Самого Бога поза межами власної душі. Це – також ідея, яка споріднює різні релігійні віровчення. На цей зв'язок вказує Дені де Ружмон, цитуючи у контексті східного містицизму (осяйного Еросу і Церкви Любові) слова Святого Августина: «Я шукав Тебе поза собою, але не знайшов Тебе, бо Ти – у мені» (Ружмон, 2001: 144). Тому у творах і С. Параджанова, і Н. Кучака, і у їхніх переспівах в І. Калинця присутня біблійна ідея сильного, мов смерть, кохання; ідея суфізму – згоріти до тла у полум'ї любові, ідея з Корану: «Той, хто кохає, хто утримується від усього, що заборонене, хто стереже своє таємне кохання, і хто вмирає задля цієї таємниці, вмирає, як мученик» (Ружмон, 2001: 102).

І у кожному трагічному епізоді – у підтексті прочитується любов до рідної землі, страждання через розлуку з нею, біль за наругу над нею, сподівання на повернення, бажання стати з нею одним цілим. Неспроста наприкінці фільму «Саят-Нова», «грудку землі як пам'ять про рідну домівку загортає у тканину сліпий янгол і простягає не відомо кому – як дороговказ» (Нікоряк, 2020: 230). І є

такі слова: «Той хліб, який ви мені дали, він був красивий. А земля ще красивіша. Піду, стану землею». Іван Дзюба у своїй розвідці про С. Параджанова «Він ще повернеться на Україну» вказував на його «щедрість до самознищення», коли він дарував не тільки речі, а й цінні ідеї, думки, образи. Дослідник наголошував, що для вірменського кіномитця Україна стала другою батьківщиною, за якою він відчував нескінченну ностальгію. Віддані народу митці розуміли, що вони можуть стати тією землею, з якої проросте насіння нової творчості. Це – метафорично зображена «дума про долю народу... і томління за його духовність, сум за неповторними формами цієї духовності» (Дзюба, 2021: 57).

Усі ці образи є близькими світочуттю, настроєвості та усій творчості І. Калинця й поза збіркою переспівів Н. Кучака, і до знайомства львівського автора із вірменськими текстами. Можливо, тут спрацьовує давно означений Авіценною закон універсальності східного містицизму.

Така мінорна тональність об'єднує і трагічні долі, і художні світи Н. Кучака, Саят-Нова, І. Калинця, С. Параджанова. Усі вони зберегли здатність вслухатися і вдивлятися в інші світи, бачити у них власні віддзеркалення.

Наукова новизна

дослідження полягає в тому, що про збірку переспівів Ігоря Калинця з айренів Наапета Кучака фахові розвідки відсутні, попри те, що про творчість знаного українського шістдесятника написано чимало. Насправді ж, у розвідці ставили собі за **завдання** продемонструвати, що цей феномен заслуговує неабиякої уваги. Розгляд фактів та контекстів, дотичних до цього художнього явища, відкриває низку нових можливостей і щодо розуміння художньо-поетичного світу самого І. Калинця, і щодо розуміння розвитку української культури в її багатогранних перетинах і перегуках.

Висновки

Саме подібність загальнолюдського досвіду митців-вигнанців, митців-страдників, а також суголосність світоглядів авторів різних національностей та віддалених у часі стає головною причиною подібних образів, мотивів і тем у їхніх творах. Сенс цих взаємовіддзеркалень може бути висловлений фразою із фільму С. Параджанова про Саят-Нова: «Ми один в одному шукали самих себе». У процесі таких рефлексій викристалізовується ідея «Сам як

Інший», яка передбачає взаємні відлуння і перегуки не лише на рівні окремих особистостей, а й на рівні різних культур загалом. Адже наскрізь медитативні тексти поетичних і художніх мініатюр зберігають ауру замріяності того народу, який творить ці картини. Вони містять зв'язок з культурно-історичними контекстами, тому можуть прочитуватися як документ епохи, як історико-документальний жанр, де крізь мистецьке тло проступають історичні реалії.

Усі названі вище автори та їхні твори фіксують духовну історію життя еліти різних народів у різні часи. Попри те, що кожна культура на певному етапі свого розвитку виробляє власні унікальні системи кодів, усі ці митці постають настільки суголосними, що у них зв'язок між минулим і теперішнім майже цілком втрачає сенс, сягаючи рівня позачасовості: літературний чи кінематографічний персонаж/сюжет постає прототипом історичного, теж у проєкціях на різні епохи. В аналізованих текстах мов би пульсує «живий подих історії», відкриваються механізми таких інтерпретацій, що дають ключ до розуміння фактів віддалених культур без нехтування їхньої «інакшості». Більше того, ці твори набувають нової актуальності в іншу епоху, нової значимості для іншого культурно-історичного простору. Це дає змогу говорити про те, що в суголосності творів мистецтва вибудовується трансцендентне відтворення вічного тривання, життєвої ситуації, яка повторюється, але залишається незмінною у своїй сутності. Універсальний сюжет чи образ фіксує думку про те, що божественне буття незмінне у своїх проявах. А істинним митцям дарована можливість фіксувати знаки буття, хай навіть у містичній медитативній формі, далекій від світу явного.

У творах І. Калинця, Н. Кучака, Саят-Нова, С. Параджанова відчувається ностальгія за таємним, що сприймається також як пошуки Абсолюту. В їхніх картинах присутні перетини світу прихованого і явленого, суголосні образи як знаки вищих ідей, які у своїх взаємозв'язках і перегуках вибудовуються у світ тих сенсів, що передбачають поліконтекстність, множинність, різновекторність і багаторівневність інтерпретації.

Коли ми аналізуємо образи старих книг, квітів та плодів, неба, картин природи, недосяжної коханої та багатьох інших, які складаються у метафоричну картину саду райського і земного, то ці картини набувають сенсів метаіконічності, та метаідейності, що

призводить до постійного оновлення силових полів і породження нових смислів. Тут на перший план виступає не природа національної мови / мов, а іконічна природа ідейних кодів у їхній словесній динаміці, метафоричних зорових рядів, що резонують через довготривалу національну пам'ять, розуміння яких відкривається через багаторівневе зчитування глибинних мистецьких сенсів та їхніх контекстів. Аналіз мистецьких взаємовіддзеркалень є перспективним для різних епох, національних культур і світів задля осмислення загальнолюдських універсальних законів людського життя та буття художніх феноменів.

Як підтверджує наша розвідка, у духовно-культурному просторі Іншого митці віднаходили глибинні начала власного світогляду. Єдність світочуття українського та вірменських авторів творить спільну сферу інтерпретації, що відкриває нові обрії для подальших словесно-поетичних студій, міжкультурних та міжмистецьких духовних проникнень, втілених картин життя і людського досвіду, що у панорамному розгляді виводить нас на універсальний, загальнолюдський рівень.

Література

- Біблія. Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької перекладена І.Огієнком.
- Гайдеггер, М. (2007). *Дорогою до мови*. Пер. з нім. Львів: Літопис.
- Гадамер, Г.-Г. (2001). *Герменевтика і поетика*. Пер. з нім. Київ: Юніверс.
- Дзюба, І., Дзюба, М. (2021). *Сергій Параджанов. Більший за легенду*. Київ: Дух і літера. 224 с.
- Калинець, І. (1991). *Невольнича муза*. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка.
- Калинець, І. (1991). *Пробуджена муза*. Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. 462 с.
- Кучак, Н. (1976). *Сто и один айрен*. Єреван.
- Лексикон (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці. Золоті литаври.
- Нікоряк, Н. (2020). Метафоричні коди кінотексту С. Параджанова «Саят-Нова». *Питання літературознавства*, 101, 209–233.
- Рікер, П. (2002). *Сам як Інший / Пер. із фр. Вид. 2*. Київ: Дух і літера.
- Ружмон, Дені де. (2001). *Любов і західна культура*. Львів, Літопис.
- Саят-Нова (1989). *Лірика*. Пер. з вірмен., груз., азербайдж. Київ: Дніпро. 150 с.
- Халимоненко, Г. (1989). *«Як слово промовлю – гремлять небеса»*. В: Саят-Нова. Лірика. Київ: Дніпро, 5–32.

- Armstrong, J. A. (1982). *Nation before Nationalism*. University of North Carolina Press.
- Goody, J. (1993). *The Culture of Flowers*. Cambridge – New York. Cambridge University Press.
- Smith, A. D. (2009). *Ethno-Symbolism and Nationalism: a cultural approach*. London. Routledge.
- Smith, A. D. (1999 a). *National Identity*. Penguin.
- Smith, A. D. (1999 b). *Myths and Memories of the Nation*. Oxford University Press.

References

- Bibliia. Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu. Iz movy davnoievreiskoi y hretskoi perekladena I.Ohiienom [Bible. The books of the Old and the New Testaments]. (In Ukrainian)
- Haidegger, M. (2007). *Dorohoiu do movy* [By road to a language]. Lviv: Litopys (in Ukrainian)
- Gadamer, H.-G. (2001). *Hermenevtyka i poetyka* [Hermeneutics and poetics]. Kyiv: Yunivers (in Ukrainian).
- Dziuba, I., Dziuba, M. (2021). *Serhii Paradzhanov. Bilshyi za lehendu* [Sergij Paradzhanov. Greater than a legend]. Kyiv: Dukh i litera (in Ukrainian).
- Kalynets, I. (1991 a). *Nevolnycha muza* [Captive Muse]. Baltymor – Toronto: Ukrainske nezalezhne vydavnytstvo «Smoloskyp» im. V. Symonenka (in Ukrainian).
- Kalynets, I. (1991 b). *Probudzheni muza* [Awakened Muse]. Varshava: Vyd-vo OUN ta Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii (in Ukrainian).
- Kuchak, N. (1976). *Sto y odyin airen* [One hundred and one airen]. Yerevan (in Ukrainian).
- Leksykon (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literary studies]. Chernivtsi: Zoloti lytavry (in Ukrainian).
- Nikoriak, N. (2020). *Metaforychni kody kinotekstu S.Paradzhanova «Saiat-Nova»* [Metaphoric codes of film-text of S. Paradzhanov «Saiat-Nova»]. *Pytannia literaturoznavstva*, 101, 209-233 (in Ukrainian).
- Riker, P. (2002). *Sam yak Inshyi* [Oneself as Another]. / Per. iz fr. Vyd. 2. Kyiv: Dukh i litera (in Ukrainian).
- Ruzhmon, Deni de. (2001). *Liubov i zakhidna kultura* [Love and the Western culture]. Lviv: Litopys (in Ukrainian).
- Saiat-Nova (1989). *Liryka* [Poetry]. / Per. z virmen., hruz., azerbaidzh. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Khalymonenko, H. (1989). «Iak slovo promovliu – hremliat nebesa» [«As soon as I say the word, the heavens will thunder». In: Saiat-Nova. Liryka. Kyiv: Dnipro, 5-32 (in Ukrainian).
- Armstrong, J. A. (1982). *Nation before Nationalism*. University of North Carolina Press (in English).
- Goody, J. (1993). *The Culture of Flowers*. Cambridge – New York. Cambridge University Press (in English).

Smith, A. D. (2009). *Ethno-Symbolism and Nationalism: a cultural approach*. London. Routledge (in English).

Smith, A. D. (1999 a). *National Identity*. Penguin (in English).

Smith, A. D. (1999 b). *Myths and Memories of the Nation*. Oxford University Press (in English).

Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk. Phenomenon “Oneself as Another” in Ukrainian-Armenian Mutual Reflections. Philosophic phenomenon “Oneself as Another” with its projection upon the sphere of culture, literature particularly, is central in the paper. The **goal** of the article is to realize the phenomenon as the living experience of the authors of different epochs and national traditions on the example of the Ukrainian-language recitations of the ancient poetical collection of the Armenian poet Naapet Kuchack made by Ihor Kalynets.

Methodological basis of the research was chosen the conceptions of self-identity of the main phenomenologists of the 20th century, M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, combined with ideas of the inner world of ethnicity (which is fixed by myth, common ancestors, common memory, language, elements of culture) by A. Smith and The authors of the study use the following **methods**: genetic-contact (when analyzing the reception of works); typological (when highlighting echoes and parallels not caused by the process of contacts or borrowings); cultural-historical – in order to outline the broad historical background of the genesis and the development of the analyzed artistic phenomena; biographical – in order to understand the influence of artists’ lives upon the process of their creativity. conceptions of ethno-symbolism by A. Armstrong.

Analysis of the airen from the collection “Entering the Garden” was carried out taking into account broad contexts – temporal, cultural, national, religious (Christianity, Islam, Sufism, Eastern mysticism), in connection with the traditions of ancient folk singers starting with Naapet Kuchack and ending with Sayat-Nova as well as in connection with the Ukrainian discourse of the sixties, in particular the creativity of S. Parajanov, in which the space of Ukrainian and Armenian cultures are overlapping.

The main attention is paid to the peculiarities of the airen genre, its main varieties are analyzed – love airen, wandering airen, reflection airen; in the broader sense – the tradition of the oriental miniature and its representation in the Ukrainian culture space. Emphasis is placed on the commonality of semantic fields of images, metaphors, themes and motifs.

The **conclusions** state that the similarity of the common human experience of artists-in-exile, artists-sufferers, as well as the concordance of worldviews of authors of different nationalities and generations becomes the main reason for similar images, motifs and themes in their works. In the process of such reflections, the idea of “Oneself as Another” is crystallized, which involves mutual echoes as reverberations not only at the level of individual personalities, but also at the level of multinational genres, different eras and cultures in general.

Key words: I. Kalynets, N. Kuchak, poetry, recitation, image, metaphor, theme, motif, genre, tradition, arts interaction, cultural and historical eras

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, <https://orcid.org/0000-0002-1261-120X>; m-z@ukr.net
Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, <https://orcid.org/0000-0002-3260-9887>; m-z@ukr.net

Kobiety w przestrzeni społeczno– kulturalnej Rzeczpospolitej Obojga Narodów

Жінки у суспільно-культурному просторі Речі Посполитої двох народів. У статті проаналізоване становище жінок у період з XVI–XVIII ст., яке залежало від політично упривілейованої тоді шляхти. Тому становище жінок, які походили з шляхетської верстви було набагато сильнішим, ніж представниць інших суспільних верств. Для більш чіткого розуміння епохи та ключових її чинників у розвідці застосовано історичний та порівняльний методи, які дозволяють зіставити становище жінок у різних країнах тодішньої Європи, зокрема детальніше порівняти Польщу та Францію. Найновіші ідеї та тенденції проникали саме з заходу, з Франції до Польщі і були взірцями для представниць привілейованої шляхти. У статті висвітлюються правові, політичні, економічні та культурні аспекти позиції та ролі жінок у тодішньому суспільстві.

Ключові слова: жінки, шляхта, Річ Посполита двох народів, соціальний статус, літературна творчість

Wstęp

Kobiety w Rzeczpospolitej szlacheckiej miały dużo większe prawa niżli w sąsiednich despotycznych monarchiach. Prawo zwyczajowe dawało im szansę na dysponowanie własnym majątkiem, zarządzanie i pomnażanie wbrew woli rodzin zmarłego męża. Rzeczpospolita szlachecka była państwem feudalnym z ugruntowanym patriarchalnym modelem życia, narzuconym przez elity rządzące, mężczyzn i kościół katolicki. Jednak wśród elit politycznych, stanowych, jakim była warstwa szlachty pozycja kobiet opierała się na osobistym majątku. Majątek dla kobiety był gwarancją bezpieczeństwa. Był również dla kobiet furtką wolności, a także zapewniał możliwość niezależności. Majątek należący do kobiety, którego mąż hulaka nie mógł przegrać w karty, czy przehulać na alkohol i wydać na uciechy, w tym i inne kobiety był w Rzeczpospolitej szlacheckiej dla kobiet jedyną opoką, gwarancją spokoju, a nierzadko i życia. Kobiety ze stanu szlacheckiego mogły mając majątek czuć się w miarę bezpieczne, bo mąż nie miał dostępu do majątku swoich żon. W

niektórych stosunkowo prymitywnych związkach małżeńskich, z toksycznym, agresywnym mężem, majątek, którego mąż nie mógł ogarnąć był dla kobiety szansą na normalną egzystencję.

Pozycja prawna i materialna kobiet została ukształtowana przez różne typy prawa – zwyczajowego i stanowionego. W XIV i XV w Królestwie Polskim następowało formowanie lokalnych organów demokracji szlacheckiej, czyli sejmików ziemskich i sejmu polskiego, który w drodze ewolucyjnej stał się najważniejszym organem władzy Rzeczypospolitej. Sejm polski uformował się z plenarnej rady królewskiej, obok której zbierał się ogół szlachty uprawnionej do udziału w życiu publicznym. Stąd nazywano go walnym. Początkowo obok szlachty przebywali na niego przedstawiciele mieszczan i kapituł. Kazimierz Wielki, jako pierwszy władca w Królestwie Polskim dążąc do unifikacji kraju rozpoczął proces ujednoczenia prawa zwyczajowego. Nie udało się wprowadzić jednolitego prawa, więc przyjął w statutach wiślicko – piotrkowskich dla każdej z dzielnic osobne regulacje prawa, będące pokłosiem rozbicia dzielnicowego. Normy prawne oparte zostały na polskim prawie zwyczajowym, tradycyjnym, lokalnym sięgającym nierzadko początków państwa polskiego. W XV w. statuty wiślicko – piotrkowskie scalono i ogłoszono drukiem. Były ważnym etapem formowania prawa dla warstwy szlacheckiej, a w tym i pozycji prawno – majątkowej kobiet rodowych, wywodzących się ze stanu szlacheckiego (Bogucka, 1974; Maciszewski, 1969; Roman, 1957)

Jednak śmierć Kazimierza Wielkiego, w wyniku którego tron Królestwa Polskiego stał się tronem elekcyjnym, a następnie ewolucja systemu politycznego za Jagiellonów spowodowała, że mieszczanie nie utrwaliли się w życiu publicznym. Wpływ na to miał także fakt, że ich funkcjonowania nie uregulowano przywilejami ogólnymi, tak jak w przypadku stanu szlacheckiego. Wraz z procesem tworzenia uprzywilejowanego stanu szlacheckiego kształtowana się także pozycja kobiety – szlachcianki – rodowej z warstwy, która zawłaszczała całą przestrzeń życia politycznego i gospodarczej rodzącej się Rzeczypospolitej szlacheckiej. Dziejowe uwarunkowania po bezpotomnej śmierci ostatniego Piasta doprowadziły do przeobrażeń ustrojowych Królestwa Polskiego. Z państwa stanowego Królestwo Polskie przeobrażało się w republikę szlachecką. Śmierć ostatniego z narodowej dynastii Piastów – Kazimierza Wielkiego rozpoczęło nieodwracalny proces upośledzenia ekonomicznej pozycji chłopów i uprzywilejowania szlachty, a więc automatycznie i

zmiany położenia kobiet wywodzących się z tych stanów. Pozycja chłopstwa w państwie Kazimierza Wielkiego była porównywalna do państw zachodu Europy, chłopci, sołtysi byli wolni i zamożni.

Ludwik Węgierski był zdeterminowany chcąc zapewnić tron w Krakowie dla swojej dynastii i poszedł na znaczące ustępstwa wobec szlachty, rozpoczynając proces psucia państwa, czyniąc szlachtę warstwą uprzywilejowaną, co spowodowało w perspektywie powstanie narodu szlacheckiego i w perspektywie erozję systemu politycznego oligarchizację państwa i likwidację Rzeczypospolitej szlacheckiej w 1795 r. Początkiem tego procesu były czasy andegaweńskie. W 1374 r. Ludwik Węgierski w Koszycach nadał szlachcie pierwsze przywileje, by uznali oni nowego następcę tronu – jego córkę – Jadwigę. Podobnie uczynił Władysław Jagiełło ubiegając się o poparcie praw do tronu dla swoich synów (Władysława i Kazimierza). Nadane przez Ludwika Węgierskiego i Jagiełłę przywileje stanowiły podwaliny dla kolejnych praw szlacheckich, który czyniły z stanu szlacheckiego Naród, jedyny mający prawa polityczne i dysponującym prawną przewagą ekonomiczną nad stanami mieszczańskim i chłopskim w Królestwie Polskim przekształcającym się w republikę szlachecką. Wraz z prawami nadawanymi szlachcie, uprzywilejowania pozycji szlachty, jako warstwy, ugruntowywano jednocześnie prawną i majątkową pozycję kobiet – szlachcianek, arystokratek, kobiet wywodzących się z warstw uprzywilejowanych. Ujednolicone prawa dla szlachty opublikowano w 1487 r. łącząc wydany już zakres praw ze statutów wiślicko – piotrkowskich, statutu warckiego z 28 października 1423 r., statutów nieszawskich z 1554 r. będących podstawą szlacheckiej wolności ect. Dla kobiet wywodzących się ze szlachty litewskiej ważne były z kolei statuty litewskie. Była to kodyfikacja prawa Wielkiego Księstwa Litewskiego, które łączyło w sobie wówczas ziem różnych narodów, w tym podbitej Rusi. Celem Statutu Litewskiego z 1522 r. było ujednolicenie prawa, zarówno w zakresie prawa cywilnego, jak i karnego i przystosowanie prawa Wielkiego Księstwa Litewskiego do zmieniających się warunków społeczno – politycznych rządzonych przez Zygmunta I Starego. Projekt został przygotowany przez wybitnych prawników wykształconych w zachodnich uczelniach i zatwierdzony przez Zygmunta Starego 29 września 1529 r. na sejmie w Wilnie. Statut odnosił się do wszystkich poddanych stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego – Wilna. Od 1522 r. dotychczasowe przywileje ziemskie nadane ziemiom wchodzącym w skład

Wielkiego Księstwa Litewskiego przez poprzednich książąt litewskich przestały mieć moc wiążącą. Z kolei uprawnienia ziem i zobowiązania książęce, które ograniczały władzę centralną, wielkksiążęcą zostały zachowane. Litwa, tak jak i Królestwo Polskie podążała drogą uprzywilejowania warstwy szlacheckiej i ograniczenia władzy centralnej, królewskiej, która perspektywie doprowadziła do budowy republiki oligarchicznej. Od tego momentu prawo miało być jednakowe w całym państwie. Uregulowane zostały skład i kompetencje głównych organów państwa. Unormowano prawo własności i gwarancje nietykalności osobistej dla szlachty litewskiej, na wzór polski. Statut miał być całościową regulacją ustroju państwa i prawa litewskiego. Był ważny z powodu historycznych tradycji ziem, które wchodziły w skład Litwy (Bogucka, 1974; Maciszewski, 1969; Roman, 1957; Sucheni–Grabowska, 1988; Wyczański, 2001)

Litwa podbiła wcześniej ziemie ruskie, czyli rejony mające wielowiekową tradycję historyczną, wyższą kulturę, grecką tradycję i język wywodzącą się od Bizancjum. Rusowie już w IX w. zaczęli odgrywać ogromną rolę w rejonie Morza Czarnego, co doprowadziło do wojen z Bizancjum. W 860 r. po raz pierwszy zaatakowali stolicę Bizancjum – Konstantynopol – stolicę ówczesnego chrześcijańskiego świata wschodu, części imperium, jaka powstała po upadku antycznego Rzymu. Rusowie zdobyli wówczas wielkie łupy co było wynikiem zaangażowania cesarza Michała III przeciw Arabom. Walki Rusów z Bizancjum wpłynęły na zwyczaje wojskowe Rusi Kijowskiej. Chrześcijaństwo Ruś Kijowska przejęła również od Bizancjum. Pompatyczność, orient, bogactwo formy wpływało na obyczaje, wśród rycerstwa Rusi Kijowskiej i jej elit – książąt. Jarosław I Mądry kontynuował walki z Bizancjum a w 1043 r. zaatakował Konstantynopol. Choć Ruś Kijowska przeżywała swój szczyt rozwoju za Włodzimierza Wielkiego, syna Jarosława Mądrego, to jednak widoczne były już rysy, które doprowadziły do upadku Rusi Kijowskiej. Choć w Rusi Kijowskiej na wzór zachodniej Europy rozwijało się rycerstwo to wraz z upływem czasu wojska ruskie ewoluowały w stylu przepychu wschodu, zarzucając prostotę uzbrojenia rycerstwa zachodu i odchodząc zdecydowanie od tradycji początkowych wypraw Waregów, którzy kładli nacisk na dobrą broń, a żywność i łupy zdobywali na terytorium wroga. Na wzór Bizancjum obozy wojskowe, pochody wojsk Rusi Kijowskiej przemieniły się w pokaz bogactwa. Zabierano na wojenne kampanie, wystawne stroje,

zastawy, służących, konie zastępcze Styl orientu promieniował z Bizancjum. Kultura i język były miały swoje korzenie w Grecji. Rozbicie dzielnicowe Rusi Kijowskiej nie odbiegało od zjawisk, jakie następowały w ówczesnym świecie feudalnym. Było tak i na zachodzie Europy i w Europie środkowej. Rozdrobnienie, walki bratobójcze o władzę na Rusi, przepych w wojsku ruskim spowodował początku XIII wieku rosło zagrożenie księstw ruskich ze strony Złotej Ordy. Po klęsce sił rusko-połowieckich w bitwie nad Kałką (1223) Batu – chan podbił wszystkie ziemie ruskie z wyjątkiem księstw Połockiego i Pińskiego oraz Republiki Nowogrodzkiej. W 1240 r. Kijów uznał zwierzchność Mongołów i zaczął opłacać trybut Mongołom. Słabą, rozbitą na dzielnice Ruś podbiła w latach 1240–1392 Litwa, a Księstwo Kijowskie w 1362 r. zostało bezpośrednio wcielona do Litwy. Litwa, jako słabsza kulturowo nacja nigdy nie była w stanie zorganizować pod względem administracyjnym ziem ruskich. Kultura Narodu Ruskiego, jego tradycja promieniała na barbarzyńską, pogańską Litwę. Zbudowanie państwa wokół mniejszości, pogańskich zdobywców – Litwinów było w Ukrainie na ziemiach o wielowiekowej tradycji, o wyżej kulturze, czerpiącej z korzeni świata antycznego, z kultury Grecji, Bizancjum niemożliwe (Kowalczyk, Луцьк 2018; Kowalczyk, Київ 2018).

Następował proces odwrotny, to Litwini ulegali wyższej kulturze ukraińskiej i asymilowali się. Nic więc dziwnego, że statut litewski z 1522 r. został spisany w języku ruskim, który wówczas był zresztą urzędowym językiem kancelarii litewskiej, a następnie dopiero przełożony na łacinę i polski. Statut z 1522 r. łączył prawo zwyczajowe litewskie i ruskie wprowadzając unifikację dla całego państwa, które zasadało się na uprzywilejowaniu szlachty na wzór Królestwa Polskiego. Dla kobiet z warstwy szlacheckiej, z ziem litewskich i ruskich był to niezwykle ważny dokument prawny, gdyż uprawomocniał ich niezależność ekonomiczną, prawo do dysponowania swoim majątkiem niezależnie od woli męża.

Decydujące znaczenie dla kobiet wywodzących się ze stanu szlacheckiego miał więc proces tworzenia się podstaw prawnych całego stanu szlacheckiego – Narodu szlacheckiego, dla którego najważniejszą podstawą były przywileje nadawane przez władców z dynastii nie narodowych, czyli przez Ludwika Węgierskiego z dynastii Andegawenów i Jagiellonów, którzy by zagwarantować rządy nad Wisłą dla swoich następców i tym samym dynastii rozpoczęli nieodwracalny proces uprzywilejowania ekonomicznego i politycznego szlachty (Maciszewski,

1969; Roman, 1957; Sucheni–Grabowska, 1988; Wyczański, 2001, Grała, 2012).

Metody i techniki

Zastosowana została metoda historyczna do ukazania kobiet w przestrzeni społeczno – kulturalnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Konieczne do zobrazowania tego zjawiska i odpowiedzi na pytanie badawcze o przestrzeń społeczno– kulturalnej była analiza szeregu procesów politycznych, ekonomicznych i prawnych, jakie dokonały się w procesie budowy państwa stanowego, republiki szlacheckiej, jak również ukazanie różnic pomiędzy Francją Ancien Régime a Rzeczypospolitą Obojga Narodów.

Przedstawienie głównego materiału badań

O pozycji kobiet zdecydowały rozwiązania prawne, o których w patriarchalnej Rzeczypospolitej szlacheckiej zdecydowali mężczyźni. Było to związane z walką szlachty o większy jej udział w życiu politycznym i gospodarczym. Proces ten zaczął się w XVI w., Szlachta – posiadacze ziemscy zaczęli walczyć o emancypację polityczną i niezależność ekonomiczną stanu – Narodu szlacheckiego. Szlachta zaczęła inicjować działania w kategoriach państwowych. Stała się grupą dominującą w życiu państwa.

W rezultacie obrona praw stanowych za Zygmunta I przybrała formę szerszej akcji zwołania „sejmu sprawiedliwości” i naprawy „prawa pospolitego”. Choć nie udało się tego postulatu szlachcie zrealizować z uwagi na opór króla, to jednak myśl naprawy praw odrodziła się w latach 30–tych XVI w. w postaci ruchu egzekucji praw. Do połowy XVI w. ewolucja systemu demokracji szlacheckiej spowodowała wyraźny wzrost prestiżu sejmu walnego. Stąd też zwolennicy egzekucji praw, walkę o rolę państwa przeprowadzali podczas obrad sejmowych. Wielkim poważaniem wśród posłów cieszyli się posłowie – Piotr i Marcin Zborowscy, wywodzący się z kręgu magnatów, ale reprezentujący interesy szlachty. Stali oni na czele opozycji szlacheckiej, która występowała przeciw królowej Bonie. Bona dla zapewnienia tronu swojemu synowi Zygmuntowi Augustowi, nie cofała się przed przekupstwem, szantażem, rozdawaniem urzędów i dóbr, manipulowała prawem, eksploatowała królewszczyzny, opierała się na magnatach. Wywołało to olbrzymie oburzenie szlachty. Konfrontacja szlachty z dworem królewskim była walką o ustrój Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zborowscy należeli do głównych organizatorów rokoszu lwowskiego zwanego „wojną kokosza”.

Byli uważani przez posłów sejmowych, jako obrońcy demokracji szlacheckiej. W walce o przestrzeganie prawa w Rzeczypospolitej pierwszoplanowym celem szlachty było przekształcenie izby poselskiej w reprezentację wolną od wpływu magnatów króla i związanych z nim senatorów. Chciano zahamować dążenia dworu do wzmocnienia władzy. Walka posłów szlacheckich o naprawę praw były walką o nadrzędność prawa pospolitego nad przywilejami jednostkowymi (Sucheni–Grabowska, 1974; Sucheni–Grabowska, 1988; Sucheni–Grabowska, 1996; Maciszewski, 1969, Wyczański, 2001)

„Złoty wiek” przyczynił się do utrwalenia szlacheckiej demokracji. Zdecydowała o tym polityczna aktywizacja szlachty świadomej swoich praw, wynikłych z nadanych praw i konstytucji oraz solidarności stanowej, która doprowadziła do wykształcenia się Narodu szlacheckiego. Polityka Zygmunta Augusta w schyłkowym okresie utrwaliła demokrację szlachecką. Władca zdecydował się na współpracę ze szlachtą. Dalekowzroczność Zygmunta Augusta i dojrzały program naprawy państwa, który wypłynął z izby poselskiej, doprowadził do unii lubelskiej z 1569 r. i powstania Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Zanim jednak powołano do życia Rzeczypospolitej Obojga Narodów, szlachta litewska i ukraińska forsowała zasadę, by przywileje z Korony rozciągnąć na obszar Litwy, wówczas jeszcze obejmujące ziemie ruskie. Szczególnie istotne dla szlachty z Litwy był zmiany prawne dotyczące sądownictwa. Zygmunt August podjął dzieło reformy w momencie gdy przystąpiono do prac nad nową unią pomiędzy Koroną i Litwą. W 1558 roku król powołał do życia drugą komisję. Pierwsza nie zakończyła się kompromisem, gdyż wówczas Zygmunt August, jako księżę litewski nie chciał pozbywać się uprawnień wielkoksiążęcych. Ścisłejsza unia, unia realna wymagała kompromisów, by zatwierdził ją stan rządzący – szlachta z Litwy, i z Korony a więc polska, litewska i ukraińska z na sejmie walnym. Dlatego Zygmunt August musiał wyjść naprzeciw żądaniom szlachty z Wielkiego Księstwa Litewskiego by rozciągnąć na nią przywileje, jakie uzyskała od Jagiellonów szlachta koronna. II Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego został zatwierdzony przywilejem Zygmunta Augusta z 1 lipca 1566 r. i od tego dnia zaczął obowiązywać. Statut regulował kompetencje organów państwowa, a więc władzy wykonawczej i ustawodawczej. Miał charakter konstytucji i zwiększał uprawnienia szlachty, której przedstawiciele – posłowie na sejm musieli w głosowaniu zatwierdzić wypowiedzenie wojny, zgodę na traktat pokojowy

oraz co ważne było dla stanu szlacheckiego nakładać podatków i stanowić nowego ponad to co uchwalone w zakresie prawa. Stało się to w perspektywie dwóch stuleci przyczyna upadku Rzeczypospolitej Obojga Narodów, która skrepowana systemem politycznym stała się bezwolnym tworem w rękach oligarchii magnackiej niezdolną do jakichkolwiek reform, które mogłyby wzmocnić państwo i uchronić od zaborów. Inkorporowano z Korony do Wielkiego Księstwa Litewskiego prawa, związane z dominacją polityczną szlachty jako stanu, przeznaczając szereg urzędów i funkcji państwowych oraz ziemskich, które stan – wykształcający się Naród szlachecki kosztem innych stanów i władcy mógł wyłącznie piastować. Dla stanu, w tym kobiet wywodzących się ze szlachty ważne były zmiany w sądownictwie. II Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego wprowadził na Litwie sądy ziemskie i podkomorskie. Władza sądownicza przeszła w ręce szlachty i wobec uprzywilejowania stanu szlacheckiego oznaczała, że każdy szlachcic podlegał takim samym regulacjom prawnym bez wyjątku. Szlachcianki w zakresie prawa ziemskiego uzyskały prawo do dysponowania swoim majątkiem. Prawo odnosiło się do kobiet z każdej części Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ale wyłącznie ze stanu szlacheckiego. W polskim prawie ziemskim, które zostało rozciągnięte na stan szlachecki w Rzeczypospolitej Obojga Narodów po wprowadzeniu II Statutu Wielkiego Księstwa Litewskiego podstawą stosunków majątkowych między małżonkami była zasada rozdzielności majątkowej. Każde z małżonków posiadało swój własny, odrębny majątek. Nie istniały również dobra, które byłyby zaliczane do wspólnoty majątkowej, które byłyby własnością zarówno męża i żony. Zasada ta dotyczyła zarówno dóbr ziemskich, jak i sum pieniężnych oraz ruchomości. Zasada rozdzielności majątkowej małżonków i brak możliwości dziedziczenia po mężu czy żonie były pozostałością dawnego prawa rodowego opartego na więzach krwi. W małżeństwach, w których nie było konfliktów próbowano tą zasadę eliminować poprzez dożywocie, darowizny lub pożyczki, które realnie nie miały miejsca. Działania oparte na fałszywych działaniach prowadziły do skomplikowania już i tak niełatwego w interpretacjach prawa opartego na zwyczajach, wyjątkach i precedensach polskiego prawa ziemskiego. W połączeniu z powolnością polskiego sądownictwa czasów Rzeczypospolitej Obojga Narodów sprawy majątkowe ciągnęły się przez lata i nierzadko toczyły się tak wolno, że przeżywały pozywających przechodząc na kolejne pokolenia. Powodowało to, że ówczesna palestra była grupą zawodową opływającą

w luksusy kosztem toczącej spory majątkowe szlachty. Dlatego też rozdzielność pod względem formalnym była niwelowana zasadą dożywocia. Zasada dożywocia oznaczała, że po śmierci jednego z małżonków wdowiec lub wdowa będą mieć prawo dożywotniego użytkowania dóbr i rzeczy po zmarłym czy zmarłej. W żadnym razie jednak nie dziedziczyli dóbr po małżonku. Dlatego niezwykle ważne było, by przed zawarciem małżeństwa podpisać intercyzę majątkową, czyli umowę, w której określano przede wszystkim wysokość posagu, termin i sposób jego wypłacenia, termin i miejsce ślubu oraz sposoby zabezpieczenia majątkowej i prawnej sytuacji żony. Stronami byli zwykle rodzice młodych, choć zdarzało się, że kontrakt podpisywał czasem też pan młody. Umowę podpisywali niekiedy sami przyszli małżonkowie, zwłaszcza gdy mieli już swoje lata, byli po pewnych przejściach życiowych, a dotyczyło to przypadku, gdy panna młoda była wdową. Dlatego to majątek kobiety był zabezpieczeniem jej wolności. W intercyzie posag wniesiony przez żonę do małżeństwa zapisano na dobrach męża, dołączając kwotę wyznaczoną przez rodziców, czy też prawnych opiekunów panny młodej odpowiadającą wartości wniesionego wiana. Połączone kwoty stanowiły zabezpieczenie majątkowej pozycji kobiety na wypadek owdowienia. Była to oprawa. Mąż zobowiązany był do tzw. oprawy posagu, czyli zapisania sum posagu i wiana żonie na połowie swych dóbr. Taki zapis musiał być wniesiony do ksiąg ziemskich lub później grodzkich. dopełnieniem tych wszystkich formalności było wspomniane już wcześniej tzw. dożywocie które zapewniało temu z małżonków, który przeżył drugiego, korzystanie z majątku po zmarłym do końca swego życia. Polskie prawo ziemskie czasów Rzeczypospolitej Obojga Narodów umacniało pozycję prawną i majątkową samodzielność kobiety. Jednak należy to wyartykułować, że w istocie patriarchalnym Rzeczypospolitej Obojga Narodów nie chodziło o obronę praw i pozycji ekonomicznej kobiet, ale o interesy rodu, z którego pochodziła. Rozdzielność majątkowa małżonków miały gwarantować interesy rodu, że w wypadku bezpotomnej śmierci kobiety jej majątek wróci do rodu – rodziców, braci, czy krewnych. By kobietę uchronić przed wymuszaniem na niej niekorzystnych decyzji majątkowych, prawo przewidywało, że ważne transakcje i akty prawne mogła ona podejmować tylko w obecności dwóch krewnych z linii ojczystej. Choć ta zasada jeszcze wyraziściej wyrażająca patriarchalne stosunki gwarantowały kobiecie silną pozycję w małżeństwie. Pełnię cywilnych i majątkowych praw zyskiwała jednak

dopiero wdowa, traktowana często przez prawo ziemskie, a nawet publiczne, jak mężczyzna. Warto zaakcentować, że na Litwie II Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego zabraniał kobietom wychodzącym za mąż za mieszkańca Korony posiadania posagu w postaci dóbr nieruchomości, jednakże zostało to wycofano tą zasadę w III Statucie Wielkiego Księstwa Litewskiego z 1588 r., jako niezgodną z założeniami unii realnej z 1569 r. tworzącą Rzeczpospolitą Obojga Narodów. Do małżonka należał zarząd nad dobrami małżonki, ale nie mógł ich zadłużać, zbywać, a dochód z nich w myśl prawa powinien przekazywać swej prawnej oblubienicy. W przypadku śmierci żony, posag przypadał jej spadkobiercom i gdyby mąż lub jego spadkobiercy zwlekali z jego przekazaniem – spadkobiercy zmarłej kobiety mieli prawo przejąć dobra prawne i użytkować je tak długo, aż otrzymają posag zmarłej kobiety. W realiach prowadziło to do sporów, które nie zawsze kończyły się na ławie sądowej i gażami dla opływającej w zbytki staropolskiej palestry, ale kończyło się zajazdami i przelewem krwi. Dla wdowy niezwykle istotne dla jej pozycji społecznej, ekonomicznej było dożywocie. Umowa dawała kobiecie, bądź mężczyźnie, ale przeciętna długość życia kobiety była zdecydowanie dłuższa, więc w większym stopniu dotyczyło to kobiet prawo do użytkowania swoich dóbr dziedzicznych do końca życia, pod warunkiem, że owdowiała strona nie zdecydowała się na kolejne małżeństwo. Oznaczało to, że w chwili śmierci męża wdowa otrzymywała prawo do dożywotniego dysponowania jego wszystkimi dobrami, w tym także nieruchomościami. Zabezpieczeniem dla wdowy były królewszczyzny, które mężczyźni otrzymywali od władcy w dożywotnie użytkowanie, a następnie przekazywali swym żonom za pomocą stosownego zapisu zwanego *ius communicativum* (Sucheni–Grabowska, 1974; Sucheni–Grabowska, 1988; Sucheni–Grabowska, 1996; Wyczański, 1991; Wyczański, 2001; Grała, 2012; Pielas, 2008, Pielas, 2013)

W XVI i XVII wieku w toku permanentnych wojen głównie obronnych, jakie prowadziła Rzeczpospolita szlachecka z Moskwą, Portą, Szwecją dotyczyło to zarówno szlachty średniej, jak i magnatów. Jednak schyłek XVII w. i czasy saskie, upadek znaczenia państwa, degrengolada systemu republiki szlacheckiej powodował, że dotyczyło to głównie oligarchii magnackiej. W rezultacie w Rzeczpospolitą Obojga Narodów w wyniku prawa, które realnie służyło utrzymaniu statusu majątkowego rodów, by nie doprowadzić w wyniku małżeństw do zmniejszenia ich substancji majątkowej, a tym samym osłabienia znaczenia, to pozycja

społeczna i majątkowa kobiety, zamężnej kobiety została zagwarantowana. Jednak w Rzeczypospolitej szlacheckiej różnorodność prawna zmuszało niejednokrotnie szlachcianki ale nierzadko i magnatki, do zaakceptowania kurateli ze strony rady opiekunów, stąd też rady rodzinne, bądź też długoletnie dochodzenie swych praw do spadku przed sądem. Dlatego ważne było by wyznaczeni opiekunowie, będący egzekutorami testamentu byli prawymi ludźmi. Historia zna przypadki, że od tego zależał los kobiety. Dodać przy tym należy, że nawet po upadku Rzeczypospolitej Obojga Narodów rady rodzinne ogrywały ogromną rolę. Było tak w przypadku Marianny Steckiej z domu Morsztyn. Arystokratka wyszła za znanego generała Karola Otto Kniaziewicza mając córkę z poprzedniego małżeństwa Aleksandrę Stecką, jej przedwczesna śmierć spowodował spory majątkowe. Fakt, że rada rodzinna poprosiła by to Karol Otto Kniaziewicz jej przewodniczył. Uchronił majątek należny Aleksandrze Steckiej, która gdy osiągnęła pełnoletniość i wyszła za mąż za Michała Gedeona Hieronima Radziwiłła herbu Trąby nie zapomniała tego Kniaziewiczowi i wspierała go gdy był na emigracji w Saksonii a następnie we Francji (Kowalczyk, 2017, Kowalczyk, 2019).

W przypadku gdy mąż nie pozostawił testamentu, istniała możliwość przejęcia majątku na zasadzie dziedziczenia beztestamentowego, które określało prawo spadkowe. Zgodnie z jego zasadami wdowa miała prawo do dziedziczenia dóbr, jednakże zobowiązana do przejęcia długów, czy zobowiązań zaciągniętych na dobrach ziemskich przed spadkodawcę, a więc i wszelkiego rodzaju. Były to przede wszystkim długi ciążące na danych dobrach, zapisy dożywocia, oprawy wdowie, czy też obowiązek wyposażenia sióstr. Warto także zaznaczyć, że III Status Wielkiego Księstwa Litewskiego z 1588 r. uposażał kobiety nieposiadające majątku. Otóż przyznawał małżonkom nieposiadającym majątku po śmierci męża (jeśli nie było rozporządzenia testamentowego) – trzecią część pozostawionego majątku, dzieciom zaś dwie części. Natomiast małżeństwo nie doczekało się potomstwa – wdowa otrzymywała całość majątku. Wdowy, które po śmierci męża zyskała pełnię praw cywilnych i majątkowych mogła wykupywać zastawy, dzierżawić dobra, spłacać długi i co ważne, przed sądami miały prawo i z niego korzystały, stawiając się samodzielnie bez mężczyzny opiekuna majątku, czy męskich członków rodu. W rezultacie w myśl prawa wdowa łamała patriarchalne stosunki panujące w Rzeczypospolitej szlacheckiej. Wdowa miała prawo oprócz zapisów z intercyzy miała również prawo do dziedziczenia majątku po

mężu na podstawie testamentu zmarłego. W rezultacie dla kobiety, dla jej pozycji społecznej i majątkowej, w przypadku śmierci partnera najważniejszą sprawą było uregulowanie dożywocia i oprawy wdowiej po spadkodawcy. Rodziny wydając młode dziewczęta za mąż dbały o dokładne uregulowanie tych kwestii. Od tego zależał byt kobiety, jej pozycja i interesy rody. W przypadku nieco bardziej doświadczonych życiem kobiet, nie pierwszej młodości, te kwestie były pilnowane przez same kobiety, które wychodziły za mąż. Rozwiązywano wszelkie kwestie za pomocą odpowiednich zapisów odnotowywanych w dokumentach podziałowych lub też w stosownych ugodach i komplancjach zawieranych z wdowami – matkami. Wdowy uczestniczyły w podziałach dóbr ziemskich dokonywanych przez synów lub córki, co wynikało z zapisanych prawem podziałom, jak również z powodu opieki nad nieletnimi (Sucheni–Grabowska, 1974; Sucheni–Grabowska, 1988; Sucheni–Grabowska, 1996; Maciszewski, 1969, Wyczański, 2001, Dubas–Urwanowicz, 2015; Kicińska, 2020).

Swoboda ekonomiczna i prawna, a tym samym pozycja społeczna powodowała, że skutkowało tym, że wdowy rezygnowały z kolejnego zamążpójścia, decydując się na samodzielne stanowienie o własnym losie. Była to jednak przysłowiowa złota klatka, bo po śmierci męża opiekę nad owdowiałą żoną i osieroconymi dziećmi przejmował najczęściej męski opiekun wyznaczony przez męża, chyba że w zapisach ten przed śmiercią zdecydował inaczej lub też owdowiała była w stanie udowodnić, że samodzielny zarząd majątkiem i opieka nad potomstwem nie była dla niej problemem. Podobnie było w prawie litewskim, gdzie wdowy uzyskały pełnię praw cywilnych oraz prawo do samodzielnego podejmowania decyzji w kwestii swego majątku, ale bardzo często zdarzało się, że z własnej woli zabiegały o opiekuna, który miał je chronić i doradzać im we wszelakich kwestiach. Natomiast kobiety, które zdecydowały się na samodzielność i z powodzeniem prowadziły działalność gospodarczą, posiadały w społeczeństwie litewskim status tzw. *femme sole*, czyli kobiety samotnej.

Uwarunkowania, które wynikały z faktu, że kobiety nawet po owdowieniu nie decydowały się korzystać z wolności, jakie gwarantowało im prawo. Było to wynikiem wychowania dziewcząt z rodzin szlacheckich. Szlachcianki były wychowywane, jako istoty uległe i bierne, których życiową aspiracją miała być rola posłusznej, wiernej żony, zapobiegliwej gospodyni i opiekuńczej matki. Produktywność w

małżeństwie miało być bardzo ważnym argumentem do zamążpójścia. Dlatego też przed zamążpójściem życie młodych kobiet szlachecek koncentrowało się w domu pod okiem matki. Był to element patriarchalnego systemu i roli kobiety, jaką pełniła w Rzeczypospolitej szlacheckiej. Podstawą funkcjonowania kobiety w przestrzeni społecznej było legalnie zawarte małżeństwo. Dlatego poprzedzały je skomplikowane rozmowy i negocjacje obu zainteresowanych rodzin. Był to swoisty kontrakt rodów, a kobieta była jego tłem. Jednak ochronić majątek rodu, a tym samym i kobietę w przypadku nieodpowiedzialnego męża, despoty, hazardzisty, alkoholika, tak dokładnie konstruowano zapisy intercyzy. Zasada była jedna nikt tak nie ochroni kobietę, jak niezależność majątkowa i niemożność przez męża korzystania z majątku należące do żony. Pełną niezależność finansową, możliwość samostanowienia o sobie, a tym samym pozycję w drabinie społecznej kobiety zyskiwały dopiero po śmierci męża. Jednak nie wszystkie kobiety miały w sobie ducha niezależności i chciały korzystać z samodzielności. Wpływ miało wspomniane wychowanie, rolę, jaką pełniła kobieta w związku oraz naciski środowiskowe na rychłe kolejne zamążpójście. W patriarchalnej Rzeczypospolitej szlacheckiej niezależne wdowy były ofiarami fałszywych ocen, złych języków. Środowisko akceptowało małżeństwo, a nie samotną kobietę, zwłaszcza taką, która doskonale radziła sobie w życiu bez mężczyzny. Wpływ na pozycję kobiet miał system polityczny oraz silna rola Kościoła Katolickiego (Pielas, 2013; Pielas, 2015; Dubas–Urwanowicz, 2015; Kicińska, 2020; Kot, t. 1, 1994).

W Rzeczypospolitej szlacheckiej ewolucja systemu politycznego doprowadziła do tego, że wzrosła rola szlachcica, który miał decydujący udział w życiu politycznym państwa w ramach ustroju demokratycznego. W Rzeczypospolitej Obojga Narodów szlachcic miał decydujący udział w życiu politycznym państwa. Na sejmach, sejmikach dysputy polityczne odgrywały ogromną rolę. I zdominowane były przez mężczyzn. Nie istniały, tak jak we Francji Ancien Régime na których wzorowały się szlacheckie i magnackie elity Rzeczypospolitej szlacheckiej inne formy komunikacji społeczno – kulturowej. Nie było przestrzeni by kobiety mogły zaistnieć, poza dworem, w którym żyły razem ze swoim mężem, rodziną, rodzicami, opiekunami, służbą. Niezależne wdowy również nie miały szans na komunikacje z kobietami swojego stanu. W Rzeczypospolitej szlacheckiej było to możliwe tylko na salonach arystokracji, bądź na dworze króla, czy wysoko postawionych magnatów

pełniących funkcje publiczne, bogatej oligarchicznej magnaterii. Jednak dwory w Rzeczypospolitej były wyalienowane, a wszystko koncentrowało się w Warszawie, zwłaszcza w okresie renesansu kultury oświeceniowej za Stanisława Augusta Poniatowskiego. Pozycja kobiet i przestrzeń do ich rozwoju to problem wieloaspektowy. Pozycja Francji Ancien Régime, jako absolutystycznego mocarstwa została ugruntowana po wojnach religijnych przez kolejnych Burbonów – Henryka IV, Ludwika XIII i Ludwika XIV. Henryk IV zdając sobie sprawę z pozycji Kościoła katolickiego przeszedł na katolicyzm słusznie stwierdzając, że "Paryż wart jest mszy" (Zamoyski, 1994; Timmermans, 2005; Zimmerman, 2013; Craveri, 2009).

We Francji Ancien Régime przyjęto zasadę, że potencjał przemysłowy kraju jest siłą państwa, dlatego rozwój absolutystycznego państwa z dominującą rolą władcy szedł w parze z merkantylizmem gospodarczym. Silny system podatkowy, kreowanie własnej produkcji manufakturowej w kraju, eksploatacja i monopolizacja źródeł kopalnych, kruszczów, jako motorów napędzających gospodarkę, ekspansja eksportu na obce rynki. Jednocześnie szło to w parze z budowa potęgi morskiej, floty, utrzymaniu koloni w różnych częściach świata i budowie stałej silnej armii. Ludwik XIV by zbudować nowoczesną armię zorganizowaną w jednostki taktyczne oparte o bataliony, brygady, armie, dysponujące silnym wsparciem artylerii oraz oddziałami saperów, inżynierów i minierów musiał złamać partykularne interesy prowincji, rodów arystokratycznych i samowolę dowódców, którzy nie rozumieli wizji Króla Słońce. Armia uzyskała silne podstawy operacyjne. Zbudowano pierścień fortyfikacji chroniących granice Francji Ancien Régime zwany systemem Vauban' a od nazwiska jego twórcy głównego inżyniera fortec, marszałka polowego Sébastien le Prestre de Vauban'a. W rezultacie reform wojskowych i gospodarczych Francji Ancien Régime stała się największym mocarstwem w Europie. Zawdzięczała to potędze swojej armii oraz sile gospodarki (Cronin, 1990; Magdziarz, 2004; Monsaingeon, 2007).

W absolutystycznej Francji Ancien Régime znaczenie polityczne szlachty malało, a władza skumulowana była w prerogatywach króla i ściśle podporządkowanego mu aparatu państwowego. Elita szlachecka znajdowała swoją przestrzeń z dala od dworu, w prywatnych domach i wystawnych pałacach, gdzie spędzała najwięcej czasu. W tej nowo powstającej przestrzeni społeczno – kulturalnej, w której kierowano się dobrymi manierami, a nie sztywną etykietą będącą odzwierciedleniem Wersalu i Króla Słońce, swoje miejsce znalazły kobiety nie tylko z

wyższych sfer. Absolutyzm Burbonów, a zwłaszcza Króla Słońce i sukcesywnie odsuwanie szlachty od sfer publicznych i państwowych, których piastowania zależało wyłącznie od woli króla, połączone z likwidacją znaczenia prowincji i rodów szlacheckich umocowanych w tradycji i majątkach, niewątpliwie wpłynęło na awans społeczny kobiet. Salony prowadzone przez kobiety były miejscem prywatnym, gdzie spotykało się grono wybranych i najczęściej zaufanych osób, których głównym zajęciem była konwersacja, dyskusja. Salon był przestrzenią kulturalnej komunikacji dla kobiet. Podejmowano w nim dyskusję o literaturze, kulturze, nauce, ale też modzie. Kobiety poznawały w nich wielką literaturę, sztukę i naukę, obcując z intelektualistami, wykształconymi mężczyznami, dzięki czemu mogły się realizować, rozwijać, kształtować aspiracje intelektualne. Salon stał się miejscem, gdzie dyskutowano nad utworami, promowano ulubionych autorów, gdzie kobiety wyrabiały swoje opinie o kulturze, literaturze i sztuce. Odbywały się w nich zabawy towarzyskie, koncerty, czy balety. Salony otworzyły dla kobiet sfery niezależności na wielu płaszczyznach (Duchêne, 2004, Zimmerman, 2013; Offen, 2017).

We Francji Ancien Régime Paryż stał się miejscem rywalizacji o intelektualną wolność. Niezależne życie intelektualne kreowane w prywatnych salonach zderzyło się z machiną absolutyzmu. Burbonowie uznali, że niezależność w literaturze, nauce, sztuce, w naukach teatralnych jest groźna dla reżimu i kreowanej przez nią ideologii. Zaczęli proces powoływania do życia Akademii, mającymi modelować gusty zgodnymi z interesami reżimu. I tak w 1634 r. działalność rozpoczęła Akademia Francuska, w 1648 r. Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby, w 1661 r. Akademia Tańca, w 1666 r. Akademia Nauk, w 1669 r. Akademia Muzyki, a w 1671 r. Akademia Architektury. Burbonowie dążyli do centralizacji życia intelektualnego i artystycznego, skoncentrowaniu jej na Paryżu. Paryż miał przekształcić stać się największy rynek kształtującym potrzeby duchowe, modę na literaturę, naukę i sztukę zgodnie z propagowaną ideologią przez Francję Ancien Régime. W Akademiach nadzorowanych przez urzędników reżimu nie było przestrzeni na prowadzenie niezależnej nauki, sztuki, literatury. Mieli ją kreować mężczyźni i realizowały cele reżimu Burbonów. Niezależność kobiety była zagrożeniem dla reżimu Francji Ancien Régime.

Pomimo centralizacji kultury, nauki, literatury, sztuki przez reżimu Burbonów prywatne salony przetrwały. Salony, spotkania towarzysko–

literackie stały się kosmopolityczne. Kobiety nadal kreowały spotkania, ale dużo większą rolę zaczęli odgrywać mężczyźni, wywodzący się również z innych stanów społecznych niżli szlachta oraz cudzoziemcy.

We Francji Ancien Régime rozwój salonów przyczynił się do większej świadomości kobiet, które miały widziały zmian, powszechności edukacji dla kobiet, większych praw, równości na uczelniach i w relacjach małżeńskich. Wpływ na to miało kosmopolityczna edukacja Francji Ancien Régime, świadomość najbardziej oświeconych kobiet, liderek – pisarek, literatek, poetek wywodzących się nie zawsze z arystokracji mających już ugruntowane oczekiwania i nie akceptujących patriarchalnego modelu życia, narzuconego przez kościół katolicki, ostoje reżim Francji Ancien Régime i Burbonów. Idee, prądy umysłowe, kultura znad Sekwany wpłynęła na rozwój francuskiego rynku prasowego. Rynek czasopism dla kobiet był duży, bo Paryż to był główny i najbardziej liberalny rynek Francji Ancien Régime. W rezultacie szczególnie w Paryżu tendencje do przełamywania barier obyczajowych były bardzo szerokie. Obyczajowość, kanony zamykające kobiety w okowach, kajdanach narzuconych przez religię i reżim królewski tak jak w środowiskach państw feudalnych nie odgrywał w stolicy Francji Ancien Régime dużej roli. Kobiety nie tylko z wyższych sfer miały liberalne poglądy, co również stymulowała przedrewolucyjna kosmopolityczna edukacja Francji Ancien Régim (Kot, 1994; Offen, 2000; (Duchêne, 2004, Zimmerman, 2013; Offen, 2017).

Stąd też paryski rynek pism dla kobiet był pojemny. Znanym i popularnym pismem dla kobiet był „Journal des Dames” wydawany z przerwami od 1759 r. do 1778 r. Założył go Thorel de Campigneulles. W jego intencji miał dostarczać rozrywki znudzonym damom z sfer wyższych. W taki sposób redagowany i ukierunkowany na potrzeby francuskich dam „Journal des Dames” nie utrzymał się jednak zbyt długo. W okresie od października 1761 r. do kwietnia 1763 r. jej redaktorem została Madame de Beaumer. „Journal des Dames” stał się wówczas trybuną feministycznych poglądów redaktorki. Na łamach pisma zaczęto lansować wówczas hasła równouprawnienia, sprawiedliwości społecznej, tolerancji religijnej, antywojenną retoryka, pacyfizm zaczął wybrzmiewać w prezentowanych tekstach. Madame de Beaumer eksponowała potrzebę, wręcz konieczność edukacji kobiet. Powszechne wykształcenie kobiet miało być podstawą ich niezależności, otworzyć im szansę na niezależność od mężczyzn i patriarchalnego systemu, dać szansę na kreowanie swojego życia i

możliwość dokonywania wyborów. Prezentowała sylwetki niezależnych kobiet, pisarek, utworów literackich łamiących ówczesne kanony roli kobiety wpisanej w patriarchalny system społeczny. Ukazywała trud życia kobiet zależnych od mężczyzn, tkwiących przez nierzadko całe życie w swoistym domowym więźniu. Publikowała obszernie fragmenty m.in. utworów Marie de Gournay znanej pisarki francuskiej przełomu epoki renesansu i baroku m.in. *Égalité des hommes et des femmes*, *Grief des dames*, *Le Promenoir de M. de Montaigne qui ryse de l'amour dans l'œuvre de Plutarque*. Publikowane na łamach „Journal des Dames” treści przez Madame de Beaumer były niezgodne z interesami reżimu Francji Ancien Régime – absolutystycznych rządów Ludwika XV. Reżim Burbonów nie akceptował feminizmu, nowoczesnych poglądów na rolę kobiety, jej potrzeby, prawo do edukacji, realizację aspiracji zawodowych, wyrwanie się z okowów roli żony i matki, jaką firmowała uprzywilejowana hierarchia Kościoła katolickiego i dlatego by wyciszyć wywrotowe pismo do gry wkroczyła cenzura, a Madame de Beaumer musiała salwować się ucieczką poza granicę Francji do Holandii, by nie trafić do Bastylii (Censer, Popkin, 1987, Gelbrat, 1987, Offen, 2000; Offen, 2017).

Reżim Burbonów wyznaczył wówczas na redaktora „Journal des Dames” Barnabé Farmiana Durosoy’a dziennikarza, który miał przywrócić ton pisma zgodny z wolą Francji Ancien Régime. Choć Barnabé Farmian Durosoy nie był długo redaktorem „Journal des Dames”, to w piśmie zarzucono tematykę feministyczną, zaprzestano publikować hasła walki o równouprawnienia kobiet i mężczyzn zapychając rubryki modą. Sam Barnabé Farmian Durosoy w 1789 r. założył rojalistyczny dziennik „Gazette de Paris” i po opublikowaniu manifestu brunszwickiego z 25 lipca 1792 r. przypisywana ówczesnemu wodzowi inwazyjnej armii pruskiej Karlowi Wilhelmowi Ferdinandowi von Braunschweig–Wolfenbüttele, mającemu zastraszyć mieszkańców Paryża, aresztowany i jako pierwszy dziennikarz stracony na szafocie przez reżim jakobinów (Gelbrat, 1987; Coudart, 2000; Kowalczyk, 2022).

Dużą rolę w zapewnianiu przestrzeni kulturalnej kobiet i kreowania nowatorskich treści związanych z równouprawnieniem, z prawem do stanowienia o sobie we Francji Ancien Régime odegrał Jean Antoine Nicolas Caritat markiz de Condorcet, francuski polityk z czasów Ludwika XVI i początków Rewolucji Francuskiej. Arystokrata, człowiek otwartego umysłu, zwolennik reform społecznych i politycznych, liberał, w tym zwolennik liberalizmu ekonomicznego, uczeń encyklopedysty – Jeana Le Rond

d'Alembert'a, członek Akademii Francuskiej, głoszący powszechną i bezpłatną edukację, zwolennik upowszechniania wśród wszystkich warstw społecznych, wśród trzeciego stanu klasycznego języka francuskiego. Zwolennik podporządkowanie władzy konstytucji, przeciwnik niewolnictwa i gorący orędownik równouprawnienia kobiet. Karierę w polityce, rozpoczął wraz z dojściem do władzy Ludwika XVI. Nowy władca ulegając wpływom dworskich koterii pozbył się ostatniego Generalnego Inspektora Finansów, z czasów Ludwika XV, zasłużonego Josepha Marie Terray'a, który rozpoczął reformę finansów państwa pozostającą w kryzysie od czasów śmierci króla Słońce – Ludwika XIV. Wraz z Anne Robertem Jacques'em Turgot przystąpił do naprawy finansów państwa. Podobnie jak, Jacques Turgot rozpoczął karierę w Generalnym Inspektoracie Finansów. Gorąco popierał próbę Jacques Turgot nałożenia podatków na stany uprzywilejowane na kler, szlachtę i arystokrację. ograniczenie wydatków dworskich oraz reformy w duchu kapitalistycznym, by ożywić rynek liberalnymi reformami: zniesienie przeprowadzenie reform takich jak: swoboda handlu zbożem, zniesienie ograniczeń cechowych, zamiana tzw. naturalnego podatku drogowego wywodzącego się z czasów głębokiego feudalizmu szarwarku chłopskiego na pieniężny podatek drogowy. Nicolas Caritat markiz de Condorcet był niezwykle popularny w szeroko rozumianym społeczeństwie, zarówno wśród środowisk postępowych, jak i wśród soli stanu trzeciego –czyli ludu Paryża, gdyż postulował konieczność obniżenia cen na żywość, na zboża, dążył do zbitcia inflacji poprzez wprowadzenie liberalnego obrotu w handlu produktami rolnymi, w głównie zbożem. Apelował, że koniecznością jest jednocześnie redukcja deficytu i zbilansowania budżetu. Postulował także, by poszerzyć możliwość kredytowania wewnętrznego inicjatyw gospodarczych, by zwiększyć konkurencyjność na rynku i obniżyć ceny produktów żywnościowych pierwszej potrzeby dla ludu Paryża. W tym celu chciał by La Caisse d'Escompte, założona przez Isaac'a Panchaud'a finansowała nie tylko ogromny dług królewski, ale i prywatny biznes. By to uczynić należało zlikwidować ogromny dług królewski, bo La Caisse d'Escompte była zainteresowana finansowaniem w bezpieczny dług państwowy gwarantowany przez reżim Burbonów, niż w niepewną działalność finansowo –handlową prywatnych podmiotów gospodarczych. W ówczesnej kryzysowej sytuacji we Francji i w samym Paryżu były to bardzo popularne hasła, które trafiały do ludu i Nicolas Caritat markiz de Condorcet był chyba jednym z popularniejszych polityków cieszący się sympatią wielu środowisk, w tym prostego ludu. Uwzględniając, że był on

zwolennikiem powszechnej i bezpłatnej edukacji dla wszystkich, przeciwnikiem niewolnictwa, był nawet przewodniczącym Towarzystwa Przyjaciół Czarnych, które dążyło do zniesienia we Francji niewolnictwa, przeciwnikiem kary śmierci oraz gorącym orędownikiem pełnego równouprawnienia kobiet. W momencie wybuchu Rewolucji Francuskiej stał się zwolennikiem monarchii konstytucyjnej i znalazł się wśród żyrondistów. Postulował przyznanie kobietom czynnego prawa wyborczego, co było rewolucyjnym postulatem nawet, jak na czas przełomu, jakim we Francja była Rewolucja. W 1793 r. został odsunięty od władzy wraz z żyrondistami i uznany za wroga ludu. W kwietniu 1794 r. aresztowany i zamordowany w celi przed przeciwników politycznych. Mord był wynikiem obaw przed publiczną egzekucją, gdyż obywatel Nicolas Caritat był niezwykle popularny wśród ludu Paryża, a zwłaszcza wśród kobiet. Przeciwników, w tym tych, którzy byli wrogi wobec otwartego umysłu Nicolas'a Caritat'a, postulującego równe prawa dla kobiet, paraliżowała możliwość uwolnienia przez lud i uczynienia z niego trybuna ludu, trybuna kobiet. W rezultacie najłatwiejszą metodą był skryty mord. Obywatel Nicolas Caritat, za Francji Ancien Régime Nicolas Caritat markiz de Condorcet walczący o prawa kobiet, o należne kobietom równouprawnienie, ikona pierwszej fali feminizmu nad Sekwaną skończył skrycie zamordowany (Kaplan, 1976; Rendal, 1985; E. Badinter, R. Badinter, 1988; Landes, 1988).

Rozwój czasopiśmiennictwa kobiecego we Francji Ancien Régime był wyrazem wzrostu świadomości kobiet. Był to długotrwały proces ewolucji. We Francji Ancien Régime pomimo silnego absolutyzmu Burbonów i równie silnej pozycji Kościoła katolickiego powstało pole komunikacji społeczno – kulturowej kobiet. Kobiety z wyższych sfer organizując spotkania towarzysko–literackie w prywatnych salonach tworzyły pole dysputy o literaturze, sztuce, kulturze, nauce. Kosmopolityczna edukacja we Francji Ancien Régime sprzyjała temu, że francuskie kobiety z wyższych sfer zaczęły być świadome swojej roli. Mogły się realizować, rozwijać intelektualnie, poszerzać swoje zainteresowania. Nastąpiła emancypacja intelektualna, którą kreowały spotkania towarzysko–literackie. Salony stały się zinstytucjonalizowaną formą życia literackiego i kulturalnego kobiet. Wykształciło to wśród kobiet świadomość konieczności zmian patriarchalnego systemu i równouprawnienia. Wymiana myśli między kobietami a mężczyznami, intelektualistami spowodowała, że druga połowa XVIII stulecia to początek haseł feministycznych, równouprawnienia mężczyzn i kobiet,

większych praw dla kobiet. Szło to w parze z rozwojem rynku prasowego i pismami nakierowanymi na potrzeby kobiet, w których lansowano również hasła równouprawnienia.

W Rzeczypospolitej szlacheckiej pozycja, jaką uzyskały kobiety we Francji Ancien Régime była nie do pomyślenia. Kobieta była zamknięta w dworze i nie miała szans na intelektualny rozwój. Wtłoczona w patriarchalny system panujący w Rzeczypospolitej szlacheckiej uzyskiwała niezależność dopiero, jako wdowa. Wychowanie polegało na przygotowaniu do życia w małżeństwie uświęconego sakramentem małżeńskim. Nie były organizowane jakiegokolwiek spotkania towarzysko – literackie, na wzór francuskich salonów. Oczywiście polskie arystokratki brały wzór z Francji Ancien Régime funkcjonowały na dworze królewskim, bądź na dworach magnackich. Jednak nie pełniły takiej roli, jak kobiety we Francji Ancien Régime. Choć na dworach magnackich przebywali znani intelektualiści, to damom przypadała rola przedmiotowa. Organizowano dla nich bankiety, zabawy, bale, przedstawienia teatralne, a nawet szeroko zakrojone polowania to jednak nie miały możliwości prowadzić dysputy, podejmować tematów z literatury, nauki, sztuki. Były wyalienowane od możliwości rozwoju intelektualnego. Podobnie w przypadku spotkań szlachty w dworach. Szlachta bardzo chętnie spotykała się, ale owe przestrzeń komunikacji była bardzo ograniczona, rzecz można prosta.. Koncentrowała się na różnego rodzaju rozrywkach, tańcach, śpiewach, przeróżnych formach biesiadowania, różnorodnych grach i zabawach, w których aktywnie uczestniczyły szlachcianki. Literaturę się zajmowano, ale w formie odsłuchowej nie podejmując żadnych dysput, czy polemik rozwijających zdolności poznawcze, pozwalającym kobietom na realizację swoich zainteresowań, pogłębienie wiedzy. System polityczny Rzeczypospolitej szlacheckiej kształtował sytuację kobiet. Ośrodki władzy ustawodawczej sejm, sejmiki, gdzie szlachta była nadreprezentowana, jako stan wybrany, Naród szlachecki, były miejscem gdzie prowadzono dysputy o ustroju. Były to instytucje zarezerwowane dla mężczyzn. Kobiety nie miały szans na aktywność intelektualną, na rozwijanie swoich zainteresowań, na angażowanie się na forum publicznym w sprawy państwa, na działalność polityczną. Rola kobiety w Rzeczypospolitej szlacheckiej była inna, niżli we Francji Ancien Régime. Kobieta z uwagi na upośledzenie przez parochialny system była wyłączona z konwersacji na powyższe tematy. Szlachcie nie zależało na zdaniu kobiet. Tematy polityczne, sprawy publiczne, tzw. męskie, czy też

sprośne historie, jakie często podejmowano podczas spotkań w dworach kobiety ani słuchać nie mogły, ani też brać udziału w dyskursie również. Kobieta w Rzeczypospolitej szlacheckiej nie miała szans na emancypację intelektualną (Dziechcińska, 1994; Craveri, 2009).

System gospodarczy Rzeczypospolitej szlacheckiej, otwarta gospodarka, która gwarantowała szlachcie wyższe dochody ze sprzedaży dóbr wytworzonych w folwarkach i lasach (zboże, potaż) słabość mieszczaństwa, gospodarka ekstensywna, folwarczna, która podporządkowała inne stany interesom szlachty powodowała, że kobiety rzadko miały się pisarstwa. Dwory stanowiły rozrzucone ośrodki, które nie miały więzi kulturowych. Komunikacja i przestrzeń do dyskursu nie staniała. Kobiety miały utrudniony dostęp do książek, chyba że z bibliotek prywatnych, na które było stać albo magnatów, albo bogatą szlachtę, w rezultacie nie podejmowały prób pisarskich na taką skalę jak to miało miejsce we Francji Ancien Régime. Nie miały też motywacji, gdyż o wydrukowaniu ich dzieła nikt nie myślał. Pamiętniki pisała tylko grupa najbardziej oświeconych szlachcianek, można rzecz arystokratek. Nadto środowiskowe patriarchalne przyporządkowanie przez mężczyzn ze stanu szlacheckiego kobiet, jako istot z natury podporządkowanych mężczyźnie nie dawało możliwości rozwoju i realizacji swoich pasji. Kobiety nie uczestniczyły w dyskusjach na temat konkretnego dzieła literackiego, gdyż mężczyźni nie prowadzili takich dysput podczas spotkań i zjazdów we dworach.

Wnioski

Rola kobiety w Rzeczypospolitej szlacheckiej niżli w oświeconej Francji Ancien Régime musiała być inna, dostosowana do warunków społeczno–gospodarczych i możliwości dyskursu literackiego, kulturalnego. Przestrzeń społeczno–kulturalna do takiego rozwoju była bardzo niewielka. Wyjątkiem były arystokratki żyjące w zamkniętym hermetycznym świecie, na wzór arystokratek z innych feudalnych państw. O ile nic ich nie ograniczało w przelewaniu myśli na papier, to jednak nie był to szeroki trend. Sytuacja uległa zmianie dopiero za Stanisław Augusta Poniatowskiego, gdyż wówczas i do zacofanej Rzeczypospolitej przyszedł trend organizowania salonów literackich. Jednak fakt, że pierwsze efemerydy pism nakierowanych na oczekiwania kobiet pojawiły się po upadku Rzeczypospolitej szlacheckiej w czasach pruskich, świadczył o płytkim rynku. Kobieta była silnie związana z dworem, z mężem, z religią, z rolą, jaka miała pełnić, jako żona, matka i gospodyni. Niezależność dawało kobiecie – szlachciance prawo zwyczajowe,

czyli fakt posiadania swojego majątku, który był nienaruszalny przez męża. Prawo wynikało z długotrwałego procesu kształtowania republiki szlacheckiej z dominującą pozycją narodu szlacheckiego, posiadającego pełnie praw politycznych i ekonomicznych. Prawo zwyczajowe było interesem rodu szlacheckiego, z którego się panna młoda się wywodziła. Dlatego pozycja kobiet, jej pozycja majątkowa została utwierdzona w prawie zwyczajowym, by utrzymać dotychczasową rangę rodów wywodzących się ze stanu uprzywilejowanego ze szlachty. Prawdziwą niezależność, wolność samostanowienia o sobie dawał kobiecie dopiero zgon jej męża. Uwarunkowania kulturowe, środowiskowe i społeczne powodowały jednak, że niewiele kobiet miało siłę by z szansy na wolność ekonomiczną i społeczną skorzystać. Uległość środowiskowa powodowała, że ponownie pozwalała sobie nałożyć kajdany i wychodziły za mąż godząc się na narzucony patriarchalny wzorzec życia, system w którym była dodatkiem do mężczyzny.

References

- Bogucka, M. (1974). *Dawna Polska. Narodziny, rozkwit, upadek*. Warszawa.
- Grala, T. (2012). O pozycji kobiet w Wielkim Księstwie Litewskim w XVII wieku ze szczególnym uwzględnieniem ugody kiejdańskiej. W: *Kulturowe wzorce a społeczna praktyka. Studia z dziejów kobiet*. Poznań.
- Maciszewski, J. (1969). *Szlachta polska i jej państwo*. Warszawa.
- Roman, S. (1957). *Statuty nieszawskie*. Wrocław.
- Kowalczyk, R. W. (2019). Hero of three nations - Polish, French, and Ukrainian - General Karol Otto Kniazhevich. *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka SNU. Historical sciences*, 7, 83–96.
- Kowalczyk R. W. (2017). Karol Otto Kniaziewicz (1762 –1842) – ein zu Unrecht vergessener Held Polens und Frankreichs: Leitfigur der Polnischen Emigration sowie Begründer der Weichsellegion. *Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien*, Band 8, 141–161.
- Kowalczyk, R. W. (2018). The Crimean Khanate in the struggle for possession of the Golden Horde. XV-XVI centuries. *The defeat of the Girei in the fight against Moscow, our Crimea: To the 700th anniversary of the declaration of Kafa as the main Genoese colony in the Crimea*. Kyiv, vol. III, 61–78.
- Kowalczyk, R. W. (2018). Ancient Ukrainian and Polish military traditions: a comparative aspect. W: *Folk creativity of Ukrainians in space and time*. Scientific collection. Lutsk, 251–260.
- Kowalczyk, R. W. (2023). Rozrywanie kajdan. Bój o niezależność i równouprawnienie polskich kobiet w okresie pierwszej fali feminizmu. W: *Kobiety w centrum życia politycznego, społecznego i gospodarczego*. Wybrane aspekty.

- Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Sucheni-Grabowska, A. (1988). *Spory królów ze szlachtą w Złotym Wieku*. Kraków.
- Sucheni-Grabowska, A. (1996). *Zygmunt August król Polski i wielki książę litewski*. Warszawa.
- Sucheni-Grabowska, A. (1974). *Monarchia dwu ostatnich Jagiellonów a ruch egzekucyjny. cz. 1. Geneza egzekucji dóbr*. Wrocław.
- Wyczański, A. (2001). *Szlachta polska XVI wieku*. Warszawa.
- Wyczański, A. (1991). *Polska Rzeczpospolita szlachecką*. Warszawa.
- Kicińska, U. (2020). *W tym osieroconym stanie. Pozycja wdowy w społeczeństwie szlacheckim w Rzeczypospolitej (od schyłku XVII do połowy XVIII wieku)*. Kraków.
- Pielas, J. (2008). „Divisio bonorum”. U podstaw majątkowego funkcjonowania rodziny szlacheckiej w XVII wieku. W: *Rodzina i gospodarstwo domowe na ziemiach polskich w XV-XX wieku. Struktury demograficzne, społeczne i gospodarcze*. Warszawa.
- Pielas J. (2013). *Podziały majątkowe szlachty koronnej w XVII wieku*. Kielce 2013.
- Dubas-Urwanowicz, E. (2015). O prawie w świecie kobiet – szlachcianek w Rzeczypospolitej w XVI-XVII wieku. W: *Kobieta i mężczyzna. Jedna przestrzeń – dwa światy*. Warszawa.
- Dziechcińska, H. (1994). *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*. Warszawa: Sempet.
- Timmermans, L. (2005). *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*. Paris: Honoré de Champion.
- Zimmerman, M. (2013). „Le « salon » de Claude-Catherine de Clermont, maréchale de Retz, et la querelle des femmes du XVIe siècle”. In: *Revisiter la «querelle des femmes»*. Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600. Red. Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud i Anne Paupert. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 199–212.
- Cronin, V. (2001). *Ludwik XIV*. Warszawa: Ossolineum.
- Magdziarz, W. S. (2004). *Ludwik XIV*. Wrocław: Ossolineum.
- Duchêne, R. (2004). *Être femme au temps de Louis XIV*. Paris: Perrin.
- Offen, K. M. (2000). *European Feminisms 1700–1950. A Political History*. Redwood City (San Francisco): Stanford University Press.
- Offen, K. M. (2017). *The Women question in France 1400–1870*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kot, S. (1994). *Historia wychowania, t. 1*. Warszawa.
- Craveri, Bernadetta (2009). *Złoty wiek konwersacji. Tłum. J. Ugniewska i K. Żaboklicki*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Zamojski, A. (1994). *Ostatni król Polski*. Warszawa.
- Monsaingeon, G. (2007). *Vauban un militaire très civil*. Paris: Scala.
- Censer, J. R., Popkin, J. D. (1987). *Historians and the Press. Press and Politics in Pre-Revolutionary France*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.

- Gelbrat, N. R. (1987). *The Journal des dames and Its Female Editors: Politics, Censorship, and Feminism in the Old Regime Press. Press and Politics in Pre – Revolutionary France*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Laurence Coudart, L. (2000). *La gazette de Paris. Un journaliste pendant la Révolution française 1789–1792*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Kaplan, S. L. (1976). *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*, Hague: Martinus Nijhoff.
- Rendal, J. (1985). *The Orgins of Modern Feminism. Women in Britain, France and United States 1780–1860. Themes in Comparative History*. New York: Red Globe Press.
- Badinter, E. Badinter, R. (1988). *Condorcet. Un intellectuel en politique (1743–1794)*. Paris: Fayard.
- Landes, J. B. (1988). *Women in the public sphere in the age of the French Revolution*. New York: Cornell University Press.

Raphael Viktor Kowalczyk. Women in the social and cultural space of the Polish–Lithuanian Commonwealth. The position of women in the Polish-Lithuanian Commonwealth depended on the privileged status of the noble state under Louis Andegau and the Jagiellons. The privileges granted to the nobility by Louis Andegavensky and the Jagiellons made them the political representation of the state. A nation of nobles was formed having political and economic superiority over the other states. With the construction of the republic of the nobility and the formation of the ruling layer - the nobility in the Polish-Lithuanian Commonwealth, the foundations of the economic and social position of noblewomen were created. The position of noblewomen and nobility as a result of the privileges and statutes of the Grand Duchy of Lithuania became the same. To understand the importance of the position of noblewomen in the socio-cultural space of the Polish-Lithuanian Commonwealth, it was necessary to compare the situation of women of France Ancien Régime. The ideas, mental currents, and culture flowing from Ancien Régime France were models for the nobility of the Polish-Lithuanian Commonwealth. The political and economic systems were different. The analysis of the social and cultural space of women in France Ancien Régime, taking into account the role of absolutism, economy based on mercantilism, and the political and economic system of the Polish-Lithuanian Commonwealth allowed to articulate the differences, and from a scientific point of view, the comparative analysis was necessary. Thanks to this procedure on the basis of similarities and opposites, it was possible to show how the legal position, the political system, the situation of economies affected the possibility of women's activity in the social and cultural space of the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Key words: women, nobility, Commonwealth of Two Nations, social status, literary creativity

Analiza pozycji społecznej kobiet podczas rządów talibów w latach 1994-2001 w Afganistanie. Implikacje na przyszłość

Аналіз суспільного становища жінок під час правління Талібану в 1994-2001 рр. в Афганістані. Наслідки у майбутньому. Предметом дослідження у цій публікації є аналіз життєвої ситуації жінок в Афганістані за часів правління Талібану в 1994–2001 рр. Підкреслено, що інтерпретація ісламського вчення та історичний, політичний, і культурний контексти є ключовими у розумінні обмежень, з якими стикнулися жінки у цей період. Перед встановленням влади Талібану жінки досягнули певних успіхів на шляху до рівноправності, таких як здобуття прав на освіту на гідну працю. Таліби ввели строгі обмеження, такі як заборона оплачуваної праці, навчання в закладах освіти, а також накази щодо вбрання і примусового перебування жінок удома. Після їх повалення у 2001 році жінки почали відновлювати свої права та свободи, але з 2021 року ситуація жінок в Афганістані знову стала хиткою. Проведений аналіз має вирішальне значення для визначення майбутнього країни та регіону, а також для розуміння ролі культури, історії та релігії у формуванні статусу жінок в афганському суспільстві.

Мета статті – дослідити реальне становище жінок в Афганістані під час правління Талібану та визначити вплив цього правління на їх соціальне становище та повсякденне життя. Крім того, досліджено можливі наслідки цих дій для майбутнього країни та поточного становища жінок в Афганістані. Значним вкладом дослідження у розвиток суспільних наук є теоретична новизна в галузі вивчення ролі культури, історії та релігії у формуванні становища жінки в суспільстві. Проведений аналіз може допомогти розробити нові теорії про вплив історичного та культурного контекстів, а також інтерпретації ісламського вчення на становище жінок у різних громадах. У процесі дослідження використано порівняльний метод, елементи методології історичного пізнання, кількісний і якісний підходи, а також метод екстраполяції.

Ключові слова: жінки, Афганістан, освіта, інтерпретація ісламського вчення, рівноправність, правління Талібану, іслам, Коран

Wstęp

Islam obejmuje swoim zasięgiem wiele krajów afrykańskich i azjatyckich. Ludzie w krajach wyznający tę religię tworzą mozaikę

kulturową i żyją według odmiennych tradycji. Religia ta łączy ich, a jednocześnie wyróżnia z powodu głębokiego wpływu jaki wywiera na psychikę swoich wiernych. Bezprecedensowo, islam jako ideologia religijno-prawna jest zakorzeniony w mentalności każdego wyznawcy, niezależnie od tego, czy jest praktykującym muzułmaninem (Bielawski 1973: 349).

Status społeczny kobiet jest ściśle zależny od typu i charakteru wyznawanej wiary. W islamie zauważalna jest szczególna pozycja kobiet, ponieważ islam to religia, ideologia oraz prawo powszechnie obowiązujące (Dagher, 1995: 11). W badaniu różnorodnych zjawisk zachodzących w społeczeństwie, gdzie religią dominującą jest islam należy zwrócić uwagę na brak rozróżnienia między kościołem i państwem, na tym co duchowe i świeckie. Dualizm ducha i materii nie jest znany w islamie, istnieje organiczna jedność między ideałem religijnym a porządkiem społecznym. Islam jest pod każdym względem integralny i wszechmocnym to kodeks honorowy, styl życia i zbiór praw. Zakłada jedność religii i państwa, w końcu uchodzi za najbardziej fundamentalistyczną religię na świecie.

Islam nie jest jednorodną religią. Wyznawcy dzielą się na dwa główne odłamy: sunnitów oraz szyitów, którzy przeważają m.in. w Iraku i Iranie. Ponadto istnieje wiele szkół islamu, takich jak szafi'icka, hanaficka, malikicka i hanbalicka. Sunnici stanowią najliczniejsze ugrupowanie w islamie, przeciwstawne mniejszościowemu ugrupowaniu szyitów. Są określanii jako "ludzie tradycji i wspólnoty" (arab. Ahl As-Sunnah wa Al-jama'ah) i nie uznają aspiracji szyickich imamów do zwierzchności nad wszystkimi muzułmanami. Szyici to liczne ugrupowania, które powstały w opozycji do sunnitów. Są nazywani "partią, stronnictwem Alego" (arab. szii'at Ali) (Stankiewicz, 2007: 213). Zarówno szyici jak i sunnici wierzą w jednego boga Allaha, czczą proroka Mahometa, uznają Koran za świętą księgę objawioną z woli bożej. Jednakże tuż po śmierci Mahometa w 632 roku, pojawiło się pytanie o jego następcę co doprowadziło do rozłamu między muzułmanami. Nowa wspólnota składająca się z różnych plemion nie miała wspólnego zdania w tej kwestii. Jedni uważali, że kalifem, czyli zwierzchnikiem nowopowstającego państwa islamskiego winien być Abu Bakr, będący ojcem ukochanej żony Mahometa – Aiszy. Drudzy natomiast, że Ali ibn Abi Talib, zięć i stryjeczny brat proroka Mahometa, związany z nim więzami krwi. Ostatecznie zwyciężył Abu Bakr, ale to nie rozwiązało

narastającego konfliktu. Ali jak i jego zwolennicy nie mogli pogodzić się z faktem, że to nie on został kalifem. Tak zrodził się szyicki odłam islamu, a sam rozłam był w istocie sporem, o to, kto ma rządzić wspólnotą muzułmanów- ummą. Religia splatała się tu z polityką, osobistymi ambicjami kolejnych przywódców, interesami ekonomicznymi, współcześnie głównie naftowymi i militarnymi (Szostkiewicz, 2015: 52).

Talibowie, czyli „uczniowie” pochodzą z koranicznych szkół, tzw. medresów, znajdujących się m.in. w Kandaharze oraz w obozach uchodźców na granicy afgańsko-pakistańskiej (Sierakowska-Dyndo, 1998: 46). Powszechnie talibów określa się jako fundamentalistyczne ugrupowanie islamistyczne (sunnickie), powstałe we wrześniu 1994 roku. Współcześnie media ostrzegają, że talibowie w kontrolowanym przez siebie Afganistanie wprowadzili ortodoksyjne prawo islamskie. To z kolei budzi niepokój i wszechobecny strach przed samą religią. Jednakże jak wytłumaczyć fakt, że większość Afgańczyków jest sunnitami, a świat jest obserwatorem zmasowanych ucieczek z terytorium swojego państwa?

W islamie, zgodnie z Koranem, kobieta i mężczyzna są sobie równi i wzajemnie od siebie zależni. Allah stworzył oboje i postępowanie zgodnie z nauką Allaha gwarantuje im szczęście i dobrobyt w życiu po śmierci. W akcie stworzenia Koran przedstawia równość płci, ponieważ wszystko powstało z połączenia obojga sura (51.49). Koran wyjaśnia, że asymetria między płciami wynika z ich wzajemnego uzupełniania się, co nie oznacza nierówności, a jedynie różnice w wykonywanych przez nich rolach.

Mimo, że Koran głosi równość płci to praktyka w niektórych społecznościach islamskich, takich jak badany Afganistan ukazuje wyraźny patriarchalny stosunek do kobiet. Istnieją wersety koraniczne, które są interpretowane w sposób, który prowadzi do nierówności między płciami. Od lat trwa ożywiona dyskusja teologiczna, prowadzona w duchu reformatorskim, dążąca do reinterpretacji poszczególnych sur i wersetów. Jako przykłady mogą posłużyć sury (2.223 i 4.34), które przypisują mężczyznom przewagę nad kobietami, zachęcają do pozostawienia kobiet samych w łóżach, a w szczególnych przypadkach uprawomocniają do użycia wobec nich siły (Strzemkowska 2020: 54). Ponadto zdarza się, że są wykorzystywane do usprawiedliwiania patriarchalnych praktyk związanych z zakazem edukacji i podejmowania prac zarobkowych. Jak podkreślają badacze zajmujący się filozofią islamu, a także egzegezą koraniczną wspomnianą interpretacja nie jest jednoznaczna z duchem i nauką islamu, który głosi równość i wzajemne uzupełnienie między

placiami. Z tego powodu od lat trwa ożywiona dyskusja teologiczna, dążąca do reinterpretacji poszczególnych sur i wersetów. W tym kontekście, w gremium reformatorskim zasiadają słynne „feministki” muzułmańskie: Asma Barlas, Amina Wadud, Fatema Mernissi, a także wiele innych propagujących egzegezę koraniczną. Ze wspomnianej sury (4:34), która dopuszcza użycie siły wobec kobiet można wysunąć wiele różnorodnych wniosków (Strzemkowska, 2022: 72). Najbardziej restrykcyjny brzmi, że kobieta powinna być całkowicie posłuszna mężowi, w innym przypadku może być użyta wobec niej kara cielesna. Jednakże, nie wszystkie muzułmanki zgadzają się z takim postrzeganiem i interpretacją przepisów Koranu. Chociażby wspomniana wcześniej Asma Barlas, pakistańska aktywistka, pisarka stara się podważać okrutny wydźwięk tekstu zapisanego w surze (4.34), zaznaczając, że arabskie słowo "d-r-b" ma szesnaście innych znaczeń. Dąży do tego, by ci, którzy wybierają najgorsze z możliwych tłumaczeń wyjaśnili skąd taka decyzja. Ciekawą i nieco odmienną propozycję interpretacji przedstawia polska autorka licznych prac poświęconych tematyce islamu – Agata Marek, która podkreśla, że zgodnie z obyczajami muzułmańskimi na ciele kobiet, nie może być widoczna wymierzona im kara.

Owa ponadprzeciętność mężczyzny wynika z przypisanych mu przez Koran obowiązków. Mężczyzna jest postrzegany jako głowa rodziny, która ma za zadanie zapewnić dobrobyt i stabilizację finansową swoim bliskim, a także spełniać się jako opiekun swojej żony. Według norm i obyczajów muzułmanin jest oceniany według tych kryteriów przez swoją rodzinę i społeczeństwo. Z kolei w kobiecie dostrzega się jedynie rolę matki i żony, odpowiedzialnej za domowe obowiązki i opiekę nad dziećmi.

W Koranie istnieje pewna dysproporcja między wartością zeznań kobiety i mężczyzny. Według sury (2.282), świadectwo mężczyzny jest równe zeznaniom dwóch kobiet. Allah mówi, że ta różnica wynika z wrażliwości płci żeńskiej, podczas gdy płci męskiej przypisuje się większą roztropność. Świadectwo kobiety nie jest traktowane na równi z tym złożonym przez mężczyzny, a jednak ta wrażliwość, którą tak usilnie się jej przypisuje nie zmniejsza kary, jaka jest jej wymierzana za zbrodnie popełnione w afekcie. W sprawach kryminalnych takich jak morderstwa, kradzieże i cudzołóstwa ponosi taką samą odpowiedzialność jak mężczyzna (Bobako, 2013: 234).

Kolejnym kontrowersyjnym tematem jest poligamia. Warto zaznaczyć, że nie wywodzi się ona z islamu – istniała już wcześniej u starożytnych

Greków, Chińczyków, Hindusów i Babilończyków, a także w społeczeństwach wyznających religię monoteistyczną. W Arabii przedislamskiej wielożeństwa także były powszechnie znane, a dopuszczalna liczba żon nieograniczona. Mahomet ograniczył ich liczbę do czterech, pod warunkiem, że mężczyzna będzie w stanie zapewnić im równe traktowanie i odpowiednie warunki życia. Co więcej, w przeciwieństwie do popularnego przekonania, poligamia nie jest praktyką zalecaną w islamie, ale dopuszczalną. Należy jednak zaznaczyć, że liczba czterech żon jest traktowana jako górna granica i nie jest obowiązkowa, a sam fakt posiadania więcej niż jednej żony wymaga uzyskania zgody każdej z nich.

Mimo, że poligamia jest praktyką dopuszczalną, nie każdy muzułmanin decyduje się na nią. W wielu krajach, w których islam jest religią dominującą, poligamia jest rzadkością, a decyzja o jej praktykowaniu zależy od indywidualnych preferencji i okoliczności życiowych. W niektórych przypadkach poligamia może być rozwiązaniem dla kobiet, które pozostają samotne z powodu braku odpowiedniego kandydata na męża lub z powodu rozwodu (Gaudefroy-Demombynes 1988: 340).

Pozycja kobiet w islamie jest problemowa i trudna do jednoznacznego zdefiniowania. Kobiety w państwach takich jak Liban, Tunezja, Maroko cieszą się niemalże analogicznymi prawami co przedstawiciele płci męskiej. Z całkowicie odmiennym traktowaniem kobiety spotykają się w Arabii Saudyjskiej i badanym Afganistanie. Wpływ na taką sytuację mają ekstremistyczne odłamy islamu, których przedstawiciele celowo posługują się surami i hadisami z których wysuwają wnioski świadczące o ograniczeniu wolności kobiet zarówno w sferze zawodowej jak i prywatnej.

Teoretyczne i metodologiczne podstawy badań

Głównym problemem badawczym, wokół którego skupia się niniejszy artykuł to: Jaka była rzeczywista pozycja społeczna kobiet w Afganistanie podczas rządów talibów w latach 1994–2001, jakie były jej implikacje na ich życie, a także na przyszłość kraju? W celu odpowiedzi na tak postawiony problem badawczy zostały wyodrębnione trzy hipotezy:

- 1) Pozycja społeczna kobiet w Afganistanie podczas rządów talibów w 1994–2001 roku przedstawiała obraz ich zniewolenia.
- 2) Talibowie po zdobyciu władzy w Afganistanie w 2021 roku na nowo podejmują działania mające na celu wyeliminowanie kobiet z życia, społecznego, gospodarczego i politycznego.

- 3) Wprowadzenie szerszych reform społecznych i politycznych skupiających się na wzmocnieniu praw kobiet jest kluczowe dla przyszłego rozwoju Afganistanu i jego włączenia się w system międzynarodowy.

W celu odpowiedzi na poniższe twierdzenia, postawiono główne pytanie badawcze: Jak rządy talibów wpływały na pozycję społeczną kobiet w Afganistanie w latach 1994-2001? Odpowiedź na pytanie główne poprzedzone zostały odpowiedzią na cztery pytania szczegółowe:

- 1) Jaki jest status społeczno-prawny kobiet według wykładni islamu?
- 2) Czy istotnie islam degraduje pozycję społeczną kobiet w Afganistanie?
- 3) Jak wyglądała sytuacja życiowa kobiet afgańskich w latach 1994–2001?
- 4) Co zmieniło się w sposobie rządzenia talibów po objęciu władzy w Afganistanie w 2021 roku?

W niniejszej analizie problemu dotyczącego pozycji społecznej kobiet w Afganistanie podczas rządów talibów w latach 1994–2001 zastosowano metodę porównawczą, pozwalającą na badanie zmian w pozycji kobiet przed i po okresie rządów talibów. Zastosowano elementy metodologii poznania historycznego umożliwiające zrozumienie kontekstu społecznego i politycznego, w którym kobiety żyły i funkcjonowały w Afganistanie w tym czasie. Natomiast podejście ilościowe i jakościowe pozwoliło na analizę danych dotyczących konkretnych zjawisk, takich jak zakazy wykonywania pracy zawodowej czy ograniczenia w dostępie do edukacji. Dodatkowo wykorzystano metodę ekstrapolacji, która pozwoliła na przedstawienie przypuszczeń przyszłej pozycji społecznej kobiet w Afganistanie.

Przedstawienie głównego materiału badań

W Afganistanie, podobnie jak w innych krajach walka o prawa kobiet była procesem długotrwałym i złożonym. Pierwsze reformy, które miały na celu poprawę sytuacji kobiet, zostały wprowadzone jeszcze pod koniec XIX wieku za rządów Abdura Rahmana Chana, który zniósł zwyczaj nakłaniania kobiet do poślubienia najbliższego krewnego zmarłego męża, podniósł wiek małżeństwa i dał kobietom prawo do rozwodu w określonych okolicznościach. Przypuszcza się, że to jego żona Bobo Jan mogła mieć wpływ na „Żelaznego Emira”, ponieważ była to pierwsza afgańska królowa, która pojawiła się publicznie w europejskim stroju bez zasłony. Ponadto jeździła konno i szkoliła służące w ćwiczeniach wojskowych (Włodek, 2022: 126).

Po śmierci Abdura Rahmana władzę w kraju przejął jego syn Amir Habibullah Chan i rządził przez dziesięć lat. Habibullah kontynuowała postępowy program swojego ojca, ograniczał wydatki na wystawne wesela, które powodowały ubóstwo w wielu rodzinach, a jego żony widziano publicznie odsłonięte. Do jego zasług należy budowa pierwszej uczelni w Afganistanie Habibiya College, która zatrudniała zagranicznych wykładowców m.in. z Indii, Turcji i Niemiec. Ponadto przyczynił się do powstawania fabryk i dróg w Afganistanie oraz poprawy handlu z rosyjską Azją Środkową i Indiami (Włodek, 2022: 127).

Kolejną osobę, którą nazwać można modernizatorem Afganistanu w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku to Mahmud Beg Tarzi. Wrócił z Syrii i założył modernistyczno-nacjonalistyczną gazetę „*Siraj-ul-Akhbar-Afghan*” (Ahmed-Ghosh, 2003: 3). Sądził, że kobiety jako osoby zasługują na pełnię praw obywatelskich, a ich wykształcenie jest wartością dodatnią dla przyszłych pokoleń. Przekonywał, że islam nie odmawia równouprawnienia, a w swojej gazie poświęcał specjalny dział kwestiom kobiecym. Król Habibullah, dzięki liberalnym wpływom Tarziego otworzył szkołę dla dziewcząt z angielskim programem nauczania, który mułlowie i przywódcy plemienni uważali za sprzeczne z religią i tradycją. Liberalizacja narodu doprowadziła do powstania ruchu oporu, a w konsekwencji zabójstwa Habibullaha w 1919 roku.

Po śmierci Habibullaha na tronie zasiadł jego syn Amanullah Chan, który wraz ze swoją żoną Sorayą Tarzi zdecydował się na walkę o prawa kobiet. Soraya była uważana za pierwszą feministkę Afganistanu. Dzięki jej zaangażowaniu powstały liczne szkoły dla dziewcząt, a wiele z nich uzyskało możliwość kształcenia się w zagranicznych placówkach oświaty. Amanullah wraz ze swoją żoną publicznie prowadził kampanię przeciwko zasłonie, poligamii i zachęcał do edukowania dziewcząt nie tylko tych z Kabulu, ale także ze wsi. Podczas publicznych uroczystości Amanullah głosił, że islam nie wymaga by kobiety zakrywały swoje ciała, a podczas z jednych z przemówień królowa publicznie zdarła zasłonę. W trakcie panowania męża Soraya Tarzi nosiła kapelusze z szerokim rondem oraz stroje niczym nie odbiegające niż te na Zachodzie.

Pod rządami Amanullaha w 1919 roku Afganistan wywalczył niepodległość spod brytyjskiej zależności, a kobietom przyznano prawo głosu. Było to o rok wcześniej niż uzyskanie praw wyborczych przez kobiety w Stanach Zjednoczonych (Jureńczyk, 2019: 93-94). Wprowadzona w czasie jego panowania w 1923 roku konstytucja

przyznawała kobietom prawo do edukacji i uczestnictwa w życiu publicznym. W 1929 roku konserwatywni przywódcy plemienni zmusili króla do abdykacji i odebrali kobietom większość przyznanych praw, w tym także praw do głosowania. Przywrócenie praw wyborczych kobietom nastąpiło dopiero wraz z wprowadzoną przez króla Mohammada Zahera Szaha konstytucją z 1964 roku.

W 1979 roku Związek Radziecki dokonał interwencji wojskowej w Afganistanie. W czasie rządów komunistów od lat 70. XX wiek, kobiety w Afganistanie cieszyły się równością praw. Jednak działalność partii politycznych z wyjątkiem partii Ludowo-Demokratycznej Partii Afganistanu (L-DPA), została zabroniona. Za rządów L-DPA powstały masowe programy reformatorskie, powszechny nakaz nauki dla kobiet i mężczyzn, podniesiono minimalny wiek małżeństwa do 16 lat dla dziewcząt i 18 lat dla chłopców. Liberalne przemiany spotkały po raz kolejny z zaniepokojeniem wśród mułłów i wodzów plemiennych. Dochodziło do zamachów na kobiety w zachodnich ubraniach, zabijana reformatów L-DPA i powszechnego nękania kobiet w pracy. Przeciwno komunistom walczyli mudżahedini wspierani przez Stany Zjednoczone, Iran, Arabię Saudyjską, Pakistan i Chiny (Ghosh, 2003: 2). Wywodzili się oni z konserwatywnych, tradycyjnych wiejskich społeczności, gdzie dominował wyraźny rozłam w kwestii ról kobiet i mężczyzn. Ich okrzykiem bojowym stała się wojna w imię islamu, a zatem walka przeciwko socjalistycznej polityce, w tym praktykom gwarantującym kobietom edukację i zatrudnienie. Interwencja sowiecka trwała przez 10 lat i przyczyniła się do setek tysięcy ofiar, także wśród cywilów. Po wycofaniu się wojsk radzieckich w kraju wybuchła wojna domowa między różnymi frakcjami mudżahedinami, a nowo powstającą siłą- talibami.

W 1996 roku to samo konsorcjum (USA, Pakistan, Iran i Arabia Saudyjska) poprało walkę talibów z mudżahedinami w przeciwdziałaniu ich brutalności i niewłaściwie prowadzonej polityce. Przez jakiś czas zapanował względny spokój, nie trwało to jednak długo, wkrótce talibowie utworzyli nowy podmiot- Amar Bil Maroof Wa Nahi An al- Munkar (Departament Promowania Cnoty i Zapobiegania Rozpustom) w celu kontrolowania zachowań kobiet (Ghosh, 2003: 2). Departament został utworzony na wzór analogicznej organizacji funkcjonującej w Arabii Saudyjskiej. Zwerbowano wówczas tysiące młodych osób, którzy posiadali jedynie podstawowo wykształcenie zdobyte w Pakistanie. Wydział pełnił funkcję talibskiej

agencji wywiadowczej i prowadził do systematycznego wycofania kobiet z życia politycznego, społecznego i gospodarczego.

Pasztuńskie tradycje etniczne wraz z konserwatywnym przestrzeganiem nakazów islamu stworzyło z talibów niebezpieczną organizację. Ich trzonem byli Pasztunowie, a ich ideologia zakładała nietolerancję poczucie wyższości, pogardę dla słabych i wrogość w stosunku do obcych. Walka z równouprawnieniem płci zakorzeniona była w przekonaniach politycznych i ideologicznych. Mułła Mohammad Omar, jeden z przywódców talibów twierdził, że szacunek dla kobiet i dziewcząt sprzeciwia się islamowi i wierzył, że udział społeczny tej grupy w społeczeństwie prowadzi do zepsucia moralnego społeczeństwa (Sumitra, Hakimy & Rokba, 2023: 231). W ucisku kobiet dostrzegano zatem oczyszczenie społeczeństwa. Talibowie wywodzili się z najbiedniejszych obszarów, najmniej wykształconych, gdzie kobiety chodziły całkowicie zasłonięte, a dziewczynki nie miały prawa się uczyć. W konsekwencji chcieli upodobnić Afganistan do środowiska, w którym żyli. Zdobywając władzę uzyskali monopol na rację, a swoje postępowanie tłumaczyli Koranem, którego zapisy nie poddawano dyskusji. Uważali, że ich interpelacja jest jedyną słuszną, a kontrolowanie kobiet było dla nich symbolem męskości.

Podczas rządów talibów, burka stała się synonimem afgańskiej kobiety, była to jedna z najbardziej radykalnych form zasłaniania ciała. Ubranie całkowicie zakrywało twarz i ciało z wyjątkiem małego otworu na wysokości oczu, zasłoniętego siatką. Burki były zazwyczaj koloru czarnego, niebieskiego, granatowego rzadziej szarego i były oznaką dyscypliny. Należy jednak dodać, że inny był stosunek do ubioru kobiet ze wsi. Przy pracy w polu zakładanie burki było niemożliwe i społecznie akceptowane. W 1997 roku talibowie wydali dekret zawierający zakaz noszenia przez kobiety wysokich obcasów i korzystania z kosmetyków (Jagielski, 2002: 27–29). Zabroniono, także malowania ust, a niedostosowanie się do tego nakazu groziło obcięciem warg. Talibowie tłumaczyli takie postępowanie przekonaniem jakoby upiększanie ciała kobiety odbierało jej naturalne piękno, a to według nich było sprzeczne z zasadami Koranu. Ponadto, zakazano używania uwodzicielskiego języka, dzwonięcia biżuterią, która przyciągała uwagę mężczyzn.

Wprowadzono również restrykcyjną segregację płci polegającą na podziale przestrzeni między kobietą i mężczyzną. Rozdział płci tzw. purdah bądź pard całkowicie odizolował kobiety w sferze publicznej obejmując m.in. transport, oświatę, administrację i ośrodki medyczne. Kobieta mogła

cieszyć się względną swobodą tylko w rodzinnym domu. Nie musiała wówczas zasłaniać twarzy i pilnować wzroku, a jej główną rolą stało się bycie przykładną żoną i matką. Swoją dotychczasową pracę została zmuszona porzucić na rzecz gotowania, prania, szycia, noszenia wody. Do druzgocących zmian doszło także w kwestii edukacji. Talibowie od 1996 roku stopniowo zamykali drzwi szkół i uniwersytetów dla dziewcząt. Konsekwencją czego liczba nauczycieli spadła diametralnie z 11 208 do 3 415, bowiem liczbę 7 793 stanowiły przedstawicielki płci żeńskiej. Formą zastępczego kształcenia stały się tajne szkoły, gdzie dziewczęta mogły uczyć się języka angielskiego, krawiectwa, tańca, malarstwa i wielu innych. Nieoficjalnie na przełomie 1998 roku istniało około 107 takich placówek. Za pobieranie nauki w ten sposób nieodzownie groziła kara chłosty. W 1999 roku doszło do niewielkiej zmiany, gdyż dziewczęta do lat 8 mogły pobierać naukę przez dwie godziny dziennie uczęszczając do medresów, gdzie uczyły się wyłącznie Koranu.

Kolejno zakazano kobietom podejmowania pracy zarobkowej, którą usprawiedliwiano segregacją płci, a w pracy z mężczyzną dostrzegano grzech. W początkowych miesiącach panowania talibów, które zmuszone były zakończyć karierę zawodową wypłacano pensję, nie trwało to jednak długo. Już 1 maja 1997 roku ogłoszono wstrzymanie wypłat, a decyzja o zakazie pracy dla kobiet w niektórych przypadkach oznaczała zredukowanie, pozbawienie dochodów dla całej rodziny. W najgorszej sytuacji były wdowy, kobiety opiekujące się osobami niezdolnymi do pracy. W 1997 roku było około 50 tys. wdów, które posiadały 7-9 dzieci. Doszło ponadto do paraliżu na szczeblu administracyjnym, gdzie kobiety przed objęciem władzy przez talibów stanowiły znaczną część osób pracujących. Istniały jednak pewne wyjątki, kobiety spełniające określone warunki i podporządkowujące się istniejącym regulaminom nadal mogły pracować w służbie zdrowia i na roli.

Kwestią problemową było dla kobiet korzystanie z opieki zdrowotnej. Badanie wykonywane przez lekarza płci męskiej, musiało odbyć się w obecności męskiego opiekuna. Lekarz mógł dotykać tylko te miejsca na ciele kobiety, które były związane bezpośrednio z jednostką chorobową. Talibowie zmniejszyli również liczbę łóżek szpitalnych dla kobiet. W samym Kabulu do września 1997 roku, około 25% łóżek było przeznaczonych dla kobiet, po wprowadzonych zmianach ich liczba została zmniejszona do 20% (Stankiewicz, 2007: 226).

Talibowie wprowadzili wiele zmian mających bezpośredni wpływ na życie społeczeństwa, a ich drakońskie egzekwowanie ustanowionych praw

wywoływało w społeczeństwie wszechobecny strach. Za zdradę małżeńską karano kamieniołowaniem, za dopuszczenie się gwałtu obcięciem głowy, za noszenie sandałów obcięciem stóp, za kradzież obcięciem dłoni, za pomalowanie paznokcie obcięciem palcy, za pomalowane usta obcięciem warg, a za noszenie kolczyków obcięciem uszu. Mimo pojawienia się twierdzeń, że muzułmanki powszechnie zgadzały się z prawami narzuconymi przez talibów to zaobserwowany został powszechny opór. Od roku 1996 kobiety licznie zasilaly szeregi przeciwników ówczesnej władzy, pomimo obaw o własne życie. Wiele z nich schroniło się w obozach dla uchodźców w Peszwarze w Pakistanie, inne wstępowały do Rewolucyjnego Stowarzyszenia Kobiet Afgańskich (RAWA), które miało charakter organizacji społeczno-politycznej zajmującej się działalnością związaną ze sferami życia kobiet. Organizacja zajmowała się kształceniem, opieką medyczną, zatrudnieniem oraz zwalczaniem muzułmańskiego fanatyzmu m.in. reżimu talibów. Członkinie RAWA wierzyły, że przyszłość Afganistanu zależy od wykluczenia fundamentalistycznej władzy. RAWA dołączyła do twórców świeckiego rządu gwarantującego wolność religii, słowa i przekonań (Stankiewicz, 2007: 227). Afgańskie kobiety starały się manifestować swoją niezależność na wszelkie sposoby. Nosily burki w różnorodnych, jaskrawych kolorach, uczestniczyły w licznych manifestach, których motywem było na przykład zamknięcie publicznych łaźni przeznaczonych wyłącznie dla kobiet. Protestujące kobiety skandowały: „Prawo talibów nie jest prawem islamskim”.

Po zamachach z 11 września 2001 roku, świat skierował swoją uwagę na fundamentalizm i jego ośrodki – Afganistan i Pakistan. Niespodziewany i katastrofalny atak Al-Kaidy na World Trade Center w Stanach Zjednoczonych skłonił kraje zachodnie do przeprowadzenia ataku na góry Urabura, Jalalabad i Dolinę Khyber, w celu zniszczenia terroryzmu w jego ostoi. Konsekwencją czego doszło do obalenia Islamskiego Emiratu Afganistanu (IEA). Wydarzenia te wraz z Porozumieniem Bońskim z 5 grudnia 2001 roku przyczyniły się do powstania nowego rządu w Afganistanie (Sumitra, Hakimy & Rokba, 2023: 231). Porozumienie opierało się na promowaniu demokracji, która miała być realizowana poprzez procedury takie jak, przestrzeganie konstytucji, wybory prezydenckie i parlamentarne, respektowanie prawa wyborczego i wiele innych.

W 2003 roku zatwierdzona została nowa konstytucja, uznano w niej prawo kobiet i dziewcząt do edukacji. Artykuł 44 stanowił, że władza jest zobowiązana do wprowadzenia skutecznych programów, które równoważą i rozwijają edukację kobiet, a także poprawiają edukację plemienną i

zwalczają analfabetyzm w kraju. Zasada równości płci odegrała istotną rolę w poprawie sytuacji kobiet w Afganistanie po 2001 roku. Ponadto rząd dofinansowywał Ministerstwo Spraw Kobiet, aby promować status kobiet w społeczeństwie. Kobiety miały czynne i bierne prawa wyborcze, piastowały istotne funkcje państwowe m.in. jako ambasadorki, sędziny, członkinie parlamentu, burmistrzynie i wiele innych. Opieka zdrowotna wobec kobiet, także uległa znacznej poprawie, artykuł 52 konstytucji afgańskiej zaznaczał, że pomocą medyczną objęte jest całe społeczeństwo. Zgodnie z tym, rząd jest zobligowany zapewnić udogodnienia dla zapobiegania i leczenia chorób dla wszystkich obywateli.

Po upadku reżimu talibów wiele kobiet cieszyło się pełnią praw, które gwarantowała konstytucja jasno określająca, że prawa obywateli Afganistanu są chronione bez dyskryminacji ze względu na rasę, płeć i kolor skóry. Jednakże po 20 latach konfliktu na terenie Afganistanu, 15 sierpnia 2021 roku nastąpił tragiczny w skutkach zwrot akcji. Wspomina wojna w Afganistanie zakończyła się odzyskaniem władzy przez talibów i tym samym pokonaniem sojuszników sił NATO i afgańskich sił zbrojnych. W 2021 roku Stany Zjednoczone całkowicie wycofały się z terytorium Afganistanu. Opuszczenie kraju nastąpiło po pełnych dramatycznych scen i kilkutygodniowej ucieczce, podczas której ponad 120 000 osób zostało ewakuowanych (Council on Foreign Relations, 2021).

Wykorzystanie metody ekstrapolacji pozwala na wysuniecie tezy, iż talibowie wracają do krzewienia narracji odbierającej kobietom godność i prawa przysługujące każdej jednostce ludzkiej. Kobietom zakazano pracować, mimo iż jest to prawo ustanowione w konstytucji z 2004 roku, zgodnie z artykułem 22 (Sumitra, Hakimy & Rokba 2023: 234). Pomimo to wiele kobiet straciło pracę po 15 sierpnia 2021 roku z powodu powstających ograniczeń ich mobilności i powrotu do problemów infrastrukturalnych związanych z propagowaniem segregacji płci. Zakazano im, także uczęszczania do szkół i uniwersytetów tłumacząc to względami religijnymi.

W Afganistanie po powrocie talibów do władzy, kobiety po raz kolejny zmagają się z restrykcyjnymi dekretemi. Talibowie wprowadzają zakazy, które ograniczają wolność kobiet m.in. zakaz podróżowania środkami transportu bez męskiego krewnego, nakaz przewożenia kobiet w hidżabie i zatrzymywania odtwarzania muzyki. Telewizja w kraju nie emituje programów, filmów ani seriali, w których pojawiają się kobiety, a jeśli już tak się dzieje, to zawsze są one ubrane w hidżab. Zgodnie z raportami organizacji takich jak Human Rights Watch i Amnesty

International, talibowie zmuszają młode dziewczyny do małżeństw z bojownikami, aż 80% małżeństw w kraju od 2021 roku zostało zawartych pod przymusem. Władze zachęcają do wczesnego małżeństwa dziewczęta poniżej 16 roku życia. Niemniej jednak kobiety otwarcie walczą z tymi restrykcjami i pomimo obaw przed surowymi karami, takimi jak chłosta i publiczne egzekucje, manifestują swoje prawa i korzystają z tajnych szkół. Ich codzienność stała się wyzwaniem i wymaga wiele odwagi i determinacji, by przeciwstawić się temu reżimowi.

Nowość naukowa

Badanie pozycji społecznej kobiet w Afganistanie podczas rządów talibów w latach 1994-2001 w kontekście kultury, historii i religii ma potencjał wprowadzenia nowości teoretycznej w dziedzinie badań nad rolą tych czynników w kształtowaniu pozycji kobiet w społeczeństwie. Analiza kontekstu historycznego i kulturowego oraz interpretacja islamskich nauk pozwala na wszechstronne zrozumienie wpływu tych czynników na życie kobiet i ich pozycję społeczną. Wyniki badań mogą być stosowane do rozwoju nowych teorii dotyczących wpływu kultury, historii i religii na pozycję kobiet w różnych społecznościach. Metoda porównawcza wykorzystująca elementy metodologii poznania historycznego oraz podejścia ilościowego i jakościowego pozwala na weryfikację hipotez i uzyskanie nowych wniosków na temat wpływu tych czynników na życie kobiet w społeczeństwie afgańskim. Ostatecznie, badanie to może przyczynić się do podjęcia działań na rzecz poprawy sytuacji kobiet w Afganistanie oraz innych krajach o podobnym kontekście kulturowym i religijnym.

Wnioski

Na podstawie analizy problemu pozycji społecznej kobiet w Afganistanie w latach 1996-2001 za rządów talibów, można sformułować następujące wnioski. Islam jako religia przewiduje równość mężczyzn i kobiet w oczach Boga. Jednakże, tradycyjna interpretacja prawa islamskiego może prowadzić do ograniczeń w prawach i wolnościach kobiet w niektórych społecznościach muzułmańskich. Błędem jednak byłoby stwierdzenie, że islam sam w sobie prowadzi do degradacji pozycji społecznej kobiet.

W latach 1994–2001 rok, gdy władzę w Afganistanie sprawowali talibowie, kobiety były poddawane restrykcyjnym zakazom, które nie miały uzasadnienia w szariacie. Talibowie opracowali swoją własną ideologię religijną, która opierała się na radykalnej interpretacji niektórych, swobodnie dobranych przez talibów źródeł prawa. Oparta na

wybiórczym traktowaniu poszczególnych wersetów koncepcja ma istotne znaczenie dla ich właściwego zrozumienia. Jest to z punktu egzegezy Koranu bardzo ważne, bowiem w Koranie kontekst oraz czas objawienia poszczególnych wersetów ma znaczenie dla ich interpretacji.

Po ponownym przejęciu władzy przez talibów w Afganistanie w 2021 roku sytuacja kobiet nadal jest niepewna. Warto nadmienić, że obecna władza jest znacznie bardziej niebezpieczna, nie tylko dlatego, że wykorzystuje starannie dobrane stare motywy. To osoby, które mają dostęp do internetu, wiedzą, jak poszerzać swoje wpływy. Znają podstawy psychologii, niektórzy z nich posiadają wykształcenie wyższe i są wielojęzyczni. Używają mediów społecznościowych propagując swoją ideologię i pozyskiwać swoich wyznawców. Doświadczenie ukazuje, że ideologie oparte na odpowiednio spreparowanych koncepcjach religijnych i mizoginii odpowiadają na najbardziej pierwotne lęki ich wyznawców przez co są nie tylko skuteczne, ale także niebezpieczne (Łojek, 2021).

Literatura

- Ahmed-Ghosh, H. (2003). A history of Women in Afghanistan: Lessons Learnt for the Future of Yesterdays and Tomorrow: Women in Afghanistan. *Journal of International Women's Studies*, 4 (3), 1–12.
- Bielawski, J. (1973). *Islam, religia państwa i prawa*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Bobako, M. (2013). Feminizm islamski. Niechciane dziecko islamu politycznego. *Praktyka teoretyczna*, T. 8, Nr. 2, 200–223.
- Council on Foreign Relations (2021). *The U.S. War in Afghanistan 1999–2021*. URL: <https://www.cfr.org/timeline/us-war-afghanistan>, (data dostępu 11 kwietnia 2023).
- Dagher, H. (1995). *The position of women in Islam*. Austria: Villach.
- Gaudefroy-Demombynes, M. (1988). *Narodziny islamu*. Warszawa: PIW.
- Jagielski, W. (2002). Kobiety: gatunek, który przestał istnieć. *Gazeta Wyborcza*, 8 (21), 29–40.
- Jureńczyk, Ł. (2019). Partycypacja kobiet w systemie politycznym Afganistanu w XXI wieku. *Przegląd Politologiczny*, (1), 93–103. <https://doi.org/10.14746/pp.2019.24.1.7>
- Sierakowska-Dyndo, J. (1998). Granice wyobraźni politycznej Afgańczyków. Normatywno-aksjologiczne aspekty tradycji afgańskiej. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG.
- Stankiewicz, W. (2009). Pozycja społeczna kobiet według nauki islamu za rządów talibów. *Studia Gdańskie*, T. 25, 213–234.
- Strzemkowska, N. (2020). Ruch feministyczny w świecie muzułmańskich kobiet, 50–70.
- Strzemkowska, N. (2022_). Kobiety w międzynarodowych organizacjach terrorystycznych, 70–95.

Sumitra S., Hakimy M., Rokba B. (2023). Afghan Women After Talibanization. *Journal multidisiplin madani (MUDIMA)*, 3 (1), 230–242.

Szostkiewicz, A. (2016). *Szyci i sunnici. Skąd się bierze konflikt między nimi?* URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1638919,1,szyci-i-sunnici-skad-sie-bierze-konflikt-miedzy-nimi.read> (data dostępu 12 kwietnia 2023).

Włodek, L. (2022). *Buntowniczkzi z Afganistanu*. Wrocław: W.A.B.

Natalia Strzemkowska. An analysis of the Social Position of Women During the 1994-2001 Taliban rule in Afghanistan. Implications for the Future.

The subject of this study is the analysis of the life situation of women in Afghanistan during the Taliban rule in 1994–2001. The author emphasizes that the interpretation of Islamic teachings and the historical, political, and cultural context are crucial to understanding the limitations that affected women during this period. Before the Taliban rule, women had some successes in terms of equality, such as gaining the right to education and decent work. The Taliban government introduced severe restrictions, including a ban on paid employment, education in educational institutions, as well as dress codes and the obligation for women to stay at home. After their overthrow in 2001, women began to regain their rights and freedoms, but after 2021, the situation in Afghanistan is precarious again. This analysis is crucial for describing the future of the country and the region, as well as for understanding the role of culture, history, and religion in shaping the position of women in Afghan society.

The aim of the article is to examine the real situation of women in Afghanistan during the reign of the Taliban and to determine the impact of these governments on their social position and everyday life. In addition, the possible implications of these actions for the future of the country and the current situation of women in Afghanistan will be explored. The contribution of the dissertation to the discipline of social sciences is a theoretical novelty in the field of research on the role of culture, history, and religion in shaping the position of women in society. This analysis can help develop new theories about the impact of historical and cultural context, as well as interpretations of Islamic teachings, on the position of women in different communities. During the research process, the comparative method, elements of the methodology of historical cognition, quantitative and qualitative approaches, as well as the extrapolation method were used.

Key words: women, Afghanistan, education, interpretation of Islamic teachings, equality, Taliban rule, Islam, Koran

Natalia Strzemkowska – mgr Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa, <https://orcid.org/0000-0002-0409-1670>; natstr3@amu.edu.pl

Проблеми полоністики

УДК 821.162.1.09(092):316.346.2-055.2

Яніна Яковенко

Жінки в історичних романах Францішека Равіти-Гавронського

У статті проаналізовано образ жінки, який представлений в історичних романах Францішека Равіти-Гавронського. Досліджено типологію образів, як от жінка-мати, жінка-мучениця, жінка-селянка, жінка-шляхтянка тощо. Особливу увагу приділено опису внутрішніх переживань героїнь, проаналізовано еволюцію образу від перших сторінок роману до кульмінаційного, подекуди трагічного завершення їхньої долі. Представлено місце, яке займає образ жінки в історичних романах Гавронського та ставлення до чоловіка у творі.

Метою нашого дослідження було показати, яку роль виконує жінка в історичних романах польського письменника Равіти-Гавронського та дослідити типи жіночих образів. Теоретичним базисом слугували, перш за все, праці польських дослідників, які стосувалися теми дослідження. Серед них, Ян Парух (Paruch, 2012), Данута Осташевська (Ostaszewska, 2001), Малгожата Карватовська (Karwatowska, 2009), Тадеуш Буйніцкі (Bujnicki, 2002), Євгеніуш Чаплеєвіч (Czaplejewicz, 1996), Рената Лозовська (Łozowska, 2004), Ева Терлінг (Tierling, 1998), Яніна Кульчицка-Салоні (Kulczycka-Saloni, 1971) тощо. Матеріалом для аналізу слугували історичні романи Равіти-Гавронського, поміж інших: «Пан гетьман Мазепа» (1887), «На Красному дворі» (1889), «Харцизи» (1893), «Золотобородий Емір» (1891), «Король і цариця» (1920), «На кресах» (1886).

Проаналізувавши вище згадані праці, ми дійшли до висновку, що репертуар жіночих портретів в історичній прозі Францішека Равіти-Гавронського охоплює як прекрасних дівчат, героїчних матерів, так і матерів маніпуляторів, деспотів; разом із тим, у творах автора з'являються жінки, закохані в королів і гетьманів, ті, кого кохають із взаємністю та без неї, а також невинні жертви, які розплачуються за нескоені гріхи, та ті, що мають на сумлінні жертв власних амбіцій, і, нарешті, жінки, засуджені на смерть, і ті, які самі обирають смерть. Не можна нарікати на недостатню різноманітність образів жінки в історичних романах Равіти-Гавронського, проте певні пробіли можна помітити в описі психологічних портретів героїнь.

Ключові слова: образ жінки, Францішек Равіта-Гавронський, історичний роман, трагічна доля, місце жінки в творі, любовні мотиви

Вступ

Невід'ємною складовою сюжету багатьох літературних творів впродовж не одного століття була жінка, яка стала джерелом натхнення для більшості видатних авторів. Письменники в своїх творах представляють дуже різноманітні жіночі образи. В історії літератури жінок представляли як негативними, так і позитивними образами, інколи з крайніми, ідеалізованими рисами, після яких виникає образ особистості, який неможливо зустріти в реальному світі. У літературі XIX століття можна зустріти чимало цікавих жіночих образів, які мають передусім романтичні та позитивістські риси. Жіночі персонажі відігравали дуже важливу роль, часто займаючи важливе місце в сюжетах романів. Образ жінки як в літературі, так і в мистецтві, формувався та змінювався під впливом історичних подій та різних культур. Жінка-Мати, Жінка-Берегиня, Жінка-Воїн, Жінка-Інтелігентка, Жінка-Селянка – це лише вершина тієї багатогранності жіночого буття, який почав з'являтися в світовій культурі XIX – початку XX століття. Всі вище згадані символічні назви пов'язані з певними стереотипними очікуваннями суспільства, які жінка не змогла здолати та змушена самотужки жити в постійній боротьбі за своє місце та стражданнях від невизначеної ролі у цьому ж суспільстві.

Соціальне гендерне визначення та диференціація ролей відображаються в межах стереотипів, створених даною мовною та культурною спільнотою. Стереотипний образ жінки є вирішальним для її сприйняття та оцінки, він задає шаблони та простір для дій у суспільстві. Цей образ міститься в усіх різновидах даної мови на різних рівнях її організації, і формується протягом століть. Отже, важливим елементом функціонування образу жінки в мові є реалізація соціокультурних стереотипів, що містяться в літературі.

У цьому дослідженні ми, передусім, зосередились на образі жінки, представлений в історичних романах польського письменника періоду позитивізму Францішека Равіта-Гавронського, який цікавився українською тематикою та вписував образ жінки практично в кожний свій роман, проте жодному з жіночих образів не була надана функція головного героя в його творах, що пояснюється традиціями того

періоду. На думку Т. Т. Єжа, жінці як пасивному та покірному, за своєю природою, герою романів, не можна надавати першопланових ролей: «На першому плані – діючі персонажі, а не ті, кого ведуть, несуть чи, одним словом, штовхають» (Jodełka, 1962: 83). Серед польських письменників, які писали про місце жінки у суспільстві, варто пригадати Елізу Ожешко, оскільки саме вона, неодноразово зверталася до питання емансипації (Orzeszkowa, 1874). Влучно підкреслила місце жінки в літературі доби позитивізму Данута Осташевска, вказуючи на те, що європейська культура зробила з жінки лише об'єкт до оглядання: «Європейська культура зробила жінку насамперед об'єктом «оглядання» – об'єктом, який зазвичай захоплює чоловічий погляд [...]. Культура, яка відводила жінці роль об'єкта для оглядання, а чоловікові роль оглядача, також сформувала стереотип жіночих описів, які мали актуалізувати – відповідно до вимог певної епохи – естетичний ідеал краси» (Ostaszewska, 2001: 13–14). У свою чергу, польський дослідник творчості Равіти-Гавронського підкреслює домінування чоловічих образів над жіночими в добу позитивізму: «Тож ми бачимо домінування чоловічих персонажів над жіночими і, загалом, об'єктивацію останніх. Чоловік-оповідач, згідно з припущеннями поетики реалізму, має абсолютний контроль над сюжетом твору, відводячи жінкам роль об'єктів (рідше суб'єктів) спостереження та оцінки» (Paruch, 2012: 151).

Методи й методика

Досліджуючи історичні романи Францішека Равіти-Гавронського ми використовували методи текстуального аналізу, історико-культурного підходу, польського літературознавства та нетрадиційних методів аналізу художнього тексту, як от культурологічного, міфологічного, часопросторового та гендерного виміру.

Виклад основного матеріалу

Література, створюючи багату галерею типів жінки, увічніює закладений у мові стереотипний образ жіночої статі. Найбільш характерними для польської літератури є три типи жінок: романтичний тип ідеальної коханої, позитивістський тип емансипованої жінки та тип жінки періоду молодості Польщі – фатальна жінка. Усі вони є породженням ХІХ століття, яке створило

дуже жорстку і важко зламну схему універсальної рецепції обох статей.

У нашому дослідженні ми зосередились на типології образу жінки, представлений в історичних романах Францішека Равіти-Гавронського. У його творчості можна простежити відсунення жіночих образів на периферію сюжету, що виправдане жанровою структурою творів письменника, де піднімається, передусім, повстанська тематика. Проте, це не зменшує ролі жінки в його творах. Ян Парух, у своїй праці «Коллективність та індивідуальність. Створення персонажів історичних романів Францішека Равіти-Гавронського» зауважив: «Жіночі образи є природним контрапунктом ракурсу світогляду героїв-чоловіків, більше того, вони часто вступають у тісні стосунки з героями першого плану, отримуючи вплив на хід подій» (Paruch, 2012: 152).

У старій польській дійсності неподіленого патріархату роль жінки обмежувалася діяльністю, яка зазвичай не виходила за межі дому. Натомість, в аналізованих історичних романах Гавронського ми не бачимо жінок у побутовій метушні. Лише зрідка якась із героїнь сідає до прядки чи голки: «*Marusia, od czasu kiedy w lewadle posłuchała rozmowy Handzi z Hryciem, uspokoić się nie mogła, nie mogła się do żadnej roboty nałamać. Czy przędła, czy wyszywała, Hryć stawał zawsze przed jej oczami i pracować przeskadzał*» (Rawita-Gawroński, 1886: 121). Жінки в романах Равіти з'являються у творах не як взірці працьовитості й плекання вічної жіночої діяльності, а як «носії» краси й проповідниці кохання. Ймовірно, це пов'язано з тим, що героїні історичних романів письменника – майже завжди шляхтянки, яким не доводиться займатися роботою, а їх роль у творі зазвичай зводиться до участі в любовних сюжетах. Обов'язки домогосподарки виконують лише прості жінки, які грають у творах Гавронського епізодичні ролі, часто навіть не маючи імені: «*[...] otwórzcie babo, to goście przyjechali [...]. Zbliżyła się do pieca, wygarnęła popiół, wygrzebała z niego palcem żarzący się węgiel, na pokryszkę z szarej gliny położyła, schyliła się pod przypiecek, wyjęła skalkę sosnową [...]*» (Rawita-Gawroński, 1893: 103–105).

Любовна тематика та ліричні мотиви в прозі Равіти-Гавронського відрізняються великою різноманітністю. Першим, важливим, на нашу думку, є образ материнської любові, оскільки багато героїнь романів автора – це сироти або напівсироти, як от

Гануся («Золотобородий Емір»), Люда («На Красному дворі»), Сенютка («Король і цариця»), Маруся («На кресах»). Вихованням цих дівчат займалися в основному чоловіки. Хоча, відповідно до традицій старої Польщі, цим повинні були займатися жінки, оскільки на чоловіків покладався, передусім, обов'язок захисту батьківщини. Однак у ситуації, коли героїня позбавлена матері, цю роль повинен виконувати батько, який не завжди мав таку можливість. У таких випадках, напівсирітство перетворюється на справжнє сирітство в ході сюжетів окремих романів. Для прикладу, Мариня втрачає батька під час Барської конфедерації, батька Люди вбивають, Сенютка отримує прийомного батька, але втрачає справжнього, а батько Марусі гине внаслідок зради Сави Чалого. Героїні стають сиротами вже з перших сторінок роману (автор подає дуже стислі відомості про смерть матері), або – як у випадку Сенютки – мати помирає на початку твору. Матері якщо і з'являються в романах Равіти, то у них невдала, іноді навіть драматична роль. Так відбувається з Яриною, матір'ю Сенютки, красивою та молодою жінкою, життя якої перетворилося на низку нещасть. Будучи заможною шляхтянкою, її викрадає загін гайдамаків, який повністю грабує родинне майно, позбавляє життя всіх домочадців, у тому числі й батьків дівчини. Згодом вона змушена вийти заміж за ватажка банди, Савку. Від цього моменту починається справжня трагедія шляхетної дівчини, якій доводиться ділити ложе з примітивним, мстивим, жорстоким гайдамакою. Через деякий час у них народжується донька, а горе і ганьба матері все більше псує її здоров'я. Від виснаження організму вона помирає, але на смертному одрі благає цирульника Валігурського, який прийшов до неї допомогти, прийняти доньку та виховати її хорошою людиною. Образ матері, яка в останні хвилини свого життя довіряє майбутнє свої дитини сторонній людині, бо відчуває огиду до чоловіка, є однією з типових у прозі Равіти-Гавронського.

Іншим типом матері в романах письменника є жінка, яка змушена попрощатися зі своєю дитиною чи чоловіком, які мають обов'язок перед батьківщиною та змушені іти на боротьбу за свою батьківщину. Реалії неспокійного життя XVIII століття в Речі Посполитій, а особливо в Україні, накладали на матерів болісний обов'язок. Жінки періоду пограниччя часто стояли перед вибором між любов'ю до дитини та любов'ю до батьківщини. Герої прози

Гавронського обирають суспільне благо. Ольшевська, героїня роману «Харцизи» поводить героїчно, попередньо відпустивши чоловіка, який воював у Барській конфедерації, згодом погоджується на від'їзд сина, останнього захисника родини у лихоліття Коліївщини: «*Jedź moje dziecko... Obowiązek obywatelski przeważał nad uczuciami osobistymi*» (Rawita-Gawroński, 1893: 228). Ставлення героїв у ситуації постійного вибору – одна з особливостей літератури пограниччя. Євгеніуш Чаплєєвіч писав: «Креси були великим роздоріжжям. Кожен житель був на цьому роздоріжжі і мав прийняти рішення щодо подальшого шляху» (Czaplewicz, 1996: 52).

Автор схвально коментує рішення Ольшевської. Тема героїчної матері, показаної в екзистенційній ситуації, характерна для історичного роману на українську тематику. Метафорично можна трактувати і топос матері, яка прощається з дітьми, як алегорію батьківщини, яка чекає від синів жертви. Образ матері в прозі Гавронського – це образ жінки, що страждає. Тема прощання постає в згаданому романі й в іншому контексті. Наречений Марині хоче поїхати до Бару зі своїм майбутнім тестем. Драматизм ситуації посилюється тим, що: «*Marynia za kilka dni stanąć miała przed ołtarzem – teraz, w chwili smutnej, kiedy się rozpoczęła walka, nie czas było na wesele. Naród zrywał się do broni, potrzebował silnych rąk i piersi do obrony – czyż miała piersi te i ręce więzić w uścisku swoim?*» (Rawita-Gawroński, 1893: 88).

У світі драматичних долей героїв роману Гавронського є ще одна обставина, яка робить життя матерів трагічними – часто їхні діти успадковують фаталізм своїх матерів. Така гнітюча детермінованість долі властива тільки дочкам. Покинуту Станіславом Августом Сенютку, з роману «Король і цариця», автор описує стислим реченням: «*widać smutną dolę po matce wzięła*» (Rawita-Gawroński, 1920). Ярина не зазнала щастя в коханні з божевільним воєначальником, її донька закохалася в привабливого та вишуканого чоловіка, проте він покинув дівчину з розбитим серцем. Оповідач припускає, що сім'я Ярини обтяжена невблаганною долею, яка виключає можливість бути по-справжньому щасливою.

Трагічна доля спіткала й Ганусю, героїню роману про Вацлава Жевуського («Золотобородий Емір»). Дитину, позбавлену батьків, забирають двоє людей похилого віку, жителі українського хутора. Гануся росте серед степу, не знаючи власного минулого. Однак її

життя докорінно змінюється, коли вона зустрічає Еміра, якого захоплює чарівність і молодість дівчини: «*Coś go ciągnęło do tej dzikiej, jak step, duszy, w której wszystkie uczucia były prawdziwe, wielkie, szczerze, niepohamowane*» (Rawita-Gawroński, 1891: 203). Між графом і сиротою зав'язується роман, який триває до моменту, поки політичні обов'язки не спонукають графа рушати на чолі повстанського загону. Тоді дівчина впадає у відчай, побачивши, як легко люблячий чоловік виявляє до неї байдужість. Коли вона залишається наодинці зі своїм болем, з'являється таємнича жебрачка, яка пояснює дівчині ситуацію: «*Widzisz? Ja byłam piękną, młodą, jak ty... mieszkałam w jego pałacu, jak królowa... byłam jego żoną, kochanką, jego pieszczotą, jego słońcem, a dziś czym jestem? Porzucił mnie, zapomniał tak samo jak ciebie... A wiesz ty, czym jesteś dla niego? [...] Ty wiesz, nieszczęsna, kogo ty kochasz, wiesz? [...] To twój ojciec... ojciec... którego za matkę i za siebie przeklinać musisz*» (Rawita-Gawroński, 1891: 268).

Гануся, не знаючи, хто її мати, розділяє її сумну долю. Мати не змогла приділити своїй дитині ні любові, ні часу, але мимоволі передає їй своє горе. Фаталізм спочатку позбавляє Ганусю матері, потім штовхає її в обійми власного батька і, нарешті, змушує зневірену дівчину дізнатися всю жахливу правду про свою долю. Гавронський представляє образ матері, яка не з власної волі стає причиною нещастя своїх дітей: «Польська історія витворила функціонуючий соціальний генотип жінки у сфері поглядів і поведінки як людини, яка повинна відповідати найважливішим вимогам, висунутим дійсністю, і підпорядкувати свої прагнення потребам спільноти в ім'я жертвовності для батьківщини і сім'ї» (Łozowska, 2004: 40). Створення образів матерів Гавронського не зовсім відповідають визначенню Ренати Лозовської. Матері в романі Равіти – це жінки, які або переживають за долю своїх синів, або трагічно визначають долю власних доньок, або матері, як леді Макбет. У романі «Пан гетьман Мазепа» маємо яскравий приклад третього типу. Спочатку зустрічаємо Кочубея, одного з героїв роману, який був генеральним суддею на Лівобережній Україні. Це людина обмежених здібностей і непримітного характеру. Проте в ході політичних потрясінь, пов'язаних із хитрою політикою Мазепи, намаганнями скинути гетьмана з престолу, надихнутий дружиною, він починає претендувати на найвищі посади в державі, в тому числі й на гетьманство. Засобом для здійснення цього сміливого плану є

нічого не підозрююча донька Кочубея – Мотрона. Батьки з юності дбали про те, щоб виховати її знярядям власних устремлінь, тому доручають виховання дівчинки «фролівським черницям». Коли Мотрона піросла, їй знайшли гідного кандидата в чоловіка Чуйкевича, людину, що мала вплив в Україні, особливо серед січового козацтва. З його допомогою вони хотіли в потрібний час реалізувати сміливі плани. Напевно, все пішло б за планом, якби не те, що в день заручин Мотрони та Чуйкевича до Кочубеєвого маєтку прибув хрещений батько майбутньої нареченої, Мазепа. З цього дня Мотрона вже не думала про свого нареченого, проявивши всю свою симпатію на гетьмана. Дедалі чіткіші навіювання дочки про байдужість до Чуйкевича дуже непокоїли батьків. А коли Мотрона втекла з дому й дісталась двору Мазепа, їхньому гніву не було меж. Батько, можливо не був би проти одруження гетьмана з Кочубеєвною, однак амбітна й марнославна мати ненавиділа власну дитину: «*Była to kobieta prosta, pyszałkowata, która popróbowałszy zaszczytów i sławy już w wieku leciwym tak sobie w tym zasmakowała, że podsuwała spokojnemu i powolnemu z natury mężowi myśli o hetmaństwie. Była to władza ponętna, bardzo niebezpieczna [...]. Co ją najbardziej drażniło, to że racji domyśleć się nie mogła – prawdę powiedziawszy zbyt ograniczoną była do tego. [...]* W Czujkiewiczu upatrzywszy potrzebnego człowieka, a przy tym, jak się zdawało, powolnego do prowadzenia na babskiej trenzelce, potrafiła to przekonanie wpoić i w męża; na przywiązywanie tego człowieka do siebie nie miała innego sposobu, jak ożenić go z Motroną» (Rawita-Gawroński, 1887: 92–93).

Образ матері у творах Гавронського посилюється відсутністю стосунків чоловіка і жінки в плані сюжетних пригод героїв. Зведення жінки до ролі виключно матері, що живе в платонічному та беземоційному шлюбі, призвело до того, що образ жінки-матері ірреалізувався і надавав йому рис іпостасності: смирення, щедрості, скромності. Матері творів Гавронського – дематеріалізовані істоти, які приносять у жертву власну фізичність і чуттєвість. Це скоріше алегорії материнства, ніж образи матерів. У способі змалювання образу матері можна помітити ще одну тенденцію, а саме використання топосу жінки-мучениці, яка, вступаючи в шлюб, прирікає себе на соціальне небуття. Шлюб і материнство жінки під час козацьких і селянських повстань в Україні Равіта трактує як ключ до міфу про Іфігенію – посвята та жертвовність.

Ще один тип жінки – горда, відважна шляхтянка. Специфіка існування на Русі в умовах нескінченних повстань, бунтів, заколотів вимагала взаємозамінності ролей жінки і чоловіка. Чоловік збирався на війну, і тягар нагляду за господарством, догляду за майном і гідного представлення чоловіка лежав на жінках. Жінкою, яка належним чином виконує згадані речі, є Ольшевська з роману «Харцизи». Коли чоловік вирішує поїхати до Бару, щоб вступити до конфедерації, дружина не ставить зайвих запитань, вона свідома того, що *«podróż ta była powinnością, pełniono ją więc spokojnie, z rezygnacją, bez narzekań»* (Rawita-Gawroński, 1893: 91). Після від'їзду чоловіка навколо неї обертається життя господарства, а також, частково, й усього села. Коли сім'ю кидають до в'язниці, домочадці збираються навколо матері. Врешті вона приймає героїчне рішення дозволити своєму синові приєднатися до свого батька в Барі, розуміючи, що може втратити останнього захисника.

Донька Ольшевських Мариня також гідна шляхетного імені. Навіть під час принизливого публічного допиту Залізняка вона зберігає гордість і мужність: *«Wiedziała, że idzie na śmierć. Szła zrezygnowana, z oczyma utkwionymi w światło, które za chwilę zagasnąć przed nią miało. Orszak, prowadzący ją, zatrzymał się przed watażką. – Czego uciekałaś? – wrzasnął Żeleźniak. Marynia w twarz mu spojrzała. – Nie uciekałam... W głosie jej brzmiała pewna buta i zuchwałość szlachecka. Danyłko, który tuż za nią stał i watażce coś do ucha szeptał, z tyłu w kark ją uderzył. – Bredzisz! – wrzasnął. Marynia pochyliła się pod uderzeniem, potem wyprostowała się i błyszczącymi od gniewu oczyma zmierzyła Danyłkę. – Chamie! Po chamsku walczysz! – rzuciła mu wyniośle»* (Rawita-Gawroński, 1893: 188). Непохитність молоді дівчини перед лицем смерті вразила не лише сторонніх спостерігачів допиту, а й самого Максима Залізняка. Можливо, він побачив у цій слабкій жінці моральну силу і благородну гордість, якими він сам не володіє.

Про виняткові риси жінки східних кресів Е. Терлінг пише: «Крім усіх рис жінки старопольської доби, для жінки періоду пограниччя були характерні впертість і відвага» (Tierling, 1998: 107).

Мужність виявляє і Люда, героїня роману «з часів перебування Болеслава Сміливого в Києві». За вірність принципам і непохитне ставлення до підступів Ізяслава, князь мстить воєводі, батьку Люди. Він запрошує воєводу на бенкет, з якого той вже не повернеться.

Коли Люда дізнається від подруги про повішення свого батька, незважаючи на небезпеку, яка їй загрожувала, вона вирішує знайти і похоронити його тіло: «— *Pójdę go szukać... – rzekła jakby sama do siebie. Dobromira przelekła się. – Gdzieś pójdiesz? Debry są wielkie... – Za Książym Dworem pewnie... pójdę tam... – Poczekaj do jutra... niech się ten tuch uspokoi... niech raz już gdzieś kniaziowie rozmieszczą już swoje drużyny... Słyszysz?... znowu uderzyli w kotły i litaury... Zdawało się, że Luda nie słyszała uwag Dobromiry. – Pójdę... chcę go jeszcze raz wiedzieć... chcę jeszcze trupa mego drogiego ojca ucałować... chcę go pochować po chrześcijańsku... Żadna siła powstrzymać jej nie mogła» (Rawita-Gawroński, 1889: 99). Варто підкреслити, що мужність шляхтянок є певним чином похідною від мужності їхніх чоловіків чи батьків. Героїчність барського конфедерата Ольшевського пояснює героїзм Марині та її матері, Ольшевської, а глибока чесність і хоробрість воєводи мотивує його дочку Люду. Слушно це зауважує Ян Парух: «історичний роман, торкаючись передусім військової діяльності чоловіків, цілком очевидно віддає перевагу їм як літературним героям. Роль жіночих образів проявляється в інших сферах» (Paruch, 2012: 167).*

Не у всіх творах Равіта-Гавронський представляє любовну тематику, часто його центральними героями стають відомі постаті, як от, Болеслав Хоробрий чи Тадеуш Костюшко тощо. Водночас, у деяких своїх творах, він вводить жіночі образи, як певне тло до дії. Окрім материнської любові, автор також вписує у свої твори любовну сюжетну лінію між молодою україankoю та польським володарем, або гетьманом, наприклад, у творах «Король та цариця», «На Красному дворі», частково також у «Пан гетьман Мазепа», «Золотобородий Емір». У всіх випадках героїня молодша за свого шанувальника, що робить чоловіка головним у цих стосунках. Водночас, домінуюча роль чоловіка проявляється у його досвіді, який контрастує з незайманістю молодої дівчини, яка вперше переживає кохання: «*Luda była już w takim wieku, że serce dziewczyny pragnęłoby kogoś pokochać*» (Rawita-Gawroński, 1889: 54); «*w uśpionej duszy zbudziły się własne pragnienia, a roje myśli jak pszczoły zbudzone, brzęczały przed nią wiosennym marzeniem*» (Rawita-Gawroński, 1887: 72). Безперечно, важливим чинником були традиції історичного поділу періоду пограниччя, де жінки повинні були коритися чоловіку. Проте, не меншу роль відігравала також різниця у статусі закоханих, де чоловік

окрім поважного віку, мав титул гетьмана чи короля. Про таке почуття безвладності жінок писав Ян Парух: «Ця багатогранна підпорядкованість чоловікові робить героїнь Гавронського пасивними «об'єктами», цілком залежними від чоловічої ініціативи і практично позбавленими відповідальності за участь у любовних пригодах» (Paruch, 2012: 168). Оскільки більшість героїнь історичних романів письменника були сиротами або напівсиротами, це теж впливало на їхні почуття, бо в такий спосіб вони шукали батьківської любові там, де було кохання.

Молоді українки знаходять в особах польських королів, гетьманів риси, відсутність яких відчувають у чоловічому середовищі, в якому їм доводиться жити. Дівчата підсвідомо шукають контрапункт батькові і знаходять його в іншому чоловікові. Аналізуючи риси, передусім жіночі, в особі коханого, йдеться про почуття, які дівчина не отримала від втраченої матері. Так, Мотрона, наприклад, описує Мазепу: «*kochała go przecie nie tylko za to, że był hetmanem, że był pięknym i wykształconym mężczyzną, że w nim po raz pierwszy znalazła coś, co ją samą podnosiło, wywyższało, czyniło lepszą [...]. To coś – było jego wyższością moralną, było świadomością pewnych idei, pewnych celów*» (Rawita-Gawroński, 1887: 137). Подібно Люда описує Болеслава Сміливого: «*– O, jakież on piękny! – szepnęła sama do siebie – jakże ja go bardzo, bardzo kocham!*» (Rawita-Gawroński, 1889: 203); «*Jakaś siła [...] przywiązała Ludę do jego twarzy smagłej, do oczu błękitnych. Kochała go, tęskniła do niego*» (Rawita-Gawroński, 1889: 118). Так само Сенютка з роману «Король і цариця» зауважує гарне тіло короля та мелодійну мову: «*Podobała się jej w królu piękność ciała, jego twarz blada, spokojna, jak z kamienia rzeźbiona. Wiedziona tylko uczuciem piękna, pokochała nie króla, nie jego duszę, ale jego twarz, muzykę jego mowy*» (Rawita-Gawroński, 1920: 264). На жаль, жодна з цих історій щасливо не закінчується. Різниця полягає лише в характері стосунків закоханих і в тому, як завершується сюжет, а зміст любовних історій незмінний – жінка є жертвою чоловічого егоїзму. Різною мірою Равіта-Гавронський мотивує дії чоловічих персонажів. Цинічна гра, як у випадку Понятовського: «*On bawił się, a ona – łudziła się, że jego oschłej duszy znajdzie to, czego pragnęła młodość*» (Rawita-Gawroński, 1920: 313); егоїстичне бажання потурати неприборканому темпераменту та вибагливому смаку: «*Potrzebował kogoś kochać głęboko, namiętnie, z całą prostotą duszy – i wokoło siebie*

*widział tylko lalki, wykrojone z żurnалу, pachnące, próżne, głupie, gadające, jak papugi wyuczone frazesy; jego serce nie mogło uderzyć mocniej do żadnej z nich, żadnej!... [...] Życie jego dzieliło się między pałacem, w którym mieszkały konie, a pałacem, w którym sam mieszkał» (Rawita-Gawroński, 1891: 73); справжнє кохання: «*Kochała go za miłość dla niej. [...] Co dnia czuła to coraz więcej, że miłość dla króla stawała się dla niej potrzebą» (Rawita-Gawroński, 1889: 119).**

Варто зауважити, що рівень відповідальності чоловіка за розрив стосунків залежав від симпатії автора до особи героя. Понятовському, якого Равіта дуже критично оцінював, він приписав витончену, проте, егоїстичну гру, яка почасти була компенсацією за неуцьке ставлення до нього Катерини II. Для Станіслава Августа Сенютка – це ще одна позиція в довгому списку коханок. Її вписали до цього списку, лише тому, що сліпе обожнювання лестить монарху: «*Czuł, że ta dziewczyna kocha go uczuciem, jakiego nie doznawał nigdy przedtem. Jeśli to była miłość, to go nikt przedtem nie kochał» (Rawita-Gawroński, 1920: 264).* У свою чергу Мазепа, якого автор високо оцінював, запалюється щирою, хоча й не без суперечностей, любов'ю. У Гавронського помітне привітне ставлення не лише до Мазепа, а й до Пилипа Орлика, праці про яких бачимо у спадщині автора. Болеслав Сміливий, якого Люда: «*kocha za miłość do niej» (Rawita-Gawroński, 1889: 119)* – виправдовується тим, що він лише знаряддя в руках долі – адже життя Люди було визначене віщими знаками, від яких не може звільнити навіть король.

Кульмінація любовного сюжету роману пов'язана з двома літературними топосами: покинутої жінки та жінки-жертви. Усі дівчата, крім Мотрони, переживають травму розставання з коханим. Автор ніколи не аналізував душевного стану чоловіків, що йдуть, він зосереджувався виключно на переживаннях жінок. Закохані чоловіки, яких спонукає суспільний обов'язок, йдуть; вони не виправдовуються і не впадають у відчай, тому що в глибині душі радіють, що є можливість покінчити з клопітким романом. Залишилися молоді жінки – зневірені, поранені, розчаровані. Любовні муки почнуть ще одну болючу сторінку в їхньому житті.

Сцена смерті молоді жінки є кульмінацією сюжету «На Красному дворі». Після того, як ненависний князівським табором Болеслав Сміливий виїхав з Києва, на Люду, колишню коханку польського правителя, падає підозра в шпигунстві на користь поляків.

Надто слабкий у військовому відношенні Ізяслав спрямовує свій гнів на беззахисних, у минулому пов'язаних із Болеславом. Гнів київського князя зосереджений на Людї, яка не тільки прихильно ставилася до Сміливого, але була дочкою зрадника-воєводи, як вважав Ізяслав, якого кілька місяців тому було повішено. Ізяслав посилає найпідліших поплічників, щоб убити дівчину. Вони хапають беззахисну сироту, зв'язують їй руки й ноги, саджають на коня і, напівпритомну від болю й страху, везуть у глухі ясла. Згодом один із конюхів: «*przyciągnawszy Ludę za nogę do rozkulbaczonego i bez uzdy konia, zarzucił jej na nogę stryczek powroza [...], a drugi koniec do ogona końskiego przywiązał*» (Rawita-Gawroński, 1889: 288). Потім солдати провокують перелякану тварину і змушують її бігти, тіло дівчини поступово розриває каміння та гілки, було чути: «*łomot suchych gałęzi i głuchy szelest, trącego się o ziemię i drzewa ciała*» (Rawita-Gawroński, 1889: 289). Мученицька смерть Людї зворушлива, оскільки дівчину «карають за гріхи нею не вчинені». За довгі хвилини агонії героїні в нелюдських муках відповідальний, передусім, Ізяслав, але тінь відповідальності лягає теж на польського короля, який пішов, залишивши свою коханку помирати. Біографія Людї від моменту втрати матері, потім батька, болісного розриву з Болеславом і до жорстокої смерті є реалізацією топосу жінки-жертви Іфігенії, яка віддає життя за «вини, нею не вчинені». Люда, позбавлена захисту польського короля, була жорстоко вбита поплічниками Ізяслава: «*zemsta za czynu nie popełnione*» (Rawita-Gawroński, 1889: 291). Двічі осиротіла дівчина – за життя батьками, через кохання королем – стає беззахисною жертвою, кинутою на поталу звірства князя. Мученицька смерть героїні є частиною мученицької смерті її цілої родини.

Іншим прикладом трагічної долі є Гануся з роману «Золотобородий Емір», яка з клеймом батькової коханки втече з матір'ю-жебраккою в степ. Гавронський відмовився від епілогу, який би повідомив нас про подальшу долю героїні, бо легко передбачити, що може статися з двома беззахисними жінками, покинутими напризволяще в дикій природі.

Лише до Мотрони доля ніби милостивіша – вона закохалася, і на її кохання відповіли взаємністю та скріпили шлюбом. Мазепа також єдиний із героїв, хто не покидає своєї коханої. Але, на жаль, те, що виглядало багатообіцяючим, прийняло поганий оборот. Спочатку

Мотрону проклинає власна мати, потім вона спостерігає за смертю батька, якій не хоче запобігти, і, нарешті, стає свідком падіння свого чоловіка як гетьмана після того, як його викривають як ворога Москви. Хоча Мотрона залишається жива, це стає лише спокутуванням за скоєні та не скоєні гріхи.

Для Равіти – образ жінки, це передусім образ жертви. «Також Равіта повторює слідом за романтиками, що кохання – це перш за все джерело страждань, яких неможливо уникнути через зумовленість долі особистості» (Pacuch, 2012: 175).

Створення образу жінки в польській літературі відображено у формуванні конкретного типу, що репрезентує певні соціальні культурні течії, які накладаються один на одного та створюють цілісний образ жінки.

Наукова новизна

Варто зауважити, що вперше в українському літературознавстві проведено аналіз образу жінки в історичних романах Францішека Равіти-Гавронського. Досліджено типологію створення жіночого образу, окреслено типологічні риси, характерні для періоду позитивізму у польській літературі. Проведено детальний аналіз матеріалу історичних романів письменника.

Висновки

Таким чином, дослідивши образ жінки в історичних романах Францішека Равіти-Гавронського, ми дійшли до висновку, що портрет жінки малюється на дихотомічній основі, що впливає із зовнішньо сформованих зразків і норм поведінки. З одного боку, її образ створюється шляхом протиставлення чоловікові, таким чином підкреслюючи типово жіночі риси на контрасті до типово чоловічих. З іншого, натомість, показує її внутрішній стержень, який виникає під тиском зовнішніх обставин, які спонукають її бути берегинею дому, відважною шляхтянкою та мудрою коханою. У своєму дослідженні ми зосередилися на типології образу жінки, який базується на діях та внутрішніх переживаннях. Цілком очевидним є той факт, що тема образу жінки у романах Равіти-Гавронського досліджувалася в межах кількох творів та може слугувати основою для наступних, більш поглиблених досліджень.

Література

- Czaplejewicz, E. (1996). Czym jest literatura kresowa? W: Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni. Warszawa.
- Kulczycka-Saloni, J. (1971). *E. Orzeszkowa, Kilka słów o kobietach. Pozytywizm*. Warszawa.
- Łozowska, R. K. (2004). *"Obca" ojczyzna: szkice i eseje historycznoliterackie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Szczecin.
- Ostaszewska, D. (2001). *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*. Katowice.
- Paruch, J. (2012). *Zbiorowość i indywidualności. Kreacja postaci w powieściach historycznych Franciszka Rawity-Gawrońskiego*. Kraków.
- Rawita-Gawroński, F. (1893). *Charczy. Powieść historyczna z XVIII-go wieku, na tle rzezi humańskiej*, t. 1–2, Lwów.
- Rawita-Gawroński, F. (1920). *Król i carowa. Powieść z końca XVIII wieku*. Poznań.
- Rawita-Gawroński, F. (1889). *Na Krasnym Dworze. Powieść historyczna z czasów pobytu w Kijowie Bolesława Śmiałego*. Warszawa.
- Rawita-Gawroński, F. (1886). *Na kresach. Opowiadanie historyczne z XVIII wieku. Utwór osnuty na tle powstania hajdamackiego z lat 30. XVIII w.* Warszawa.
- Rawita-Gawroński, F. (1887). *Pan hetman Mazepa. Powieść historyczna*. Warszawa.
- Rawita-Gawroński, F. (1891). *Złotobrody Emir. Powieść ukraińska*. Lwów.
- Tierling, E. (1998). Niewiasta kresowa – ewolucja jednego motywu. Rekonesans. W: Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej. Zbiór studiów, red. Z. Światłowski, S. Uliasz. Rzeszów, 103-125.
- Trylogia Henryka Sienkiewicza*. (1962). Studia, szkice, polemiki, red. T. Jodełka. Warszawa.

Yanina Yakovenko. Women in the historical novels of Franciszek Rawita-Gawroński. The article analyzes the image of a woman presented in the historical novels of Franciszek Rawita-Gawroński. The typology of images, such as a woman-mother, a woman-martyr, a woman-peasant, a woman-noble, etc., was studied. Particular attention is paid to the description of the inner experiences of the heroines, the evolution of the image from the first pages of the novel to the climactic, sometimes tragic end of their fate is analyzed. The place occupied by the image of a woman in Gawroński's historical novels and in relation to a man in the work is presented.

The purpose of our research was to show what role a woman plays in the historical novels of the Polish writer Rawita-Gawroński and to investigate the types of female images. The theoretical basis was, first of all, the works of Polish researchers, which related to the topic of the study. Among them, Jan Paruch (Paruch, 2012), Danuta Ostaszewska (Ostaszewska, 2001), Małgorzata Karwatowska (Karwatowska, 2009), Tadeusz Bujnicki (2002), Eugeniusz Czaplejewicz (Czaplejewicz, 1996), Renata Łozowska (Łozowska, 2004), Ewa Tierling (Tierling, 1998), Janina Kulczycka-Saloni (Kulczycka-Saloni, 1971), etc. The material for the

analysis was the historical novels of Rawita-Gawroński, among others: "Pan hetman Mazepa" (1887), "Na Krasnym Dworze" (1889), "Charczy" (1893), "Złotobrody Emir" (1891), "Król i carowa" (1920), "Na kresach" (1886).

Having analyzed the above-mentioned works, we came to the conclusion that the repertoire of female portraits in the historical prose of Franciszek Rawita-Gawroński includes both beautiful girls, heroic mothers, and mothers of manipulators, despots; at the same time, the author's works feature women who are in love with kings and hetmans, those who are loved with or without reciprocity, as well as innocent victims who pay for uncommitted sins, and those who are victims of their own ambitions, and finally, women condemned to death and those who choose death themselves. One cannot complain about the insufficient variety of images of women in Rawita-Gawroński's historical novels, but certain gaps can be noticed in the description of the psychological portraits of the heroines.

Key words: image of a woman, Franciszek Rawita-Gawroński, historical novel, tragic fate, woman's place in the work, love motives

Яковенко Яніна Василівна – доктор філософії, доцент кафедри східної і слов'янської філології Київського національного лінгвістичного університету, <https://orcid.org/0000-0002-4833-4697>; yanina.yakowenko@gmail.com

Поетика простору в художньому репортажі М. Мацеровського «*Samí swoi i obsy*»

У статті проаналізовано категорію простору в художньому репортажі М. Мацеровського «*Samí swoi i obsy*», який переповідає приватні історії про українсько-польське пограниччя часів II Світової війни. Наукова новизна полягає в обґрунтуванні простору як індивідуальної та колективної пам'яті на матеріалі саме репортажного тексту. Теоретична основа дослідження – праці дослідників ХХ–ХХІ століття, присвячені аналізу феноменів простору та пам'яті (насамперед, Г. Башляра «Поетика простору» та П. Нора «Теперішнє, нація, пам'ять»).

Зосереджено увагу на формальних аспектах реалізації поетики простору, зокрема на паратекстуальних елементах книги (заголовки та карти). Виявлено, що паратекст слугує лише допоміжним елементом у формуванні художнього простору в історіях, оскільки, окрім вказівки на конкретні локуси, в репортажах важливими є й соціокультурні чинники, які наповнюють простір та формують ідентичність людини (культура, мова, оточення).

У центрі дослідження – аналіз історій героїв репортажа в їхніх стосунках із простором пограниччя. З'ясовано, що вихід зображених у творі осіб із зони комфорту є темою, на якій автор акцентує часто. В одних випадках цей процес відбувався досить швидко, інші були травматичним досвідом, який суттєво вплинув на подальше життя героїв.

Розглянуто оточення та мовлення героїв у контексті процесу самоототожнення. Встановлено, що персонажі сприймали нове оточення як чуже, чужинське, а незнайому мову як мову ворога. У зв'язку із цим з'явилась чітка бінарна опозиція у сприйнятті один одного – свій / чужий.

Окремо проаналізовано локус потяга, який слугував тимчасовим прихистком для людей, однак був простором специфічних випробувань на психологічному рівні.

Ключові слова: репортаж, пограниччя, простір, локус, оточення, опозиція *свій / чужий*, пам'ять, мова

Вступ

Час та простір – універсальні та взаємопов'язані категорії, які здавна хвилювали людство, і відтворювались у багатьох філософських концепціях ще із античності. Для сучасних дослідників

це не абстрактні поняття, а важливі чинники у формуванні особистості, а отже, посідають чільне місце у різних видах мистецтва, у тому числі й у літературі.

Французький історик П. Нора висунув та довів тезу існування «місць пам'яті», маючи на увазі, що в кожного існує місце чи символічний об'єкт, який слугує спогадом (Нора, 2014). Як зазначає Л. Лавринович, «пам'ять – одна з найважливіших домінант буття людини, без неї неможлива культурна ідентичність, розуміння та відчуття себе особистістю» (Лавринович, 2017: 11). Простір спогаду може стати ключем у процесі самоідентифікації, оскільки осмислення минулого безпосередньо впливає на сприйняття теперішнього. Зважаючи на це, аналіз непізнаних сторінок художніх репортажів про жителів пограниччя, які фактично жили у просторі як колективної, так й індивідуальної пам'яті, є актуальним.

Об'єктом дослідження є художній репортаж М. Мацеровського «*Samí swoi i obcy. Reportaże z kresów na kresy*», написаний за спогадами мешканців східних кресів часів II Світової війни і власне описує їхні «місця пам'яті». Мета розвідки – аналіз історій героїв репортажа в їхніх стосунках із простором пограниччя в контексті індивідуальної та колективної пам'яті.

Теоретичний базис

Категорія простору знайшла своє відображення у дослідженнях феноменологів (наприклад, Г. Башляр досліджував взаємодію фізичного простору та свідомості (Bachelard, 1994)), екзистенціалістів (М. Гайдеггер розглядав простір як першофеномен, без якого людина не може існувати (Heidegger, 2008)), міфокритиків (М. Еліаде аналізує простір через призму сакрального та профанного (Eliade, 1987)). У другій половині XX століття з'явилися праці, які фактично стали підґрунтям сучасних студій: М. Фуко розробив концепцію гетеротопії і визначив це як «місце поза всіма місцями» (Foucault, 1986), А. Лефевр висунув тезу, що простір – це плід культури (Lefebvre, 1992), а К. Вайт витлумачив поняття геопоетика, як творчу взаємодію людини та географічного простору (White, 1992).

Художній простір неодноразово ставав об'єктом наукового зацікавлення багатьох українських літературознавців у монографіях і статтях (С. Андрусів, Ю. Барабаш, О. Боронь, Н. Копистянська, С. Кочерга, Л. Лавринович, Н. Мочернюк).

Виклад основного матеріалу

Книга складається з двох розділів: «Reportaże z kresów na kresy» та «Wspomnienia. prawdziwe historie wypędzonych», де кожна оповідка – це окрема історія про польську, українську чи німецьку родину, які проживали на прикордонних територіях.

Автор чітко визначає хронотоп через паратекстуальні елементи. Він використовує підзаголовки та внутрішні підзаголовки (наприклад, «Uściąg nad Bugiem na Wołyniu», «Zachodnia Ukraina, lato–jesień 1945 roku», «Stacja Dżuryn, październik 1945 roku», «Bolesławiec. Wrzesień 1945 roku», «Lwów, maj 1944 roku»), карти із зображенням основних місць, де відбуваються події, а також демаркаційна лінія, яка порівнює розташування кордону в час, про який ідеться в репортажі, та в наші дні. Мінімілізація часу та простору свідчить про важливість цих елементів у текстах. Однак письменник не обмежується лише просторовими маркерами: заголовки вирізняються метафоричністю, що або міфологізує текст (наприклад, «Siedem cudów Marysi», «Utopią nas w morzu», «Dzień, w którym wyszły szczury», «Sierotka wydana na własność»), або зосереджує увагу на середовищі, де знаходяться персонажі («Ziemiańska», «Rzeźnik na Dzikim Zachodzie», «Gdzie tu jest politechnika?»), або звертається до оточення головних героїв, що є складовою простору («Niezrozumiały kulturalny naród», «Ruscy», «Lwowska elita karmi wszy», «Nowi sąsiedzi»).

Однак паратекстуальні елементи лише розставляють акценти на значенні простору, основна ж наша увага прикута до тексту. Тут слід виокремити, що, окрім локусів, у цих репортажах важливими є й соціокультурні чинники, які наповнюють простір та формують ідентичність людини, а саме – культура, мова та оточення.

Вихід за межу звичного топосу. Г. Башляр зазначає: «Для нас будинок – це наш куточок у світі¹» (Bachelard, 1994: 4), тобто це притулок, де людина відчуває себе у захисті. Усі герої репортажів книги «Samy swoi i obsy» втрачають цей привілей та намагаються знайти новий прихисток, який гарантуватиме їм безпеку. Переважно персонажі обирають ті місця, де проживають їхні родини. До прикладу, герої репортажу «Siedem cudów Marysi» Вачковські збиралися до Польщі: «*Dlatego zdecydowali się przedostać do*

¹ Переклад з англійської тут і далі наш. – I. Ш.

Generalnej Guberni – chcę dotrzeć do Koźmic pod Wieliczką, gdzie mieszka ich rodzina» (Maciorowski, 2015: 15). А під час цієї подорожі почувалися спокійніше лише там, де є польська самооборона. В історії «*Cel podróży nieznany»* люди чітко усвідомлювали небезпеку і, попри бажання залишитись, теж погоджувались виїжджати: «*Ludzie żalowali ojcowizn, ale jeszcze bardziej bali się o życie»* (Maciorowski, 2015: 29).

Репортаж «*Sierotka wydana na własność»* описує історію Ізабелі Зарецької (як згодом дізнаємося, її справжнє ім'я – Дануся Ясінська). У ранньому дитинстві служба опіки забрала її від матері, змінила ім'я та місце народження за документами, а потім її в дочерила подружня пара, яка не могла мати дітей. Ретроспективна композиція цієї оповідки увиразнює простір індивідуальної пам'яті, адже читач реконструює цю історію із головною героїнею та співпереживає їй. Разом із цим формується стійка просторова опозиція *свій / чужий*. Наприклад, рідний брат Данусі Бронек розмежовує ці поняття у своїй свідомості, ще будучи дитиною. Коли він відчув небезпеку втрати рідного дому через появу служби опіки, він вирішив сховатись: «*Za żadne skarby nie pójdzie do domu dziecka. Nie da się nigdzie zamknąć»* (Maciorowski, 2015: 133). Для нього дитячий будинок – майже в'язниця. Хлопцю вдалося не потрапити їм на очі, але його маленькій сестричці не пощастило, вона опиняється у чужому просторі, з чужим ім'ям та незнайомим оточенням. Все це впливає на поведінку Данусі, вона намагається дистанціюватись від усіх: «*dziewczynka stroni od ludzi, jest nieufna i nieśmiała. Zamiast bawić się z dziećmi, woli przebywać samotnie w niewielkiej przybudówce, w której mieszkają siostry»* (Maciorowski, 2015: 135).

У книзі присутні репортажі й про тих, хто, маючи вибір, до останнього відмовлявся покидати рідне місце. Зокрема, родина Чупкевичів із історії «*Rzeźnik na Dzikim Zachodzie»* не бажала покидати межі свого звичного топосу, оскільки мала комфортне життя, свій магазин, де справи йшли дуже успішно: «*Szły jak woda, bo stał przy rafineriach, gdzie był duży ruch»* (Maciorowski, 2015: 29). Коли сім'ї все ж довелось виїхати, автор загострив увагу на тому, як це травматично: «*Ich świat runął, dopiero gdy znów przyszli Ruscy»* (Maciorowski, 2015: 29).

«*Utopią nas w morzu»* – це історія Оленичів, української родини, головно наймолодшої доньки Єви, яка теж відмовилася їхати з

рідного села Тенятиська, адже там залишалась її сестра Агафія. Вона наполягала на тому, що ліс поблизу стане безпечнішим місцем, адже в ньому розташувалась українська самооборона: «– *Nie jedzcie – zaklina matę. – Zostańcie. Wywiozą was na Kołymę – placze. – Uciekniemy do lasu. Tam przeczekamy*» (Maciorowski, 2015: 101). Тут небажання виїжджати зумовлено ще й тим, що, хоч село і знаходиться в межах Польщі, всі тутешні мешканці вважали його українським. Схожий зміст і в оповідці «*Dzień, w którym wyszły szczyry*» про німецьку родину Сімко з міста Глівіце. М. Мацеровський акцентує, що тут війна була для людей чимось абстрактним, бо вони не бачили її на власні очі: бомби не падали, не стріляли, життя продовжувалось у звичному річищі. Однак цю родину війна таки зачепила – «*w ten sposób, że dwóch najstarszych synów Elfriede i Phillipa – Reinhardta i Hansa – wcielono do wojska, a córkę Christę do Arbeitsdienst – służby pomocniczej*» (Maciorowski, 2015: 117). А коли у місті вперше завилі сирени, розпочалась масова паніка, люди одразу зібрались виїжджати вглиб Німеччини.

Бабця Розалія не хотіла залишати свій дім: «*Tu jest mój dom, zostanę i go popilnuję. Ale wy uciekajcie, a jak sytuacja się ustabilizuje, wróćcie – zachęca córkę i zięcia*» (Maciorowski, 2015: 118). Вона чітко розмежовує *своє/чуже* і відмовляється перетинати межу свого простору. Жінку не зупиняло навіть те, що росіяни зробили їхній дім фактично непридатним для проживання: родину вигнали з будинку, натомість там жили росіяни, які залишили по собі купи сміття, зруйновані меблі, вибите скло, фекалії на підлозі. Вона лише сказала: «*Nie, to nasz dom. Trzeba go doprowadzić do porządku i w nim mieszkać*» (Maciorowski, 2015: 122). Коли вирішено, що місто буде офіційно приєднане до Польщі, Ельфріде Сімко обурювалась: «*Jak to, przecież to od wieków niemiecka ziemia*» (Maciorowski, 2015: 122).

Новозеландський дослідник М. Браун зауважує, що модель виходу із зони комфорту супроводжується високим відчуттям ризику, що викликає сильні емоції та фізичні відповіді на нові завдання (Brown, 2008). Оскільки книга фактично переповідає історію репатріантів, ми спостерігаємо за динамічним розвитком подій, де фокус уваги змінюється в міру того, як змінюється простір навколо героїв. Персонажі репортажів неодноразово потрапляють у простір безпосередньої небезпеки тут і зараз. Марися Вачковська («*Siedem cudów Marysi*») кілька разів опинялась у таких ситуаціях, часто це

супроводжувалось звуженням простору. Наприклад, одного разу під час атаки німців родина хотіла заховатись у землянці, однак там вже не було місця: «*Kobiety i dzieci, głównie żydowskie, siedziały tam w kucki*» (Maciorowski, 2015: 16). Впустили лише Марисю, проте це місце стало осередком загрози, оскільки німецькі солдати побачили, що там були переважно єврейські жінки, і розстріляли всіх. Те, що Марися вижила, насправду було дивом: «*Marysia lezala między trupami nawet niedrasnieta*» (Maciorowski, 2015: 16). Варто згадати й епізод, де дівчинку заховали у возі під килимом та сіном, аби перевезти через кордон: «*Marysi jest niewygodnie, ciasno, ale bez trudu oddycha*» (Maciorowski, 2015: 18), – там вона теж перебувала в ізольованому просторі, де була перманентна небезпека.

Однак зрештою родина потрапила до Польщі, в абсолютно нове середовище, яке подарувало Марисі новий та приємний досвід – вперше спробувала персики, дивувалась мирному співіснуванню німкені та полячки, із захопленням відвідала театр, побачила трамвай. Примітно, що вона розділила у своїй свідомості відчуття в різних місцях: «*Jeszcze niedawno była w zupełnie innym świecie, a teraz przeżywa tak wspaniałe chwile – najpierw brzoskwinie w ogrodzie*» (Maciorowski, 2015:20), тож тут можемо виокремити бінарні опозиції часу та простору *тоді / зараз, тут / там*, які транслюються через лексеми *ще недавно / зараз, інший світ / прекрасна мить*.

Схожі порівняння знаходимо також у репортажі «*Gdzie tu jest politechnika?*», де студент Вацлав Шибальський приїхав до Польщі та хотів влаштуватися до Гданської політехніки: «*Główny gmach politechniki jest imponujący. Choć elegancją nie dorównuje gmachowi Politechniki Lwowskiej, to wielkością na pewno*» (Maciorowski, 2015: 79). Або ж в оповідці «*Rzeźnik na Dzikim Zachodzie*», однак у цьому фрагменті герой прагнув навпаки позбутися протиставлення *чужий / свій*, тому намагався трансформувати Болеславець у Дрогобич, і певною мірою йому вдалось: «*Znów jest jak w Drohobyczu*» (Maciorowski, 2015: 45).

Як бачимо, досвід виходу за межі звичного топосу в поданих оповідках відрізняється. В одних випадках герої відмовлялися покидати свій дім, у інших ситуація спонукала до пошуку нового притулку. Однак спостерігаємо й спільну рису – відчуття персонажами перманентної небезпеки.

Оточення. У час війни люди часом змушені ділити своє мешкання із іншими, а отже, потрібно вживатися із сусідами. У деяких випадках, це давалось нескладно, попри велику кількість людей в одному будинку, щоправда лише тоді, коли йшлося про родичів. В. Будний зазначає: «Протиставлення звуженого, поверхового портрета чужинця ідеалізованому автообразу властиве всім націям у процесі самоусвідомлення, переживання драматичних історичних колізій чи консолідації для вирішення політичних проблем» (Будний, 2007: 58). Тому закономірно, що коли сусідами ставали незнайомі люди, особливо з іншої країни чи нації, з'являлося чітке усвідомлення того, що вони *чужі*: «*W Hucie nagle pojawiły się wtedy rodziny lemkowski przesiedlone spod Gorlic. Po prostu wprowadziły się do chat Polaków i przez kilka miesięcy żyły z nimi pod jednym dachem*» (Maciorowski, 2015: 28).

Окрім сприйняття прибулих як чужинців, спостерігаємо й протиставлення двох світів за рахунок зміни оточення. Наприклад, після приїзду поляків у Глівіце тутешні жителі зрозуміли, що їхній світ раптово очужується, вони вже не впізнавали рідні вулиці: «*dzisiejsza Olchowa z Erlengrund nie miała już wiele wspólnego*» (Maciorowski, 2015: 124). Скрізь з'являються щури, люди живуть в будинку з сільською худобою, вони неорганізовані та не привчені до порядку. Звісно, інтеграція сільського жителя в місто не могла бути легкою та швидкою. Однак не менш вражені були й міщани. Такий досвід змусив їх переживати нові відчуття: «*z każdym dniem w rodzinnym mieście czują się coraz bardziej obco*» (Maciorowski, 2015: 124). До того ж, помер німецький ксьондз, тепер там поляк, і всіх бентежить одне питання: як тепер сповідатися? Небажання приймати поляків у свій простір репрезентовано й через стосунки батьків та дітей. Польський панич просив руку дочки Ельфреде Ренати, однак матір була проти, адже «*Siemkowie woleliby, żeby ich dzieci poślubiły wyłącznie Niemców*» (Maciorowski, 2015: 125). Сама ж Рената не бачила в цьому нічого поганого, адже ходила в польську школу та вивчила польську мову. Це покоління вже могло мирно співіснувати з новими сусідами, тому відмова батьків стала для неї потрясінням, хоч певною мірою дівчина розуміла маму: «*Wie, że dla niej to człowiek z innego świata. Nie z jej świata*» (Maciorowski, 2015: 125). Цікавою з цього погляду є біографічна довідка після репортажу. Там ми дізнаємося, що батьки

Ренати так і не змогли пристосуватися до нових умов життя і виїхали в Німеччину, однак вона таки облаштувала своє життя в Польщі, а бабця Розалія, як і хотіла, до самої смерті жила у своєму домі у Глівіце.

До тієї ж самої категорії *чужих* можемо віднести й солдат різних армій. М. Мацеровський не виділяє когось «хорошого», а описує свавілля, яке чинила кожна армія (наприклад, епізод побиття Єви Оленич польськими солдатами, страх, який відчували поляки через українських повстанців, чи розстріл єврейських жінок німцями). Однак якщо про українців, поляків чи німців присутні лише поодинокі короткі історії або ж навіть неопосередковані згадки одним-двома реченнями, то про поведінку червоноармійців (варто зазначити, що тут вони марковані винятково як росіяни) письменник згадує ледве не у кожному репортажі. Частина однієї оповідки навіть має підзаголовок «Ruscy», оскільки повністю присвячена опису російського солдата і слугує більше для узагальнення образу: згвалтування жінок, ставлення до полонених, як до рабів, вбивство мирних людей у стані алкогольного сп'яніння, нищення будь-якого майна тощо. М. Мацеровський чітко окреслює їхню поведінку одним реченням: «*Ruscy robią, co chcą, i czują się bezkarni*» (Maciorowski, 2015: 43). Показово, що вони намагалися наповнити простір своєю символікою та героями. Виразним є епізод, де до Болеславця приїжджають представники вищих чинів, і їх ведуть у місцевий музей: «*Lejtnant i triapocznik na zmianę oprowadzają ich po muzeum i opowiadają o bohaterze, który przegnał spod Moskwy Napoleona*» (Maciorowski, 2015: 46).

Варто зауважити, що для поляків чужа символіка була надзвичайно дражливою темою. Зокрема, літом 1946 р. у Болеславці місцеві хотіли зняти пруського орла, який височів над ратушею. Коли їм врешті вдалося, то вони відчули полегшення: «*Wszystcy są podekscytowani. Słuchac dyskusje: – Nareszcie. Niech w miejsce tej wrony przymocują piastowskiego orła – słuchac z tłumu*» (Maciorowski, 2015: 46). Цей епізод, на нашу думку, є яскравим прикладом впливу оточення на усвідомлення ідентичності, оскільки, позбувшись чужого, мешканці «*poczuli się w Bolesławcu bardziej u siebie*» (Maciorowski, 2015: 48).

Оточення формує простір, який впливає на процес самототожності. Це відбувалося й із Вацлавом Шибальським («*Gdzie*

tu jest politechnika?»). Його родина – представники інтелігенції, походять зі шляхетського роду, слідують традиціям, велику увагу приділяють навчанню: «*W ich domu przy ulicy sw. Marka mówi się wieloma językami, do stołu podaje służba, a dzieci wychowują niemieckie, albo francuskie bony*» (Maciorowski, 2015: 77). Відповідно, їхнє оточення – переважно львівська інтелектуальна еліта, тому не дивно, що Вацлав виріс прив'язаним до Львова та політехніки, де навчався. Навіть коли він планував втечу зі Львова і збирав найважливіші речі, серед них були навчальні книги.

Оточення впливало й на розвиток Єви Оленич («*Utopią nas w torzu*»). Тут можемо говорити про поняття гетеротопії, оскільки у селі Тенятиська формується «місце у місці» – попри польську геолокацію, 95% мешканців – це українці, які створили свою Просвіту, дбають про збереження традицій, відвідують греко-католицьку церкву, розмовляють українською мовою, і навіть у школах вчать українську мову як другу обов'язкову. Закономірно, що Єва в таких умовах ідентифікувала себе українкою.

Отож, можемо стверджувати, що оточення було важливим фактором у створенні безпечного простору, тому герої текстів сприймали всіх незнайомців чужинцями (переважно йдеться про новоприбулих мешканців міста чи села та про військових, які несли пряму загрозу). У зв'язку із цим з'явилась чітка опозиція у сприйнятті один одного – *свій / чужий*.

Ізольований простір. Як зауважує Ю. Барабаш: «цілеспрямоване, акцентовано загострене звуження рамців зображуваного континууму відбиває прагнення митця максимально концентрувати засоби моделювання дійсності, аж до трансформації реальних форм і зв'язків» (Барабаш, 2019: 55). З огляду на це, варто звернути увагу на особливу роль потягу в багатьох оповідках. Це ізольований простір, який був тимчасовим прихистком для багатьох людей, оскільки подекуди доводилось їхати не один місяць та змушував вживатися різні прошарки населення, які до цього звикли певним чином дистанціюватись один від одного. Зокрема, спостерігаємо переосмислення деякими персонажами життя як цінності, що змусило їх відстоювати власні кордони, незважаючи на різницю статусу, сили та впливу. Наприклад, Альбіна Туркевич без будь-якого страху захищала своє право бути у вагоні перед багатшою, вищою та на вигляд сильнішою жінкою: «*Albina łapie za*

ubranie przeciwniczkę i wpuścą z wagonu» (Maciorowski, 2015: 30). Жінка розуміла – якщо її родині не вдасться вибороти це місце, вони загинуть.

Замкненість та рухливість змушували людей жити в екстремальних умовах: задовольняти фізіологічні потреби можливо лише через відкриті двері, помитись тільки під час зупинки, якщо пощастить, то в річці, якщо ні, то в калюжі, а гарячий обід вже розцінювався як свято. Інтенсивність подолання простору зумовлює динамічність – це постійна зміна картинок, поява нових небезпек (пограбування, голод, воші), сварки та психологічний стан персонажів, який, як зазначає Ю. Запорожченко, зумовлений «зміною емоційного стану мандрівника, який починає по-новому сприймати й відчувати навколишній світ» (Запорожченко, 2009: 12). Варто також зазначити, що потяг в усіх текстах – це пряма асоціація із дорогою у невідомість, до чого письменник неодноразово апелює: «*Czekają na transport do Polski. Ale dokładnie dokąd, nikt nie wie*», «*Gdzie nas wiozą? – stłoczeni w wagonie ludzie takim pytaniem żyją już prawie od dwóch tygodni*» (Maciorowski, 2015: 103).

Замкненість простору уможливила концентрацію психологічного стану персонажів, а потяг став для людей водночас і прихистком, і місцем нових випробувань.

Мова як просторовий маркер. Як зазначає психолог В. Кириченко, «особливості суспільного ставлення до об'єктів соціального сприйняття закріплені на рівні мови» (Кириченко, 2015: 72), а зважаючи на те, що мова формує ідентичність, сприйняття соціумом мови чужинця відіграє важливу роль у створенні світу для кожного індивіда. У більшості оповідках автор звертає увагу на мову, якою розмовляють герої та їхнє оточення. Наприклад, в оповідці «*Siedem cudów Marysi*» присутні репліки як німецькою мовою («*Schnell! Schnell!*»), так і неопосередкована згадка про співіснування польської та німецької: «*Zaraz ma nadjechac – słychac w tłumie polski jezyk, ale rozmowy toczą się też po niemiecku*» (Maciorowski, 2015: 84). Українська мова також побутує, наприклад, у репортажі «*Utopią nas w morzu*», йдеться про українське село на території Польщі, де всі говорять українською – у побуті, у школі, у церкві. Або ж у «*Gdzie tu jest politechnika?*» згадується про «*lwowskie „bałakanie”*» (Maciorowski, 2015: 84) в університеті у Гданську.

Неодноразово спостерігаємо, як герої переходять на російську мову в розмові із солдатами Червоної армії: «*Tawariszcz, ty repatrianci, od dawna w darodze, głodni*» (Maciorowski, 2015: 32).

У текстах також багато німецьких топонімів, що створює ефект очуження простору (наприклад, «Sadebeckstrasse», «Gleiwitz», «Erlengrund»). Однак поляки, які жили в цих містах та селах, часто ігнорували ці назви: «*Wohnwitz, ale wszyscy mówią na nią Wojnowice*» (Maciorowski, 2015: 35).

Як бачимо, герої по-різному сприймали мову чужинця. У деяких історіях вона безумовно реперезентована як мова ворога, однак ряд текстів не маркує жодну мову таким чином, лише констатує факт співіснування німецької, польської, української та російської в одному середовищі.

Наукова новизна

Попри досить посилену увагу до проблеми простору, існує певний ареал, який залишається малодослідженим, а саме – пограниччя, яке саме по собі є специфічним простором, оскільки уможлиблює взаємопроникнення двох націй та культур. З огляду на нетипову природу самоідентифікації людини на пограниччі, вважаємо за доцільне дослідити поетику простору в художньо-документальних текстах, об'єктом зображення яких є прикордонні території та люди, які на них перебувають. Посилює наукову новизну розвідки обґрунтування простору як індивідуальної та колективної пам'яті на матеріалі репортажного тексту.

Висновки

Отже, збірник репортажів М. Мацеровського «*Samí swoi i obsu*» описує простір людини із пограничної території під час II Світової війни. Оскільки тексти написані за спогадами реальних людей, автор показує «місця пам'яті» героїв, які зображують простір індивідуальної пам'яті, а спільний досвід багатьох історій дає підстави говорити й про колективну пам'ять. Репрезентовано це через локуси (конкретні місця, дім, тимчасовий притулок), оточення (родина, сусіди, солдати) та мову (побутування польської, української, німецької чи російської мов та підкреслена преференція конкретної мови на різних територіях). Особливого статусу набуває потяг як специфічний простір, який відіграє роль прихистку і водночас провідника у новий світ, характеризується ізольованістю, рухливістю та темпоральністю. Перспективним вважаємо подальше

дослідження художніх репортажів інших авторів через призму поетики простору.

Література

- Андрусів, С. (2010). Себе побачити як в люстрі. Дещо про антропологічну природу транскордонних переміщень. *Między Wschodem a Zachodem. Z dziejów kultury pogranicza polsko-wschodniostowiańskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 155–167.
- Барабаш, Ю. (2019). Поетика, структура й сенси замкненого простору («Повість про санаторійну зону» Миколи Хвильового). *Слово і час*, 9, 52–68.
- Будний, В. (2007) Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і Час*, 3, 52–63.
- Запорожченко, Ю. (2009). Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк). *Слово і Час*, 7, 11–18.
- Кириченко, В. (2015). Психологія образу ворога у масовій свідомості. «Філософія, релігія та культура в глобалізованому світі»: Всеукраїнська науково-теоретична конференція з міжнародною участю, 23 листопада 2015 року: [матеріали доповідей та виступів]. Житомир: Видавець О. О. Євинок, 69–74.
- Копистянська, Н. (1997). Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. *Молода нація: Альманах*, 5, 172–178.
- Лавринович, Л. (2017). Поетична історія села Самійличі у збірці Г. Яструбецької «Поліський пілігрим»: простір індивідуальної пам'яті як художній текст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Філологія»*, 65, 52–56.
- Нора, П. (2014). *Теперішнє, Нація, Пам'ять*. Київ: Кліо.
- Bachelard, G. (1994). *The poetic of space*. Boston: Beacon Press.
- Brown, M. (2008). Comfort zone: Model or metaphor? *Australian Journal of Outdoor Education*, 12(1), 3–12.
- Eliade, M. (1987). *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*. San Diego: Harcourt.
- Foucault, M. (1986). *Of Other Spaces*. URL: www.jstor.org/stable/464648
- Heidegger, M. (2008). *Being and Time*. New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Lefebvre, H. (1992). *The Production of Space*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Maciorowski, M. (2015). *Sami swoi i obcy. Z kresów na kresy*. Warszawa: Agora.
- White, K. (1992). Elements of Geopoetics. *Edinburg Review*, 88, 163–178. URL: <https://www.alastairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth-White-Geopoetics.pdf>

References

Andrusiv, S. (2010). Sebe pobachyty yak v liustri. Deshcho pro antropohichnu pryrodu transkordonnykh peremishchen [To see yourself as in a mirror. Something

- about the anthropological nature of cross-border movements]. *Między Wschodem a Zachodem. Z dziejów kultury pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 155–167.
- Barabash, Yu. (2019). Poetyka, struktura y sensy zamknenoho prostoru ("Povist pro sanatoriinu zonu" Mykoly Khvylovoho) [Poetics, structure and meanings of closed space ("The Tale of the Sanatorium Zone" by Mykola Khvylovy)]. *Slovo i chas*, 9, 52–68.
- Budnyi, V. (2007). Rozghadka chariv Tsirtsei: natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittenni literaturnoi etnoimaholohii [Unraveling the charms of Circe: national images and stereotypes in the light of literary ethnoimagology]. *Slovo i Chas*, 3, 52–63.
- Zaporozhchenko, Yu. (2009). Kontsept podorozhi v suchasnomu postmodernistskomu teksti (Iu. Andrukhovych, A. Stasiuk) [The concept of travel in a modern postmodern text (Y. Andruhovich, A. Stasyuk)]. *Slovo i Chas*, 7, 11–18.
- Kyrychenko, V. (2015). Psykholohiia obrazu voroha u masovii svidomosti [Psychology of the image of the enemy in mass consciousness]. «*Filosofiiia, relihiia ta kultura v hlobalizovanomu sviti*»: *Vseukrainska naukovo-teoretychna konferentsiia z mizhnarodnoiu uchastiu, 23 lystopada 2015 roku: [materialy dopovidei ta vystupiv]*. Zhytomyr: Vydavets O. O. Yevynok, 69–74.
- Kopystianska, N. (1997). Aspekty funktsionuvannia prostoru, prostorovoi detali v khudozhnomu tvori [Aspects of the functioning of space, spatial detail in a work of art]. *Moloda natsiia: Almanakh*, 5, 172–178.
- Lavrynovych, L. (2017). Poetychna istoriia sela Samiilychi u zbirtsi H. Yastrubetskoï «Poliskyi pilihrym»: prostir individualnoi pam'iaty yak khudozhnii tekst [The poetic history of the village of Samiilychi in the collection of G. Yastrubetska "Polisky Pilgrim": the space of individual memory as an artistic text]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiiia»: Seriia «Filolohiia»*, 65, 52–56.
- Nora, P. (2014). *Teperishnie, Natsiia, Pam'iat* [Present, Nation, Memory]. Kyiv: Klio.
- Bachelard, G. (1994). *The poetic of space*. Boston: Beacon Press.
- Brown, M. (2008). Comfort zone: Model or metaphor? *Australian Journal of Outdoor Education*, 12(1), 3–12.
- Eliade, M. (1987). *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*. San Diego: Harcourt.
- Foucault, M. (1986). *Of Other Spaces*. URL: www.jstor.org/stable/464648
- Heidegger, M. (2008). *Being and Time*. New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Lefebvre, H. (1992). *The Production of Space*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Maciorowski, M. (2015). *Sami swoi i obcy. Z kresów na kresy*. Warszawa: Agora.
- White, K. (1992). Elements of Geopoetics. *Edinburg Review*, 88, 163–178. URL: <https://www.alastairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth-White-Geopoetics.pdf>

Inna Shumska. The Poetic of Space in the Fictionary Reportage «Sami Swoi i Obcy» of M. Maciorowski. In the article a space category is analysed in the fictionary reportage «Sami swoi i obcy» of M. Maciorowski, that retells the private stories about ukrainian-polish borderland during the World War II. Scientific novelty is in substantiation of space like an individual and collective memory on the material of reportages. Studies of the researches of XX–XXI century were theoretical framework for this article (primarily «The poetic of space» by G. Bachelard and «Present. Nation. Memory» by P. Nora).

Attention was focused to the formal aspects of realization the poetic of space, particularly to paratextual elements (titles and maps). It has been found that paratext is only an auxiliary element for creating the fictionary space in these stories, whereas except of loci in reportages socio-cultural factors are also important and they fill the space and form the person's identity (culture, language, surrounding).

At the focus of this research is analysis of characters' stories in their relationship with the borderland space. It has been found that leaving the comfort zone is the topic, that the author often emphasizes. In some stories this process was occurring quite fast, but in other – it was the traumatic experience, that affected the subsequent people's lives.

It was dealt with the surroundings and language in the context of the self-identity process. It was determined that characters perceived the new surroundings like alien and an unknown language like the language of the enemy. In this regard it has emerged a binary opposition in the perception of each other – own / alien.

Special attention is also paid to the train locus, that was a temporary shelter for people, but it also was the space with the specific challenges at the psychological level.

Key words: reportage, border, space, locus, surroundings, opposition of *own* / *alien*, memory, language

Шумська Інна Борисівна – аспірантка кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, Onyshchuk.Inna@vnu.edu.ua

Мова, література та фольклор пограниччя

УДК 821.162.1Шульц.09:316.7(477)

Наталя Маторіна

До питання про місце Бруно Шульца в українському культурно-мистецькому просторі

У статті оприлюднено систематизовані й опрацьовані результати літературно-соціологічного дослідження проблеми обізнаності із всесвітньо відомим польським письменником першої половини ХХ ст. Бруно Шульцом в українському літературно-мистецькому просторі. Згідно з репрезентативною вибіркою опитування з'ясовано, що ім'я Бруно Шульца в Україні відомо 896 респондентам (45,72%), невідомо – 1066 інформантам (54,28%); відповідно на Галичині, яка є малою Батьківщиною митця, Шульц є знаним для 183 учасників опитування (86,3%), для 29 опитуваних (13,7%) – невідомим.

Окреслене соціологічне дослідження було проведене вперше за консультативної участі фахових дослідників. Авторка поставила за мету виявити і проаналізувати рівень обізнаності українців про життя і творчість видатного митця, зрозуміти, як сприймають його спадщину сучасники.

Теоретичний базис дослідження: соціологічні методи – опитування завдяки анкетуванню, зокрема й використанню google-форм; елементи роллінгового опитування; експрес-опитування; інтерв'ю; усне опитування тощо; філологічні – біографічний метод, компоненти порівняльного літературознавства, історико-культурного підходу тощо.

Мету досягнуто завдяки чіткому виконанню низки завдань, як-от: розробка програми соціологічного дослідження, зокрема окреслення робочих і допоміжних гіпотез; організація і проведення соціологічного опитування; аналіз результатів; з'ясування умов і причин фактуальної шульцівської присутності на українських культурно-мистецьких теренах, підтвердженої результатами соціопитування; формулювання висновків і рекомендацій щодо активізації подальшого залучення Бруно Шульца в царину української культури.

Роботу з популяризації життєпису і творчої спадщини Бруно Шульца на загальноукраїнських теренах потрібно продовжувати й у певний спосіб активізувати, тим паче ресурси для цього в Україні є.

Ключові слова: шульцознавство, український контекст, соціологічне дослідження, соціологічне опитування, інформація фактуальна, інформація змістовно-фактуальна, інформація оцінна

*У культурно-мистецькому просторі
і Дрогобича, й України Шульц присутній.
Він сюди нарешті повернувся...
Віра Меньок*

Вступ

Бруно Шульц (12 липня 1892 – 19 листопада 1942) – польський письменник і художник першої половини ХХ ст., який народився, жив і створив свої всесвітньовідомі шедеври в українському місті Дрогобич. На сьогодні популярність Бруно Шульца досягла світового рівня, але так було не завжди. Усесвітнє визнання, на жаль, прийшло до митця через багато років по трагічній загибелі від кулі гестапівця в 1942 р. Пізніше за всіх про Бруно Шульца «згадали» в Україні, де навіть до кінця 1980-х рр. не було доступних широкому загалові українськомовних перекладів творів письменника, хоча його тексти після 1956 р., наприклад, у Польщі вивчали у школах і публікували чималими накладками в державних видавництвах. В останні роки серед вітчизняних шульцознавців побутує думка, що творча спадщина видатного галицького письменника Бруно Шульца попри різні перепони й негаразди почала повертатися до України, але ґрунтовних наукових напрацювань з фактологічними підтвердженнями таких висновків, наскільки нам відомо, немає, хоча, без жодних сумнівів, проблема потребує окремого обговорення. У науковій розвідці досліджуємо проблему щодо обізнаності з творчим доробком Бруно Шульца в українському літературному, читацькому, літературознавчому, освітянському тощо просторі¹. Отже, метою наукової розвідки є з'ясування рівня обізнаності громадян України із життєписом і письменницькою спадщиною Бруно Шульца завдяки проведенню соціологічного дослідження «Місце Бруно Шульца в українському культурно-мистецькому просторі». **Актуальність** дослідження полягає в зібранні й опрацюванні фактуальної та

¹ Окремі положення цієї наукової розвідки було оприлюднено на Всеукраїнській науковій конференції пам'яті доктора філологічних наук Д. І. Квеселевича (1935–2003) «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (м. Житомир, 12 травня 2023 р.) й опубліковано в збірнику матеріалів конференції (Маторіна, 2023).

змістовно-фактуальної інформації, не відображеної в документальних джерелах чи недоступної прямому спостереженню.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) розробити програму соціологічного дослідження; 2) оприлюднити систематизовані й опрацьовані результати соціологічного опитування (далі СО); 3) з'ясувати умови і причини відповідної шульцівської присутності на українських теренах, які пояснюють ті чи ті результати опитування; 4) сформулювати висновки й рекомендації щодо вирішення окресленої проблеми, з'ясувати чинники, які дозволять вплинути на розвиток досліджуваного явища в бажаному напрямку.

Методи й методики

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження в соціологічній її частині послуговували праці О. Богдан (Богдан, 2015), Е. Гіденса (Гіденс, 1999), В. Городяненка (Городяненко, 2008) та ін., щодо шульцівського дискурсу – це наукові студії Т. Возняка (Возняк, 2012), Б. Лазорака, Л. Тимошенка, Л. Хомич і І. Чави (Лазорак, Тимошенко, Хомич & Чава, 2016), А. Павлишина (Павлишин, 2021), Є. Фіцовського (Фіцовський, 2010), прозові твори Б. Шульца (Шульц, 2017) та ін.

У статті застосовано такі методи: *соціологічні* – опитування завдяки анкетуванню, зокрема й використанню google-форм; елементи роллінгового опитування; омнібуси; експрес-опитування; інтерв'ю; усне опитування тощо¹; *філологічні* – компоненти порівняльного літературознавства, історико-культурного підходу, біографічного методу тощо.

Виклад основного матеріалу

Під соціологічним дослідженням розуміємо систему послідовних методологічних, методичних, організаційно-технічних процедур, яка передбачає отримання достовірної інформації та фактів про явища чи процеси, що вивчають, для їх подальшого використання в науково-дослідницькій чи популяризаторській діяльності.

Інформацію отримували від респондентів завдяки спілкуванню: усному, писемному, під час онлайн-зустрічей тощо. Залежно від затрат часу проведене соціопитування є короткостроковим; за

¹ Загальноновизнаним фактом є твердження про те, що немає єдиного універсального методу, застосування якого дозволило б отримати водночас усю об'єктивну, достовірну інформацію, тому використовуємо комплексну методику завдяки залученню кількох методів, які доповнюють один одного.

принципом добору одиниць об'єкта соціологічного опитування – загальним; за характером взаємозв'язків соціолога й респондента – очно-заочним; згідно з масштабністю й складністю аналізу предмета дослідження – аналітичним (здійснювали на підставі розробленої програми; залучили відносно велику кількість опитуваних; це вможливило не лише опис проблеми дослідження, а й вияв її причини тощо) з елементами пілотажного (розвідувального) чи локального опитування; за методами збору інформації – комплексним; за об'єктом і процедурою проведення – емпіричним; за рівнем узагальнення – теоретико-емпіричним; за ступенем формалізації – стандартизованим. Вагомим чинником, що впливає на істинність отриманої в процесі опитування інформації, є його анонімність і конфіденційність.

Програма дослідження «Місце Бруно Шульца в українському культурно-мистецькому просторі».

Розділ 1. Теоретичний

Одним з основних мотивів проведення соціологічного опитування є потреба отримати чітке уявлення про «масштаби повернення» Бруно Шульца в Україну, на чому акцентує знана шульцознавиця Віра Меньок (див.: <https://vartonews.com.ua/2020/02/19/vira-m/>).

Метою соціологічного дослідження є визначення рівня обізнаності українців із життєписом і творчою спадщиною Бруно Шульца завдяки отриманню найповнішої соціологічної інформації (фактуальної, змістовно-фактуальної та оцінної) під час його організації та проведення, а також вироблення системних заходів щодо сприяння подальшому якнайшвидшому поверненню (входженню) усесвітньовідомого митця до українського культурно-мистецького простору.

Об'єкт дослідження – українське суспільство (нас цікавить думка дорослого населення України від 15 років і старше), предмет дослідження – знання українських громадян про життєпис і творчу спадщину Бруно Шульца.

Робочі гіпотези дослідження: рівень обізнаності із творчою спадщиною Бруно Шульца в Україні хоч і є суттєвим, але не є достатнім, зокрема при порівнянні із ситуацією в інших країнах, насамперед Польщі; до того ж присутність Бруно Шульца на різних українських теренах (Україна Західна, Північна, Центральна, Східна,

Південна; Україна загалом і Галичина¹) не є рівновеликою й вирізняється серед різних соціальних груп українства (за віком, територією проживання, професією тощо).

Допоміжна гіпотеза: імовірно, що держава дотепер залучає не всі можливі засоби щодо популяризації творчості Бруно Шульца в Україні; серед чинників наявні як об'єктивні, так і суб'єктивні.

Фактуальні, змістовно-фактуальні та оцінні результати соціологічного дослідження будуть використані для перевірки гіпотез, їх підтвердження чи спростування, що загалом посприє підвищенню науково-дослідницького рівня пропонованої літературно-соціологічної розвідки.

Розділ 2. Методичний

Анкета має традиційну структуру: *вступ* – стислий виклад мети анкетування, а також методики його проведення; *розділ 1* «Загальні відомості» містить питання, що стосуються соціально-демографічних характеристик респондентів (1–6); це здебільшого т. зв. фактуальна інформація, а також питання (7) щодо знання / незнання респондентами імені митця – змістовно-фактуальна інформація; основний – *розділ 2* – це питання-висловлювання, розраховані на отримання інформації, яка дає змогу операціоналізувати певні ознаки досліджуваної проблеми.

Анкета

I. *Вступ.*

Шановні респонденти!

Просимо Вас відповісти на запитання соціологічного дослідження «Місце Бруно Шульца в українському культурно-мистецькому просторі». Опитування передбачає з'ясувати рівень обізнаності українців про життя та творчості Бруно Шульца в Україні, а також популяризувати в українському суспільстві життєву та творчу спадщину всесвітньо відомого митця першої половини ХХ століття. Ваші відповіді будуть надзвичайно цінними для нас. Анкета анонімна, усю інформацію буде використано лише в узагальненому вигляді. Заповнення анкети займає близько 10 хвилин. Заздалегідь дякуємо за Ваш час й участь в опитуванні.

¹ У географічно-територіальному сенсі Галичина – це регіон заходу України, а саме: територія сучасних Тернопільської (крім північної частини), Львівської та Івано-Франківської областей; іноді до сучасної Галичини зараховують і південну частину Рівненської області. У науковій розвідці при аналізі кількісних даних про Галичину враховуємо відповідну інформацію щодо Івано-Франківської, Львівської та Тернопільської областей.

II. Розділ 1. Загальна інформація.

1. *Область проживання* (Україна). 2. *Ваш вік*. Від 15 до 35 років. 36 –60 років. Старший (старша) 60 років. 3. *Ваша стать*. Жінка. Чоловік. 4. *Як Ви себе ідентифікуєте за національністю?* Українець. Українка. Інше. 5. *Чим Ви займаєтеся?* Учень / учениця. Студент / студентка. Працюю. Пенсіонер / пенсіонерка. Інше. 6. *Освіта*. Загальна середня. Професійна. Фахова передвища. Вища. Інше. 7. *Чи знайоме Вам ім'я Бруно Шульца?* Так. Ні.

III. Розділ 2. Основні знання про Бруно Шульца.

1. *Чи знайомі Ви з біографією Бруно Шульца?* Так. Ні. 2. *У якому місті народився Бруно Шульц?* 3. *Крім письменницького, які ще таланти мав Бруно Шульц?* 4. *Які прозові твори Бруно Шульца Ви читали?* 5. *Ви читали новели Бруно Шульца в оригіналі чи в українськомовних перекладах?* Польською мовою. В українськомовних перекладах. Інше. 6. *Як Ви вважаєте, представником якої літератури є Бруно Шульц?* Польської. Єврейської. Української. Німецької. Інше. 7. *Звідки Ви дізналися про Бруно Шульца?* Під час навчання у ЗВО / ЗЗСО. У бібліотеці. З Інтернету. У колі сім'ї (друзів). У книжковому магазині. Інше.

Використовували здебільшого письмове опитування: звичайне анкетування – серед студентів вишів; серед учасників науково-практичних конференцій, круглих столів тощо; опосередковане анкетування – звернення з анкетою через Інтернет за допомогою гугл-форми; паперова анкета; елементи усного опитування, зокрема інтерв'ю як допоміжне для підтвердження більшої вірогідності висновків основного соціологічного опитування; елементи роллінгового опитування; омнібуси; експрес-опитування тощо.

Соціологічне опитування містило три основні етапи: 1) підготовчий – вивчення проблеми (2022 рік) і розробка програми й методики дослідження (січень і лютий, 2023); відпрацювання методики збору інформації та розробка методичного інструментарію (березень, 2023); 2) основний – проведення дослідження, збір інформації (квітень, 2023); 3) завершальний – узагальнення, обробка й аналіз інформації, формування висновків і рекомендацій (травень – червень, 2023).

Респонденти, які взяли участь у СО, так представляють області України (за алфавітом; без урахування окупованих територій Криму, Севастополя, частини Донбасу): Вінницька – 63 респонденти

(відповідно, 3,21%), 9 місце; Волинська – 31 (1,58%), 20; Дніпропетровська – 198 (10,1%), 3; Донецька – 249 (12,68%), 2; Житомирська – 51 (2,6%), 14; Закарпатська – 57 (2,9%), 13; Запорізька – 63 (3,21%), 8; Івано-Франківська – 58 (2,95%), 11; Київ і Київська область – 315 (16,04%), 1; Кіровоградська – 24 (1,22%), 23; Луганська – 74 (3,77%), 7; Львівська – 122 (6,21%), 5; Миколаївська – 43 (2,19%), 17; Одеська – 99 (5,04%), 6; Полтавська – 59 (3%), 10; Рівненська – 46 (2,34%), 16; Сумська – 41 (2,09%), 18; Тернопільська – 32 (1,63%), 19; Харківська – 164 (8,35%), 4; Херсонська – 27 (1,37%), 21; Хмельницька – 57 (2,9%), 12; Черкаська – 50 (2,55%), 15; Чернівецька – 27 (1,37%), 22; Чернігівська – 14 (0,71%), 24.

Кількісні результати СО представлено в табличному форматі.

Таблиця 1. Кількісні результати до розділу 1¹

Область України	Київ і область	Донецька	Дніпропетровська	Харківська	Львівська	Одеська	Луганська	Запорізька	Вінницька	Полтавська	Івано-Франківська	Хмельницька
1. Область	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2. Вік												
від 15 до 35	194	123	88	100	95	58	45	41	38	25	28	21
35-60	89	102	79	46	22	33	21	18	15	31	24	26
> 60	32	24	31	18	5	8	8	4	10	3	6	10
3. Стать												
жінка	258	172	150	145	88	76	51	51	48	43	40	39
чоловік	57	77	48	19	34	23	23	12	15	16	18	18
4. Націонал.												
українець	237	170	163	131	101	61	49	40	47	57	51	46
інше	78	79	35	33	21	38	25	23	16	2	7	11
5. Рід												
заняць	5	2	15	7	0	4	2	0	0	0	2	1
учень	201	128	63	110	83	49	37	21	25	21	22	19
студент	58	66	79	32	36	40	26	28	30	30	27	25

¹У першому рядку таблиці *Область України* назви областей зазначено відповідно до кількості учасників опитування в тому чи тому регіоні – від більшого показника до меншого. У другому рядку – порядковий номер області для більш зручного оформлення інших таблиць, як-от: *Київ і Київська область* – 1, *Донецька* – 2, <...>, *Запорізька* – 8 тощо.

працюю	34	42	34	13	3	5	8	14	8	8	7	12
пенсіонер	17	11	7	2	0	1	1	0	0	0	0	0
інше												
6. Освіта												
заг. середня	21	14	39	16	9	6	3	9	5	2	1	0
проф.	20	35	34	12	11	6	3	7	3	14	6	15
передвища	201	128	63	110	83	49	37	21	25	21	22	19
вища	68	70	61	26	19	38	30	26	30	22	29	23
інше	5	2	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
7. Чи знаєте Бруно Шульца?												
Так	107	78	64	55	109	31	29	27	23	24	47	48
Ні	208	171	134	109	13	68	45	36	40	35	11	9
Разом респондентів	315	249	198	164	122	99	74	63	63	59	58	57

Область України	Закарпатська	Житомирська	Черкаська	Рівненська	Миколаївська	Сумська	Тернопільська	Волинська	Херсонська	Чернівецька	Кіровоградська	Чернігівська
1. Область	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
2. Вік												
від 15 до 35	32	42	21	31	30	25	22	16	10	15	18	10
35-60	22	9	26	10	9	14	10	13	10	10	4	2
> 60	3	0	3	5	4	2	0	2	7	2	2	2
3. Стать												
жінка	29	38	30	36	24	31	25	16	20	17	12	10
чоловік	28	13	20	10	19	10	7	15	7	10	12	4
4. Націонал.												
українець	51	44	45	43	27	24	29	23	17	23	13	12
інше	6	7	5	3	16	17	3	8	10	4	11	2
5. Рід												
заняць	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
учень	26	34	17	24	19	21	20	14	8	13	16	8
студент	22	14	23	17	14	17	12	11	13	12	6	2
працюю	9	3	10	5	9	3	0	6	6	2	2	4
пенсіонер	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
інше												
6. Освіта												
заг. середня	3	0	0	2	2	0	0	0	1	0	0	0

проф.	3	4	9	6	4	9	3	6	2	3	0	0
передвища	26	34	17	24	19	21	20	14	8	13	16	8
вища	25	13	24	14	18	11	9	11	16	11	8	6
інше	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>7. Чи знаєте Бруно Шульца?</i>												
Так	42	11	24	36	28	14	27	27	14	15	13	5
Ні	15	40	26	10	15	27	5	4	13	12	11	9
Разом респондентів	57	51	50	46	43	41	32	31	27	27	24	14

Підсумкова частина *таблиці 1*¹

1. Регіон (область)	Галичина (3 обл.: 5; 11; 19)	212	10,8%		
	Західна Україна (8 обл.: 5; 11; 12; 13; 16; 19; 20; 22)	430	21,9%		
	Північна Україна (4 обл.: 1; 14; 18; 24)	421	21,4%		
	Центральна Україна (5 обл.: 3; 9; 10; 15; 23)	394	20,1%		
	Східна Україна (3 обл.: 2; 4; 7)	487	24,8%		
	Південна Україна (4 обл.: 6; 8; 17; 21)	232	11,8%		
2. Вік			5. Рід занять		
від 15 до 35 років	1128	57,43 %	учень	39	1,98 %
35-60	645	32,84 %	студент	999	50,87 %
> 60	191	9,73 %	працюю	640	32,59 %
			пенсіонер	247	12,58 %
			інше	39	1,98 %
3. Стать			6. Освіта		
жінка	1449	73,78 %	заг. середня	133	6,76 %
чоловік	515	26,22 %	проф.	215	10,95 %
			передвища	999	50,87 %
			вища	608	30,96 %
			інше	9	0,46 %
4. Національність	1504	76,58 %	7. Чи знаєте Бруно		

¹ У підсумковій частині *таблиці 1* представлено узагальнені результати по регіонах України: у пункті 1 зазначено кількість учасників СО в кожному з окреслених регіонів. Це результати опитування респондентів з Галичини, де в місті Дрогобич Львівської області народився та прожив усе життя Бруно Шульц, саме тут були написані його неперевершені художні й образотворчі твори. Такі ж дані наведено для Західної, Північної, Центральної, Східної та Південної України. Для технічно-змістовної зручності табличного формату для кожного регіону в дужках зазначено відповідні області, як-от, наприклад: Східна Україна – 3 області: 2 (Донецька), 4 (Харківська), 7 (Луганська) тощо. Імовірно рівень обізнаності жителів Західної України, зокрема галичан із життєписом і письменницькою спадщиною Бруно Шульца вищий порівняно з аналогічними показниками з інших регіонів України. Таку допоміжну гіпотезу й покликани підтвердити чи спростувати узагальнені дані за регіонами України, наведені в підсумковій таблиці в пункті 7а.

українець	460	23,42 %	Шульца?	896	45,72 %
інше			Так	1066	54,28 %
			Ні		
<i>7а. Чи знаєте Бруно Шульца?</i>					
			так	%	ні
				%	
Галичина (3 обл.: 5; 11; 19)	183	86,3	29	13,7	
Західна Україна (8 обл.: 5; 11; 12; 13; 16; 19; 20; 22)	351	81,63	79	18,37	
Північна Україна (4 обл.: 1; 14; 18; 24)	137	32,54	284	67,46	
Центральна Україна (5 обл.: 3; 9; 10; 15; 23)	148	37,56	246	62,44	
Східна Україна (3 обл.: 2; 4; 7)	162	33,26	325	66,74	
Південна Україна (4 обл.: 6; 8; 17; 21)	100	43,1	132	56,9	

Отримали максимально чітке розуміння, хто взяв участь у нашому опитуванні, що вкрай потрібно для коректної інтерпретації результатів СО: більше половини респондентів – 1128 (відповідно 57,43%) – молодь віком від 15 до 35 років; 645 (32,84%) інформантів – вікова категорія від 35 до 60 років; респонденти віком від 60 років – 191 (9,75%); переважна кількість респондентів – 1449 (73,78%) – особи жіночої статі; 515 (26,22%) опитаних – чоловічої статі; 1504 особи (76,58%) ідентифікують себе українцями; інші національності – 460 (23,42%), зокрема серед відповідей зафіксовані такі: євреї, поляки, білоруси, татари, греки, німці, болгары, угорці, росіяни (57 респондентів із 460 у графі «Національність» поставили прочерк); половина учасників СО – 999 (50,87%) – це здобувачі вищої освіти, а 39 (1,98%) учасників – здобувачі закладів загальної середньої освіти; третина респондентів – 640 (32,59%) – працюють; кількість пенсіонерів – 12,58%, відповідно 247 осіб; у графі «Інше» зафіксовано 39 відповідей (1,98%), зокрема це вагітні, ВПО, безробітні й т. ін.; за освітою респонденти розподілені так: загальну середню освіту отримали 133 особи (6,76%), професійну – 215 (10,95%), передвищу – 999 (50,87%), вищу – 608 (30,96%), 9 опитуваних у графі «Освіта» поставили «прочерк» (0,46%).

Найактивнішими учасниками проведеного соціологічного опитування (розділ 1) є такі: у віковій сегментації – молодь віком від 15 до 35 років (57,43%), зокрема студенти (50,87%); у статевій – жінки (73,78%); за національною ідентифікацією – українці (76,58%) з неповною вищою та вищою (81,83%) освітою.

Основна фактуально-змістовна інформація, отримана під час СО: відомо ім'я Бруно Шульца 896 інформаторам (відповідно,

45,72%), невідомо – 1066 респондентам (54,28%); на рідній Бруно Шульцу Галичині із 212 учасників опитування митець є знаним для 183 (86,3%) учасників, для 29 (13,7%) – невідомим. Порівняння з аналогічними показниками з інших регіонів України підтверджує допоміжну гіпотезу дослідження про найвищий рівень обізнаності в Україні із життєписом і письменницькою спадщиною Бруно Шульца на Галичині (86,3%) і Західній Україні (81,63%) завдяки чому Бруно Шульца всі знані шульцознавці (і не лише) вважають візитівкою Дрогобича, геніальним дрогобичанином й найвідомішим польсько-єврейським письменником Галичини. Середні показники на інших українських теренах суттєво поступаються відповідним галичанським чи західноукраїнським: знають Бруно Шульца 36,6% респондентів, не знають – 63,4%. Отже, дослідницько-просвітницько-популяризаторська діяльність шульцівського спрямування, без жодних сумнівів, потребує активізації насамперед у північних, центральних, східних і південних регіонах України.

Таблиця 2. Кількісні результати до розділу 2¹

Область	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1. Чи знайомі з біографією Шульца?												
Так	84	59	57	42	102	25	16	15	20	18	39	43
Ні	23	19	7	13	7	6	13	12	3	6	8	5
5. Якою мовою читали Шульца?												
Польською	7	2	3	6	23	2	1	0	1	1	8	9
Українською	87	65	56	39	82	23	18	21	20	19	37	36
Інше	13	11	5	10	4	6	10	6	2	4	2	3
6. Яку літературу представляє Шульц?												
Польську	89	58	47	41	90	25	21	22	17	17	37	42
Єврейську	2	4	4	2	5	4	2	2	1	2	1	0

¹ У табличному форматі наведено лише фактуальну інформацію, отриману під час СО; це питання 1, 5, 6 і 7 другого розділу анкети. Узагальнення змістовно-фактуальної інформації (питання 2, 3 і 4) наведено після таблиці у вербальній формі опису результатів анкетних даних.

Українську	9	14	10	7	5	2	2	3	5	1	5	0
Німецьку	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
Інше	6	2	3	4	9	0	4	0	0	3	4	6
<i>7. Дізналися про Шульця</i>												
ЗВО	86	53	47	34	74	21	20	17	11	12	27	29
ЗЗСО	1	2	5	4	0	1	1	0	0	0	0	0
Бібліотека	2	13	2	3	7	1	1	2	3	2	3	5
Інтернет	12	8	7	10	21	7	3	5	6	7	13	13
У колі сім'ї	3	0	1	1	2	0	2	1	1	2	1	1
Книгарня	1	2	2	3	5	1	2	1	2	1	3	0
Інше	2	0	0	5	0	0	0	1	0	0	0	0
Разом респондентів	107	78	64	55	109	31	29	27	23	24	47	48
Область	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
<i>1. Чи знайомі з біографією Шульця?</i>												
Так	40	7	18	33	15	7	26	27	6	11	7	3
Ні	2	4	6	3	13	7	1	0	8	4	6	2
<i>5. Якою мовою читали Шульця?</i>												
Польською	7	0	1	11	1	0	10	12	0	1	0	0
Українською	33	7	21	20	17	9	17	15	7	11	10	3
Інше	2	4	2	5	10	5	0	0	7	3	3	2
<i>6. Яку літературу представляє Шульця?</i>												
Польську	32	8	14	27	24	11	23	24	8	10	8	4
Єврейську	1	1	2	1	1	0	1	1	1	4	1	0
Українську	1	0	2	0	1	1	0	0	2	0	2	0
Німецьку	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Інше	8	2	5	8	1	2	3	2	3	1	2	1
<i>7. Дізналися про Шульця</i>												
ЗВО	20	5	9	19	14	11	18	22	10	12	7	1
ЗЗСО	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
бібліотека	6	0	2	2	5	1	3	0	1	0	1	0
Інтернет	12	5	9	14	9	2	4	5	1	3	5	3

у колі сім'ї	2	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	1
книгарня	2	1	2	1	0	0	2	0	1	0	0	0
інше	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Разом респондентів	42	11	24	36	28	14	27	27	14	15	13	5

На решту питань розділу 2 отримали такі відповіді: **2.** *Бруно Шульц народився у Дрогобичі (правильна відповідь) – 702 респондента; інші відповіді → Львів – 15, Трускавець – 2, Борислав – 1, решта – прочерки.* **3.** *Крім письменницького, які ще таланти мав Бруно Шульц?* Переважна кількість опитуваних (718) назвали ще такі таланти митця: художник (відповідь переважає), педагог; поодинокі відповіді – літературний критик, теоретик літератури, філософ, графік, журналіст. Не було зазначено, що Шульц відомий і як маляр, живописець, рисувальник, епістолограф, перекладач. Серед помилкових відповідей – музикант (2), скульптор (1), фотограф (1), столяр (1). **4.** *Які прозові твори Бруно Шульца Ви читали?* Усі оповідання (дві збірки, «розпорошені», «Ундіна») Бруно Шульца читали 135 респондентів; дві збірки – 423 учасника; збірку «Динамонові крамниці» – 137 опитуваних, збірку «Санаторій під Клепсидрою» – 23. Окремі оповідання – «Птахи», «Німрод», «Динамонові крамниці», «Вулиця Крокодилів», «Книга», «Геніальна епоха», «Пенсіонер», «Самота», «Республіка мрій» – читали (разом) 180 респондентів.

Підсумкова частина таблиці 2¹

- I. Загальноукраїнські показники						
1. Чи знайомі з біографією Шульца?				5. Якою мовою читали Шульца?		
Так	720	80,18		Польською	106	11,8
Ні	178	19,82		Українською	673	74,9
				Інше	119	13,3
6. Яку літературу представляє Шульц?				7. Дізналися про Бруно Шульца:		
Польську	699	77,8		ЗВО	579	64,48 %
	43	4,8		ЗЗСО	14	1,56 %
					65	7,24 %

¹ У підсумковій частині таблиці 2 в пункті I. *Загальноукраїнські показники* представлено узагальнені результати по Україні загалом; у пункті II. *Галичина* – відповідні показники стосовно галицького регіону.

Єврейську	72	8		Бібліотека	184	20,49 %
Українську	5	0,6		Інтернет		
Німецьку	79	8,8		У колі	21	2,34 %
Інше				сім'ї / друзів	32	3,56 %
				Книгарня	3	0,33 %
				Інше		
II. Галичина						
1. Чи знайомі з біографією Шульца?				5. Якою мовою читали Шульца?		
Так	167	91,26		Польською	43	23,5
Ні	16	8,74		Українською	134	73,2
				Інше	6	3,3
6. Яку літературу представляє Шульц?				7. Дізналися про Бруно Шульца:		
Польську	150	81,97		ЗВО	119	65,03
Єврейську	7	3,83		ЗЗСО	0	0
Українську	10	5,46		Бібліотека	13	7,1
Німецьку	0	0		Інтернет	38	20,77
Інше	16	8,74		У колі	3	1,64
				сім'ї / друзів	10	5,46
				Книгарня	0	0
				Інше		

720 респондентам (відповідно 80,18%) не лише знайоме ім'я Бруно Шульца, вони також знають і біографію митця; 178 учасникам СО з 898 (19,82%) життєпис письменника невідомий. 106 (11,8%) респондентів читали оповідання Бруно Шульца в оригіналі, 673 (74,9%) інформатори шульцівські новели читали українською, решта – 119 учасників СО (13,3%) – у графі «Інше» написали *не читав / не читала* або поставили *прочерк*. Згідно з думками 699 респондентів (77,8%), Бруно Шульц є представником польської літератури; 43 (4,8%) учасника опитування – єврейської; 72 (8%) – української; німецьким письменником Бруно Шульца вважають 5 інформаторів (0,6%); 79 респондентів зробили позначку у графі «Інше», а саме: галицький письменник – 51 учасник СО, польсько-єврейський – 14, належить різним культурам – 5, прочерк – 9. Серед респондентів з Галичини всі кількісні показники вище, ніж загальноукраїнські.

При кількісних узагальненнях опитування враховано такі об'єктивні чинники: вочевидь інформацію отримали від найактивніших громадян, які знайшли час заповнити звичайну анкету, отриману на електронну пошту чи гугл-форму тощо; вплив умов, у яких на сьогодні опинилися українці через повномасштабну війну з РФ і є вимушено внутрішньо чи зовнішньо переміщеними особами тощо; авторка розвідки не є фахівцем-соціологом, але вивчила певну кількість фахової літератури й за потреби зверталася за консультацією до фахівців у галузі соціологічних досліджень.

В опитуванні взяли участь 1964 респонденти (на думку соціологів, кількість опитувань, які є достовірними, дорівнюють хоча б 1500–2000 осіб). Об'єктами СО були окремі респонденти, а також соціальні чи професійні групи (студенти академічних груп ЗВО, учасники НПК чи інших наукових заходів, ВПО, робітники бібліотек і тощо). Вибірка, як того вимагають професійні соціопитування, є випадковою, за якої всі представники генеральної сукупності мають однакову ймовірність потрапити до неї, причому лише один раз; точніше, застосовано методи відбору респондентів максимально наближених до випадкових, по-перше; по-друге, використано квотування за місцем проживання респондентів, зокрема йдеться про області України; по-третє, процедуру виконано за участю професійного соціолога; до того ж разом з основним соціологічним дослідженням було організовано проведення допоміжних локальних опитувань.

Локальні опитування проводили в Житомирському національному університеті імені Івана Франка (регіон – Північна Україна); у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна й Донбаському державному педагогічному університеті, м. Слов'янськ (регіон – Східна Україна); у Дніпровському національному університеті імені Олеся Гончара (регіон – Центральна Україна); у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка (регіон – Західна Україна) серед здобувачів вищої освіти, які навчаються за ОП з базисним компонентом *польська мова та література*.

Завдяки цим опитуванням зібрано таку фактуально-оцінну інформацію: усього в опитуванні взяли участь 365 здобувачів вищої освіти; знайомі із життєписом і творчістю Бруно Шульца, читали його оповідання 167 респондентів (45,75%) із 365. На питання «*Ваше*

особисте ставлення до постаті Бруно Шульца?» отримали такі відповіді: позитивне – 101 інформант зі 167 (60,48%), негативне – 24 (14,37%), нейтральне – 27 (16,17%), не замислювався (не замислювалася) – 15 (8,98%). На питання «Чи вважаєте Ви творчість Бруно Шульца суголосною сьогодні?»: так – 93 респонденти (55,69%), ні – 74 (44,31%). На питання «Чим саме Бруно Шульц і його творчість можуть допомогти нашій країні сьогодні?» отримали таку інформацію: допомагає досконаліше вивчати польську мову – мову братньої держави, громадяни якої надають чи не найбільшу допомогу українцям у війні проти рф; творчістю Бруно Шульц сприяє об'єднанню України, взаємопорозумінню між різними культурами; у новелах Шульца кожен знаходить щось особисте тощо. Імовірно, показники суттєво покращаться завдяки залученню / поширенню в межах курсу «Історія польської літератури ХХ століття» шульцівського літературного дискурсу.

Аналіз результатів здійсненого соціологічного дослідження загалом і, відповідно, підтвердження гіпотези наукової розвідки спонукають усвідомити життєпис і творчість знаного дрогобичанина в контексті актуалізації та більш активної популяризації постаті непересічного митця в сучасному українському культурно-мистецькому й інформаційному просторі, зокрема потребують певних трансформацій у галузі освітології.

Актуальним на сьогодні вважаємо сприяння з боку української влади на державному рівні (загальноукраїнському, не лише галицько-дрогобицькому) формуванню сучасного підходу до ознайомлення, вивчення й популяризації творчої спадщини Бруно Шульца. Не завадить активізувати дослідження проблеми суголосності творчості Бруно Шульца сьогодні, запропонувати нові (сучасні) інтерпретації художньо-мистецької спадщини митця. Доречно запровадити вивчення й використання світового та європейського досвіду збереження й популяризації спадщини Бруно Шульца, який демонструє Полоністичний науково-інформаційний центр імені Ігоря Менька (м. Дрогобич). Доцільно залучення до просвітницько-популяризаторської роботи шульцівського спрямування українських бібліотек¹ різних рівнів завдяки організації та проведенню на їх базі

¹ Згідно з результатами локального опитування серед бібліотекарів лише у 30% фондів українських бібліотек, зокрема й вишівських можна знайти книги Бруно Шульца чи про Бруно Шульца.

інформаційно-просвітницьких заходів, оглядів бібліотечних експозицій та літературних виставок, присвячених творчому доробку Бруно Шульца; проведення тематичних інформаційних усних журналів, читацьких конференцій, інформаційних годин, літературних читань, вечорів-портретів, театралізованих дійств, бесід тощо.

Не зайвим буде залучення творів Бруно Шульца до вузівської програми та шкільних курсів з історії зарубіжної літератури, пропозиції навчальних дисциплін вільного вибору в закладах освіти, присвячені життєпису і творчості митця тощо, що посприє розгортанню багатосторонньої діяльності: освітні цикли шульцівських читань; осучаснені художні читання шульцівських творів польською, українською та іншими мовами, присвячені вшануванню пам'яті Бруно Шульца, можливо, з елементами театралізації в сучасній манері чи із залученням медійних засобів; молодіжні веб-марафони; створення буктрейлерів і їх публічна демонстрація в мережі Інтернет; конкурси власних літературних творів крізь призму творчості письменника; театральні постановки; очні й віртуальні екскурсійні подорожі тощо.

Ресурсів для такої різноманітної діяльності шульцівського спрямування є достатньо. По-перше, це багатогранність просопобіографії та творчої діяльності самого Бруно Шульца. Зараз митець всесвітньовідомий як знаний письменник; талановитий художник, живописець, маляр, графік, рисувальник, ілюстратор; літературний критик; теоретик літератури; епістолограф; професійний перекладач; філософ; педагог. До того ж Бруно Шульц відомий зацікавленням до журналістики, архітектури, скульптури, наукових досліджень тощо. У кожній із царин мистецтва чи сфер діяльності, іноді досить віддалених одна від одної, Бруно Шульцові вдалося досягнути неабияких висот, виявивши себе талановитим, усебічно обдарованим, надзвичайно працьовитим, ерудованим й освіченим митцем.

По-друге, це найбільш масштабний науково-культурно-мистецько-літературний захід – Міжнародний фестиваль Бруно Шульца у Дрогобичі, який є потужним засобом популяризації постаті Бруно Шульца в Україні й за її межами, запорукою розвитку й утримання впевненого курсу нашої держави на європейську

інтеграцію, на процес розбудови дедалі тіснішого союзу між народами Європи.

Це також і збільшення кількості наукових і науково-популярних розвідок про Бруно Шульца в українському шульцознавстві, і суттєве поширення перекладацького українськомовного шульцівського дискурсу – нині Бруно Шульц знаний завдяки значній кількості перекладів, і збільшення накладів українськомовних творів Бруно Шульца і про Бруно Шульца тощо.

Наукова новизна

Соціологічне дослідження «Місце Бруно Шульца в українському культурно-мистецькому просторі», здійснене за консультативної участі фахових дослідників-соціологів, є першим в українському шульцознавстві. Отримано й оприлюднено фактуальну і змістовно-фактуальну інформацію щодо рівня обізнаності про видатного галицького письменника Бруно Шульца в українському літературно-читацькому просторі, зокрема й галицькому. Представлено рекомендації щодо активізації подальшого залучення Бруно Шульца в царину української культури й мистецтва.

Висновки

Вочевидь, соціологічні опитування загалом і проведене соціологічне опитування зокрема є вимірюваннями приблизними. А втім, зважаючи на сукупність застосованих методів і засобів літературно-соціологічного дослідження, робочі й допоміжну гіпотези, сформульовані в науковій розвідці, повністю підтверджено. Роботу з популяризації життєпису і творчої спадщини Бруно Шульца на загальноукраїнських теренах потрібно продовжувати й у певний спосіб активізувати, оскільки ресурси для цього в Україні є.

Література

- Богдан, О. (2015). *Що варто знати про соціологію та соціальні дослідження?* Київ: Дух і Літера.
- Возняк, Т. (2012). *Бруно Шульц. Повернення*. Львів: «І».
- Гіденс, Е. (1999). *Соціологія*. Київ: Основи.
- Городяненко, В. Г. (2008). *Соціологічна енциклопедія*. Київ: Академвидав.
- Лазорак, Б., Тимошенко, Л., Хомич, Л. & Чава, І. (2016). *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*. Дрогобич: Коло.
- Маторіна Н. М. (2023). «Наскільки відомий Бруно Шульц українському читачеві?»: всеукраїнське соціологічне опитування. *Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу*, 11–14.

- Павлишин, А. (2021). *Бруно Шульц*. Харків: Фоліо.
- Фіцовський, Є. (2010). *Регіони великої ереси та околиці. Бруно Шульц та його міфологія*. Київ: Дух і Літера.
- Шульц, Б. (2017). *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича: оповідання; переклад з польської*. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.

References

- Bohdan, O. (2015). *Shcho varto znaty pro sotsiologiiu ta sotsialni doslidzhennia?* [What should one know about sociology and social studies?]. Kyiv: Dukh i Litera (in Ukrainian).
- Vozniak, T. (2012). *Bruno Shults. Povernennia* [Bruno Schulz. Return]. Lviv: «І» (in Ukrainian).
- Hidens, E. (1999). *Sotsiologiia* [Sociology]. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Horodianenko, V. H. (2008). *Sotsiologichna entsyklopediia* [Sociological encyclopedia]. Kyiv: Akademvydav (in Ukrainian).
- Lazorak, B., Tymoshenko, L., Khomych, L. & Chava, I. (2016). *Vidomyi i nevidomyi Bruno Shults (sotsiokulturnyi portret Drohobycha)* [Famous and unknown Bruno Schulz (socio-cultural portrait of Drohobych)]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian).
- Matorina, N. M. (2023). «Naskilky vidomyi Bruno Shults ukrainskomu chytachevi?»: vseukrainske sotsiologichne opytuvannia [«How well-known is Bruno Schulz to the Ukrainian reader?»: all-Ukrainian sociological survey]. *Suchasnyi stan i perspektyvy linhvistychnykh doslidzhen ta problemy perekladu*, 11–14 (in Ukrainian).
- Pavlyshyn, A. (2021). *Bruno Shults* [Bruno Schulz]. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Fitsovskiy, Ye. (2010). *Rehiony velykoi yeresi ta okolytsi. Bruno Shults ta yoho mifologiia*. Kyiv: Dukh i Litera (in Ukrainian).
- Shults, B. (2017). *Tsynamonovi kramnytsi ta vsi inshi opovidannia v perekladi Yuriiia Andrukhovycha: opovidannia; pereklad z polskoi* [Cinnamon Shops and all other short stories in translation by Yurii Andrukhovich: stories; translated from Polish]. Kyiv: А-ВА-ВА-НА-ЛА-МА-НА (in Ukrainian).

Natalia Matorina. On the issue of the place of Bruno Schulz in the Ukrainian cultural and artistic space. The article publishes the systematized and elaborated results of the literary and sociological study of the problem of the presence of the world-famous Polish writer of the first half of the 20th century Bruno Schulz in the Ukrainian literary and artistic space. According to the representative sample of the study, it has been found that the name of Bruno Schulz in Ukraine is known to 896 respondents (45.72%), unknown to 1066 informants (54.28%); respectively, in Galicia, which is the artist's small Motherland, Schulz is known to 183 survey participants (86.3%), unknown to 29 respondents (13.7%).

The outlined sociological research has been conducted for the first time and by the author's own efforts with the advisory participation of professional researchers. The author has set herself the goal of identifying and analyzing the level of awareness

among Ukrainians about the life and work of the outstanding artist, to understand how contemporaries perceive his heritage.

The theoretical basis of the research are the following: sociological methods - surveys through questionnaires, in particular, the use of Google forms; elements of the rolling survey; express survey; interview; oral survey, etc.; philological methods—biographical method, components of comparative literature studies, historical and cultural approach, etc.

The goal has been successfully achieved due to the clear performance of several tasks of scientific studies, such as: development of a program of sociological research, in particular, the outline of working and auxiliary hypotheses; organization and conducting of a sociological survey; careful analysis of the results; elucidation of the conditions and reasons for the actual presence of Schulz in the Ukrainian cultural and artistic areas, confirmed by the data of the social survey; formulation of conclusions and recommendations regarding the activation of Bruno Schulz's further entry into the realm of Ukrainian culture.

The work on the popularization of the biography and creative heritage of Bruno Schulz on the all-Ukrainian territory needs to be continued and to some extent intensified, there are ready resources for this in Ukraine.

Key words: Schulz studies, Ukrainian context, sociological research, sociological survey, factual information, content-factual information, evaluative information

Маторіна Наталя Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри полоністики і перекладу Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0001-6012-5663>; n.m.matorina@gmail.com

Про своє на чужині: шлях художньої прози Федора Одрача до читача

Мета публікації – відтворити шлях художньої прози Федора Одрача (псевдонім Федора (Теодора) Шоломицького (1912–1964)) до читача в діаспорі. **Методологія** розвідки основана на загальнонаукових методах аналізу та синтезу; культурно-історичний метод забезпечує можливість відтворення особливостей літературно-мистецького і видавничого життя української діаспори. Зауважено роль автобіографії Федора Одрача 1950 р. як джерела відомостей про художню спадщину прозаїка.

Результатом дослідження є те, що вперше в українському літературознавстві виокремлено збірку оповідань «Червона примара» (На чужині, 1946). Зауважено, що в 1940-х роках Федір Одрач друкує художні твори на сторінках діаспорної періодики (тижневик «Пу-Гу» (Аусбург), часопис пластового юнацтва «На Сліді» та інші). Відтворено шлях прози Федора Одрача в 1950-х роках від публікацій уривків у діаспорних часописах «Час», «Вісник ООЧСУ», «Пороги», «Нові Дні» та ін. до окремих книжкових видань. Зауважено, що більшість книжкових видань творів Федора Одрача вийшли друком у 1950-х – на початку 1960-х років: «В дорозі» (Буенос-Айрес, 1954), «Наше Полісся» (Вінніпег, 1955), «Щебетун» (Нью-Йорк, 1957), «Півстанок за селом» (Буенос-Айрес, 1959), «Покинута оселя» (Торонто, 1960), «На непевному ґрунті» (Торонто, 1962). Виокремлено тексти «Британка», «Сто кілометрів пішки», «Танок привидів», «Містерія прийдешнього», які були оприлюднені в діаспорних часописах та не увійшли до окремих книжок творів Федора Одрача. Наголошено на етапах шляху до читача роману «Вощадь»: від публікації 1959 р. уривка в журналі «Вісник ООЧСУ» до книжкового видання 1972 р., поява якого стала можливою завдяки роботі «Комітету Видання Повісти “Вощадь” в Торонто».

У **висновках** зауважено перспективи дослідження, зокрема нез'ясованою залишається доля рукописів роману «Серед боліт» та повісті «Біженці», уривки з яких було опубліковано на сторінках часописів. Систематизований матеріал забезпечує можливість простежити і хронологічну послідовність, і певною мірою привідкрити таїну завіси творчої лабораторії письменника Федора Одрача.

Ключові слова: література української діаспори, Федір Одрач, бібліографія, «Пу-Гу» (Аусбург), «Пороги» (Буенос-Айрес), «Вісник ООЧСУ» (Нью-Йорк), «Нові Дні» (Торонто), «Молода Україна» (Торонто)

Вступ

У відтворенні етапів творчої еволюції нема неважливих складників. Публікації текстів у періодичних виданнях, книжкові видання – той чинник, до породжує ланцюг наступних зв'язків і читацького сприйняття, і критичної реценсії, і літературознавчого осмислення. Бібліографічний етап, який дозволяє реконструювати послідовність та місце оприлюднення текстів і є необхідним для формування літературного портрета письменника, часто допомагає відтворити шлях до цілісного тексту, простежити пошуки індивідуального стилю.

У цьому плані вивчення літератури української діаспори ускладнюється такими двома аспектами, як недоступність до всіх джерел та використання письменниками псевдонімів і криптонімів. Перший значною мірою вирішується доступом до оцифрованих ресурсів (проекти «Diasporiana», «Культура України» та інші) і наявністю бібліографічних покажчиків та довідкових видань.

У діаспорі над бібліографією працювали Л. Бачинський, В. Дорошенко, Д. Козицький, О. Малицький, Є. Місило, С. Радіон, Б. Романенчук, Яр Славутич, О. Фединський та інші. Систематизовано покажчики змісту таких літературно-мистецьких видань, як «Ми», «Наша Культура», «Арка», «Вежі», «Заграва», «Літаври», «Керма», «Пороги», «Київ», «Сучасність» та інші. Водночас окремі художні тексти письменники друкували й у виданнях іншого типу, наприклад, універсальний чи громадсько-політичний. Інформативну функцію виконують «Книга мистців і діячів української культури» (Торонто, 1954), упорядкована М. Бажанським, А. Курдидиком, Б. Олександрівим, Н. Гаркушенко, «Біографічний довідник до історії українців Канади» (Вінніпег, 1986) М. Марунчака, видання Інституту дослідів Волині «Літопис Волині» та інші. Значний матеріал систематизовано також у книзі «Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості», упорядкованій В. Просаловою (Донецьк, 2012), у бібліографічних покажчиках діаспорної періодики С. Козака (Київ, 2010, 2015–2017).

Метою публікації є намагання відтворити творчий шлях Федора Одрача (псевдонім Федора (Теодора) Шоломицького (1912–1964)) до читача в діаспорі. Поставлена наукова проблема містить два взаємопов'язаних складники – бібліографічний та культурно-історичний.

Сучасні дослідження творчості Федора Одрача – монографія О. Пресіч («Орачі прерій. Українська проза в Канаді: проблемно-тематичні і жанрово-стильові пошуки» (Київ, 2018)), публікації В. Давидюка, І. Галак – присвячені аналізу образно-тематичних особливостей прози, специфіки етносоціального та фольклорно-міфологічного мислення автора.

Методи й методики

Методологічною основою студії є загальнонаукові методи аналізу та синтезу й такий метод літературознавства, як культурно-історичний, що уможлиблює реконструкцію специфіки літературно-мистецького і видавничого життя української діаспори.

Виклад основного матеріалу

Художню прозу Федір Одрач почав писати, вже маючи досвід у журналістиці. На еміграції біографія учасника українського підпілля із письменницьким хистом постала спочатку у форматі гострої публіцистики політичного характеру. Творив також тексти нарисового плану, присвячені рідному краю. Згодом у тематиці публікацій, що були надруковані в українських діаспорних часописах, постає дискурс мистецтва, здебільшого це інтерв'ю з українськими діячами на чужині чи огляди їхньої творчої / наукової діяльності. Водночас креативне ество Федора Одрача шукало вираження в нових художніх жанрових формах.

В автобіографії 1950 р. Федір Одрач подає чимало відомостей про свою творчість: «За час мого перебування за кордоном, я помістив до 200 статей репортажів та літературних творів в часописах: “Укр[аїнська Трибуна]”, “Час”, “Українець-Час”, “Пу-Гу”, журнали “На сліді”, “Український Самостійник”, “Наш клич” в Лондоні, циклоstileвий “Визвольний шлях”. <...>. Про УПА були опубліковані такі літературні твори: в “Часі”-і “Зірка”, в “Українець-Час” довга новела “За втраченою родиною” та новеля “Пропагандист”. Взагалі не сила згадувати всіх моїх публікацій. Рівнож написав я за той час перший том роману “Серед боліт”, 14-тий розділ якого був опублікований в флортівському “Часі”-і. Твір цей, наскрізь націоналістичний, мав бути виданий “Час”-ом, та грошева реформа покрижувала пляни. Під цю пору – машинопис роману знаходиться в редакції “Українського Самостійника”. Наскільки мені відомо, в почутті персональних упереджень, надуживаючи авторитет

організації, пан Драбат намагається перешкодити своїми доносами видання цього твору»¹ (Марчук, 2005).

За спостереженням В. Місіюка, «рання творчість Федора Одрача практично невідома. Відомий бібліограф Ігор Павлюк пише про те, що в “Ковельських вістях” друкувалася серія його новел і віршів. У перші роки його перебування в еміграції були надруковані новели “За втраченою батьківщиною”, “Зірка”, “Пропагандист”, зданий до друку роман “Серед боліт”. Слідом за ними були написані оповідання “Завершилось” і “Один вибір”» (Місіюк, 1912).

Перша відома збірка оповідань Ф. Шоломицького «Червона примара», видана 1946 р. на чужині (очевидно, йдеться про мюнхенське видавництво «Гільце») під промовистим криптонімом Ф. Ш. (Ф. Ш., 1946). До речі, це єдине знане на сьогодні книжкове видання його творів, авторство якого означено криптонімом.

У 1940-х роках Федір Одрач друкує на сторінках періодики, окрім журналістських текстів, і художні.

Так, із авторським жанровим уточненням спогад у тижневику «Пу-Гу» (Аусбург) опубліковано текст новелістичного характеру «Брітанка» (Одрач, 1947: 12–13).

У часописі пластового юнацтва «На Сліді», що після Другої світової війни виходив друком у Байройті, в постійній рубриці «Із мандрівок по Рідному Краю» побачив світ його подорожній нарис «Сто кілометрів пішки» (Одрач, 1947: 5–6). Своєрідним продовженням цього тексту стане етнографічний нарис «Наше Полісся» (Одрач, 1955).

1954 р. вийшла друком книжка Федора Одрача «В дорозі» (Одрач, 1954).

Часто Федір Одрач спочатку друкує уривки (частини / розділи) книги в періодиці.

У передмові до видання «Наше Полісся» М. Колянківський згадував, що «багато із її розділів (книжки Федора Одрача «Наше Полісся». – О. Я.) появилися вперше друком у тижневику “Час” в Німеччині, якого я був редактором, а Федір Одрач близьким співробітником. Щиро бажаю Авторіві, щоб читачі на американській

¹ Тут і далі в цитатах зберігається орфографія автора цитати.

землі зустріли цю його працю з такою симпатією, з якою зустрічали його шкіци з Полісся читачі в Європі» (Одрач, 1954: 3–4).

Окрім того, під назвою «Полісся» практично всі розділи «Нашого Полісся» Федір Одрач опублікував на сторінках часопису «Вісник ООЧСУ» (Нью-Йорк), друкованому органі української громадсько-політичної організації у США «Організація Оборони Чотирьох Свобід України» (ООЧСУ) (Одрач, 1953–1955).

Із повістю «Щебетун» Федір Одрач почав знайомити читачів 1952 р., опублікувавши в літературно-мистецькому часописі «Пороги» (Буенос-Айрес) уривок «Злодій» (Одрач, 1952: 12–13). Наступного року на сторінках цього видання надруковано уривок «Втопленик» (Одрач, 1953: 13–15), у 1954 р. – «Дідова таємниця» (Одрач, 1954: 12). 1954 р. на сторінках універсального місячника «Нові Дні» (Торонто) Федір Одрач оприлюднив уривок «Над Стиром» (Одрач, 1954: 5–8). У журналі «Вісник ООЧСУ» також опубліковано уривок (Одрач, 1957: 12–15), у підзаголовку до якого зауважено: «Уривок з повісті про Полісся, яка вже здана до друку ООЧСУ і має появитися на книжковому ринку в початках листопада цього року» (Одрач, 1957: 12). Того ж року накладом Організації Оборони Чотирьох Свобід України із передмовою Б. Олександрівна книга побачила світ, а на сторінках згаданого часопису періодично з'являлося рекламне повідомлення про те, що видавництво «Вісник ООЧСУ» має це видання у продажу.

Окремі тексти збірки оповідань Федора Одрача «Півстанок за селом» (Буенос-Айрес, 1959) також спочатку побачили світ у журнальних публікаціях.

Так, на сторінках місячника «Нові Дні» було опубліковано «Клопоти пані Анкіци» (Одрач, 1953: 12–14), «Кров» (Одрач, 1954: 5–7) та «Свідок» (Одрач, 1954: 6–8). Треба зауважити, що, окрім назви, текст оповідання «Клопоти пані Анкіци», надрукованого в журналі «Нові Дні», і того, що увійшло до збірки під назвою «Анкіца», дещо відрізняється. Зокрема, книжковий варіант автор доповнює новим останнім реченням. Але основна відмінність полягає у змінених формах слів; йдеться, зокрема, про написання південно-західних діалектизмів та відтворення англійських слів українською мовою. Публікацію оповідання «Свідок» редакція часопису (а, по суті, редактор Петро Волиняк) супроводила інформацією про важливі етапи біографії письменника: «Федір Одрач народився 1912 р. на Поліссі (Пінщина). Середню й вищу освіту здобув у Вільні.

З більшовицькою окупацією західної України вертається на рідне Полісся, але вже 14 грудня 1940 р. утікає на захід і до весни 1941 р. перебуває в Берліні. Пізніше вертається в Україну. У Ковлі редагує “Ковельські Вісті”. У 1943 р., коли Гестапо почало масово винищувати українців, вступає в УПА.

Літературну діяльність розпочав у 1942 році. За час від 1942 року в періодичних виданнях видрукував понад 30 оповідань, новель та нарисів. До кращих його новель належать “За втраченою родиною”, “Танок журавлів”, “Кров” та “Анкіца”.

У видавництві “Перемога” (Буенос-Айрес) ще в цьому році виходить з друку Одрачева повість “В дорозі”.

Чекають на видавця ще такі твори: “Серед боліт” та “Біженці” і повість “Щебетун”» (Ред., 1954). Примітно, що зацентровано на українських переконаннях автора. Цей коментар дає можливість також звернути увагу на творчі задуми письменника.

У літературно-мистецькому журналі «Пороги» оприлюднено оповідання «Турист» (Одрач, 1954: 8–11), що 1959 р. буде вміщено в першій частині книги «Півстанок за селом».

У часописі «Вісник ООЧСУ» художні твори Федора Одрача друкувалися в рубриці «V. Література. Критика. Мистецтво». Зокрема, опубліковано тексти, що увійдуть до згаданої книги «Півстанок за селом»: «Танок журавлів» (Одрач, 1954: 17–20), «Людина без волі» (Одрач, 1955: 19–21; 1956: 16–17; 18–19), «Пані в білому» (Одрач, 1956: 19–22), «Ботокуди» (Одрач, 1958: 22–27), «Невдала виправа» (Одрач, 1958: 26–31). Треба зауважити, що оповідання «Людина без волі» у книзі матиме назву «Людина без долі» (Одрач, 1959: 167–196).

Книжка «Півстанок за селом» (Буенос-Айрес, 1959) побачила світ у видавництві Юліяна Середяка, що мало добру славу в українській діаспорі. До речі, напередодні сам Федір Одрач у рецензії на збірку сатир і гуморесок М. Понеділка «Вітаміни» (Буенос-Айрес, 1957) зауважив, що кожне видання пана Середяка – «це справді естетична поява на читацькому, що так скажемо, еміграційному форумі» (Одрач, 1957: 31). На сайті архіву ОУН інформується: «Видавництво “ЮС” Юліяна Середяка <...> проіснувало 42 роки і виконало своє завдання у житті організованого українства в діаспорі. За ці роки вийшло біля 150 літературних творів різних жанрів. Деякі книжки виходили кількома накладками, бо викликали велике зацікавлення».

Редактор Юліян Середяк, крім своєї видавничої праці, був також активним діячем української громади в Аргентині – у Товаристві “Просвіта”, в редакції “Українського Слова”» (Мітла).

Наприкінці 1950-х років і в 1960 р. Федір Одрач знайомить читачів журналу «Вісник ООЧСУ» із текстами, що 1960 р. складатимуть основу книжки оповідань «Покинута оселя» (Одрач, 1960). Це такі зразки малої прози, як «Матерніти департамент» (Одрач, 1956: 15–17), «Між земляками» (Одрач, 1956: 19–23), «Мумік» (Одрач, 1958: 22–25), «Несамовитий рейд» (Одрач, 1958: 18–21; 16–19), «Нічні відвідини» (Одрач, 1959: 20–23) та оповідання, що дасть назву збірки (Одрач, 1960: 17–20; 21–24). Книжка Федора Одрача «Покинута оселя» (Одрач, 1960) вийшла друком в «Українському видавництві “Добра книжка”» (Торонто). Примітно, що на звороті прикінцевого титульного аркуша (продовження – на прикінцевому титульному аркуші та звороті титулки) видавництво інформує про свої здобутки, нагадує про етапи праці у Львові до 1939 р., на еміграції в Австрії та в Канаді.

Декілька текстів малої прози Федора Одрача, опубліковані в періодиці, не увійшли до окремих книжкових видань його творів. Вже згадувалося про такі твори, як «Брітанка» та «Сто кілометрів пішки», оприлюднені 1947 р. У 1950-х це «Танок привидів» (Одрач, 1953: 9–11), надрукований у часописі «Пороги», та «Містерія прийдешнього» (Одрач, 1954: 26–28; 1955: 21–24), опублікована в журналі «Вісник ООЧСУ».

1962 р. Федір Одрач у Торонто видав мемуари «На непевному ґрунті» (Одрач, 1962).

У науково-популярному збірнику волинезнавства «Літопис Волині» 1964 р. у бібліографії видань волинян у діаспорі перелічено всі книжкові видання творів Федора Одрача, починаючи від 1954 р. Редакція збірника прокоментувала: «Наш сусід-земляк Ф. Одрач, співець рідного Полісся, достойний заступник Д. Фальківського, вже ввійшов своїми прекрасними оповіданнями, повістями-поемами, спогадами з Поліського життя, в пантеон української художньої літератури про найменше нам знане тихе, казкове Полісся, що від віків є українське, лише політикою сусідів часто роздиране, продаване, вимінюване і безбожно визискуване» (Ред., 1964: 118).

«Чимало творів лишив ще не закінчених», – зауважувалося в некролозі часопису «Нові Дні» ([Редакція]: 1964). До таких текстів

роман «Серед боліт», уривки з якого друкувалися на сторінках часопису «Вісник ООЧСУ» («Приречені» (Одрач, 1953: 32–36); «Панське майно – найбіднішим» (Одрач, 1958: 18–22)), і, як писав Федір Одрач в автобіографії, «14-тий розділ <...> був опублікований в флортівському “Часі”-і» (Марчук, 2005). Уривок «Зустріч» із повісті «Біженці» було опубліковано 1954 р. в журналі «Молода Україна» Об’єднання Демократичної Української Молоді (ОДУМ) (Одрач, 1954: 20–28).

Роман «Вощадь» – текст, який йшов до читача щонайменше з 1959 р. Так, у часописі «Вісник ООЧСУ» 1959 р. було надруковано уривок «Невидима спіраль» (Одрач, 1959: 18–21), у преамбулі до якого зауважено: «Уривок з роману “Вощадь”. Письменник працює над ним довгі роки. Цей твір (понад 500 стор.) європейської вісімки автор закінчить ще в цьому році, і здасть до друку десь у місяці грудні» (Одрач, 1959: 18). Однак автору не вдалося подати до друку цей текст ні 1959 р., ні до кінця життя.

Я. Соколик, учасник комітету, заходами якого видано «Вощадь», подає важливі відомості про творчі ідеї автора, його міркування про українців Пінщини: «Федір Одрач перед своєю смертю так висловився про свою творчу працю:

“Я вже від давна маю вироблений плян, якого виконав, так би мовити, третину: це майже закінчений перший том задуманої трилогії про Полісся під заголовком «Вощадь». Це слово з Пінщини і означає світанкову заграву. Дія роману саме відбувається в Пінщині, де я родився і яку большевики чомусь відлучили від України. Заподіяно таким чином велику кривду поліському населенню, яке тотально є українське, і як довго існує історія України, так довго Полісся прагне бути в межах України. Коли б мені поталанило закінчити ще два томи, тоді я почувався б щасливим”» (Соколик, 1972: 7).

Етапи реалізації авторського плану щодо «Вощаді» відтворено у вступному слові «Від комітету видання»: «Вшановуючи п’яту річницю смерті співця Полісся – Федора Одрача, українська громада в Торонті вирішила видати друком повість “Вощадь”. Створено Громадський Комітет у складі: Кляра Шоломіцька-Одрач, Надя Ключко, Оксана Бризгун-Соколик, Анна Троян, Петро Родак, Михайло Ополько, Пилип Супрун та Ярослав Соколик. Зорганізовано також літературні вечори на пошану Федора Одрача в Торонті, Оттаві та Гамілтоні.

Після довгої праці комітет приєднав біля 400 передплатників і так зібрав відповідні фонди на покриття друку» (Соколик, 1972: 7–8).

Так вдалося здійснити творчий задум письменника: 1972 р. в Торонто видано «Вощадь» (Одрач, 1972).

Уривок із твору «Щебетун» 2000 р. вміщено у «Хрестоматії з української літератури в Канаді: 1897 – 2000» (упорядники Яр Славутич та Мирослав Шкандрій) (Одрач, 2000).

М. Тарнавська, яка відгукнулася в часописі «Свобода» (рубрика «Нові видання») на появу друком перекладу англійською мовою твору «Вощадь» 2008 р., згадує про етапи праці дочки письменника Ермі Одрач: переклади оповідань друкувала «в канадських літературних журналах. Згодом вона зібрала ці переклади і видала їх двома окремими книжками (“Whistle Stop and other stories”. Cornwall, Ontario: Vesta, 1984. 125 p.; 2.вид. Mississauga, Ontario: Carpathian Books, 1993. xii, 184 p.), а тепер ось здобулась на відвагу перекласти і видати більшу Одрачеву працю, роман “Вощадь”, що вийшов під назвою “Wave of Terror” (“Хвиля терору”))» (Тарнавська, 2009).

Наукова новизна

У розвідці презентовано шлях художньої прози Федора Одрача до читача в діаспорі.

Вперше в українському літературознавстві виокремлено збірку оповідань «Червона примара» (На чужині, 1946).

Опрацювавши матеріали таких періодичних видань, як «Пу-Гу» (Аусбург), «На Сліді» (Байройт), «Пороги» (Буенос-Айрес), «Вісник ООЧСУ» (Нью-Йорк), «Молода Україна» (Торонто), вдалося віднайти чимало художніх творів Федора Одрача. Це, зокрема, подорожній нарис «Сто кілометрів пішки», текст новелістичного характеру «Британка», оповідання «Танок привидів», «Містерія прийдешнього», а також уривки з роману «Серед боліт» та з повісті «Біженці».

Систематизований матеріал забезпечує можливість простежити і хронологічну послідовність, і певною мірою привідкрити таїну завіси творчої лабораторії письменника Федора Одрача.

Висновки

Автобіографія Федора Одрача 1950 р. – джерело відомостей про художню спадщину прозаїка.

Перша відома збірка оповідань Федора Одрача, видана в еміграції, – «Червона примара» (1946).

У 1940-х роках Федір Одрач друкує художні твори на сторінках діаспорної періодики, зокрема в тижневику «Пу-Гу» (Аусбург) та в часописі пластового юнацтва «На Сліді».

Як правило, письменник спочатку знайомить читачів діаспорних часописів із уривками книг, над якими працює. Так, чимало розділів «Нашого Полісся» друкувалося в тижневику «Час» та у «Віснику ООЧСУ»; повість «Щебетун» – у літературно-мистецькому часописі «Пороги», в універсальному місячнику «Нові Дні» та в журналі «Вісник ООЧСУ»; оповідання збірки «Півстанок за селом» – у «Нових Днях», у «Віснику ООЧСУ»; мала проза книжки «Покинута оселя» – у «Віснику ООЧСУ».

Більшість книжкових видань творів Федора Одрача вийшли друком у 1950-х – на початку 1960-х років: «В дорозі» (Буенос-Айрес, 1954), «Наше Полісся» (Вінніпег, 1955), «Щебетун» (Нью-Йорк, 1957), «Півстанок за селом» (Буенос-Айрес, 1959), «Покинута оселя» (Торонто, 1960), «На непевному ґрунті» (Торонто, 1962).

Такі тексти, як «Брітанка», «Сто кілометрів пішки», «Танок привидів», «Містерія прийдешнього», оприлюднені в діаспорних часописах, не увійшли до окремих книжок творів Федора Одрача.

Тривалим був шлях до читача роману «Вощадь»: від публікації 1959 р. уривка в журналі «Вісник ООЧСУ» до книжкового видання 1972 р., поява якого стала можливою завдяки роботі «Комітету Видання Повісти “Вощадь” в Торонто».

Упорядники «Хрестоматії з української літератури в Канаді: 1897 – 2000» (Едмонтон, 2000) Яр Славутич та Мирослав Шкандрій подали уривок із «Щебетуна».

Дочка письменника Ермі Одрач переклала оповідання, що друкувалися в канадських літературних журналах та у двох окремих книжках 1984 р. і 1993 р., і «Вощадь» (2008).

Нез'ясованою залишається доля рукописів роману «Серед боліт» та повісті «Біженці», уривки з яких було оприлюднено на сторінках часописів.

Відомий латинський вислів про те, що книжки мають свою долю, вкотре підтверджується шляхом художньої прози Федора Одрача до читача.

Література

- Марчук, Ігор (2005). Короткий життєпис (Федора Одрача). *Український визвольний рух*, Львів, 4. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Marchuk_Ihor/Korotkyi_zhyttiepys_Fedora_Odracha.pdf
- Місіюк, Віктор (2012). Федір Одрач – письменник із шляхетною душею. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/index.php?section=article&artID=10400>
- «Мітла» (гумористично-сатиричний журнал). URL: <http://surl.li/jlddw>
- Одрач, Федір (1958). Ботокуди. *Вісник ООЧСУ*, 9 (119), 22–27.
- Одрач, Ф. (1947). Брітанка (спогад). *Пу-Гу*, 24, 12–13.
- Одрач, Федір (1954). В дорозі. Буенос-Айрес: Перемога.
- Одрач, Федір (1972). Вошадь. Торонто: Комітет Видання Повісти «Вошадь» в Торонто, Онт.
- Одрач, Федір (1953). Втопленник. *Пороги*, 40–41, 13–15.
- Одрач, Федір (1954). Дідова таємниця. *Пороги*, 52–53, 12.
- Одрач, Федір (1952). Злодій. *Пороги*, 36–37, 12–13.
- Одрач, Федір (1954). Зустріч (з недрукованої повісті «Біженці»). *Молода Україна*, 17, 20–28.
- Одрач, Федір (1953). Клопоти пані Анкіци. *Нові Дні*, 38, 12–14.
- Одрач, Федір (1954). Кров. *Нові Дні*, 50, 5–7.
- Одрач, Федір (1955–1956). Людина без волі. *Вісник ООЧСУ*, 12 (86), 19–21; Ч.1 (87), 16–17; 2 (88), 18–19.
- Одрач, Федір (1956). Матерніти Департамент. *Вісник ООЧСУ*, 9 (95), 15–17.
- Одрач, Федір (1956). Між земляками. *Вісник ООЧСУ*, 11 (97), 19–23.
- Одрач, Федір (1954–1955). Містерія прийдешнього. *Вісник ООЧСУ*, 12 (74), 26–28; 1 (75), 21–24.
- Одрач, Федір (1958). Мумік. *Вісник ООЧСУ*, 12 (134), 22–25.
- Одрач, Федір (1962). На непевному ґрунті: мемуари. Торонто: Українське видавництво «Добра книжка».
- Одрач, Федір (1954). Над Стиром (уривок з повісті «Щебетун»). *Нові Дні*, 53, 5–8.
- Одрач, Федір (1955). Наше Полісся. Вінніпег: Інститут Дослідів Волині При співучасті Інж. І. Гордіюка.
- Одрач, Федір (1958). Невдала виправа. *Вісник ООЧСУ*, 12 (122), 26–31.
- Одрач, Федір (1959). Невидима спіраль. *Вісник ООЧСУ*, 2 (124), 18–21.
- Одрач, Федір (1957). Непересічна поява на книжковому ринку. *Вісник ООЧСУ*, 11 (109), 31–32.
- Одрач, Федір (1958). Несамовитий рейд. *Вісник ООЧСУ*, 1 (111), 18–21; 2 (112), 16–19.
- Одрач, Федір (1959). Нічні відвідини. *Вісник ООЧСУ*, 4 (126), 20–23.
- Одрач, Федір (1956). Пані в білому. *Вісник ООЧСУ*, 7–8 (93–94), 19–22.
- Одрач, Федір (1958). Панське майно – найбільшим (уривок з роману «Серед боліт»). *Вісник ООЧСУ*, 6 (116), 18–22.

- Одрач, Федір (1959). Півстанок за селом. Буенос-Айрес: Видавництво Юліана Середяка.
- Одрач, Федір (1960). Покинута оселя. *Вісник ООЧСУ*, 5 (139), 17–20; 6 (140), 21–24.
- Одрач, Федір (1960). Покинута оселя: оповідання. Торонто: Українське видавництво «Добра книжка».
- Одрач, Федір (1953–1955). Полісся. *Вісник ООЧСУ*, 4–5 (58–59), 24–26; 2–3 (64–65), 35–37; 4 (66), 35–36; 9 (83), 20–23; 10 (84), 30–33.
- Одрач, Федір (1953). Приречені (урибок з роману «Серед боліт»). *Вісник ООЧСУ*, 8 (62), 32–36.
- Одрач, Федір (1954). Свідок. *Нові Дні*, 59, 6–8.
- Одрач, Федір (1947). Сто кілометрів пішки. *На сліді*, 1, 5–6.
- Одрач, Федір (1954). Танок журавлів: поліський етюд. *Вісник ООЧСУ*, 9 (71), 17–20.
- Одрач, Федір (1953). Танок привидів. *Пороги*, 46–47, 9–11.
- Одрач, Федір (1954). Турист. *Пороги*, 57–58, 8–11.
- Одрач, Федір (1957). Щебетун. *Вісник ООЧСУ*, 9 (107), 12–15.
- Одрач, Федір (1957). Щебетун. Нью-Йорк: Накладом Організації Оборони Чотирьох Свобід України.
- Одрач, Федір (2000). Щебетун. *Хрестоматія з української літератури в Канаді: 1897 – 2000*. Едмонтон: Видавничий комітет «Слова», 389–400.
- [Редакція] (1964). Письменник Федір Одрач. *Нові Дні*, 177, зворот титульного аркуша.
- Ред. (1954). [Б. н.]. *Нові Дні*, 59, 6.
- Ред. (1964). Бібліографія видань волинян у діаспорі. *Літопис Волині*, 7, 118–119.
- Соколик, Ярослав (1972). Від комітету видання. *Одрач Федір. Вошадь*. Торонто: Комітет Видання Повісти «Вошадь» в Торонто, Онт., 7–8.
- Тарнавська, Марта (2009). Федір Одрач – англійською мовою. *Свобода*, 7, 21.
- Ф. Ш. [Шоломицький, Федір] (1946). Червона примара. На чужині. URL: <https://diasporiana.org.ua/proza/19690-f-sh-chervona-primara/>

References

- Marchuk, Ihor (2005). *Korotkyi zhyttiepus (Fedora Odracha)* [Short biography (Fedir Odrach)]. *Ukrainskyi vyzvolnyi rukh*, Lviv. 4. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Marchuk_Ihor/Korotkyi_zhyttiepys_Fedora_Odracha.pdf (in Ukrainian).
- Misiuk, Viktor (2012). Fedir Odrach – pumennyk iz shlahetnoiu dusheiu [Fedir Odrach is a writer with a noble soul]. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/index.php?section=article&artID=10400> (in Ukrainian).
- «Mitla» (humorystychno-satyrychnuy zhurnal) [«Broom» (humorous and satirical magazine)]. URL: <https://ounuis.info/publications/tags/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%>

- D0%B4%D1%8F%D0%BA%20%D0%AE%D0%BB%D1%96%D0%B0%D0%BD.html (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1958). Botokudy [Careless bots]. *Visnyk OOOChSU*, 9 (119), 22–27 (in Ukrainian).
- Odrach, F. (1947). Britanka (spohad) [The british lady (memory)]. *Pu-Hu*, 24, 12–13 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). V dorozhi [On the way]. Buenos-Aires: Peremoha (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1972). Voshchad [The dawn glow]. Toronto: Komitet Vudannia Povisty «Voshchad» v Toronto, Ont. (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1953). Vtoplenyk [Drowned]. *Porohy*, 40–41, 13–15 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Didova taiemnytsia [Grandfather's secret]. *Porohy*, 52–53, 12 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1952). Zlodii [Robber]. *Porohy*, 36–37, 12–13 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Zustrich (Z nedrukovanoi povisti «Bizhentsi») [Meeting (From the unpublished story "Refugees")]. *Moloda Ukraina*, 17, 20–28 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1953). Klopoty pani Ankitsy [Mrs. Ankitsa's troubles]. *Novi Dni*, 38, 12–14 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Krov [Blood]. *Novi Dni*, 50, 5–7 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1955–1956). Ludyna bes voli [A man without a will]. *Visnyk OOOChSU*, 12 (86), 19–21; Ч.1 (87), 16–17; 2 (88), 18–19 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1956). Maternity Departament [Maternity Department]. *Visnyk OOOChSU*, 9 (95), 15–17 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1956). Mizh zemliakamy [Between countrymen]. *Visnyk OOOChSU*, 11 (97), 19–23 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954–1955). Misteriia pryideshnoho [The story of the future]. *Visnyk OOOChSU*, 12 (74), 26–28; 1 (75), 21–24 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1958). Mumik [Mumik]. *Visnyk OOOChSU*, 12 (134), 22–25 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1962). Na nepevnomu grunti: memuary [On Uncertain Ground: memoirs]. Toronto: Ukrainske vudavnytstvo «Dobra knyzhka» (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Nad Styrom (uryvok z povisty «Shchebetun») [Over the river Styr (an excerpt from the story "Twitter")]. *Novi Dni*, 53, 5–8 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1955). Nashe Polissia [Our Polissya]. Vinnipeh: Instytut Doslidiv Volyni Pry spivuchasti Inzh. I. Hordiiuka (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1958). Nevdala vyprava [Unsuccessful departure]. *Visnyk OOOChSU*, 12 (122), 26–31 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1959). Nevydyma spiral [Invisible spiral]. *Visnyk OOOChSU*, 2 (124), 18–21 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1957). Neperesichna poiava na knuzhkovomu rynku [Extraordinary appearance on the book market]. *Visnyk OOOChSU*, 11 (109), 31–32 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1958). Nesamovytyi reid [Frantic raid]. *Visnyk OOOChSU*, 1 (111), 18–21; 2 (112), 16–19 (in Ukrainian).

- Odrach, Fedir (1959). Nichni vidvidyny [Night visits]. *Visnyk OOOChSU*, 4 (126), 20–23 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1956). Pani v bilomu [The Lady in White]. *Visnyk OOOChSU*, 7–8 (93–94), 19–22 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1958). Panske maino – naibidnishym (uryvok z romanu «Sered bolit») [Lord's property – the poorest (an excerpt from the novel "Among the Swamps")]. *Visnyk OOOChSU*, 6 (116), 18–22 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1959). Pivstanok za selom [Whistle stop out the village]. Buenos-Aires: Vudavnytstvo Юліяна Середняка (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1960). Pokynuta oselia [Abandoned home]. *Visnyk OOOChSU*, 5 (139), 17–20; 6 (140), 21–24 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1960). Pokynuta oselia: opovidannia [The Abandoned home: a story]. Toronto: Ukrainske vudavnytstvo «Dobra knyzhka» (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1953–1955). Polissia [Polissya]. *Visnyk OOOChSU*, 4–5 (58–59), 24–26; 2–3 (64–65), 35–37; 4 (66), 35–36; 9 (83), 20–23; 10 (84), 30–33 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1953). Pryrecheni (uryvok z romanu «Sered bolit») [Doomed (an excerpt from the novel "Among the Swamps")]. *Visnyk OOOChSU*, 8 (62), 32–36 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Svidok [Witness]. *Novi Dni*, 59, 6–8 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1947). Sto kilometriv pishky [One hundred kilometers on foot]. *Na slidi*, 1, 5–6 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Tanok zhuravliv: poliskyi etiud [Crane Dance: Polissya Etude]. *Visnyk OOOChSU*, 9 (71), 17–20 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1953). Tanok pryvydiv [Ghost Dance]. *Porohy*, 46–47, 9–11 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1954). Turyst [Tourist]. *Porohy*, 57–58, 8–11 (in Ukrainian).
- Одрач, Федір (1957). Shchebetun [Twitter]. *Visnyk OOOChSU*, 9 (107), 12–15 (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1957). Shchebetun [Twitter]. Niu-York: Nakladom Orhanizatsii Oborony Chotyrokh Svobid Ukrainy (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (2000). Shchebetun [Twitter]. *Khrestomatiia z ukrainskoi literatury v Kanadi: 1897 – 2000*. Edmonton: Vydavnychiy komitet «Slova», 389–400 (in Ukrainian).
- [Redaktsiia] (1964). Pismennyk Fedir Odrach [Writer Fedir Odrach]. *Novi Dni*, 177, zvorot tytulnoho arkusha (in Ukrainian).
- Red. (1954). [Б. н.]. [W.N.]. *Novi Dni*, 59, 6 (in Ukrainian).
- Red. (1964). Bibliohrafiia vydan volynian u diiaspori [Bibliography of Volyn authors' publications in the diaspora]. *Litopys Volyni*, 7, 118–119 (in Ukrainian).
- Sokolyk, Yaroslav (1972). Vid komitetu vydannia [From the publication committee]. *Odrach Fedir. Voshchad*. Toronto: Komitet Vudannia Povisty «Voshchad» v Toronto, Ont., 7–8 (in Ukrainian).
- Tarnavska, Marta (2009). Fedir Odrach – anhliiskoiu movoiu [Fedir Odrach – in English]. *Svoboda*, 7, 21 (in Ukrainian).

F. Sh. [Sholonytskyi, Fedir] (1946). Chervona prymara [Red Ghost]. Na chuzhyni. URL: <https://diasporiana.org.ua/proza/19690-f-sh-chervona-primara/> (in Ukrainian).

Olha Yablonska. About one's own in a foreign land: the path of Fedir Odrach's fiction to the reader. The **purpose** of the publication is to recreate the path of Fedir Odrach (pseudonym of Fedir (Theodor) Sholomytskyi (1912–1964)) to the reader in the diaspora. The exploration **methodology** is based on general scientific methods of analysis and synthesis. The cultural-historical method provides an opportunity to reproduce the peculiarities of the literary, artistic and publishing life of the Ukrainian diaspora. The role of Fedir Odrach's autobiography of 1950 as a source of information about the novelist's artistic heritage is noted.

The **result** of the research is that for the first time in Ukrainian literary criticism a collection of stories "The Red Ghost" ("In a Foreign Land", 1946) was singled out. It is noted that in the 1940s Fedir Odrach published works of art on the pages of diaspora periodicals (weekly newspaper "Pu-Gu" (Ausburg), Plast youth magazine "On the Trace" ("Na slidi") and others). The path of Fedir Odrach's prose in the 1950s is reproduced from the publications of excerpts in the diaspora magazines "Time", ("Chas"), "Issue of ODFFU" ("Visnyk ODFFU"), "Thresholds" ("Porohy"), "New Days" ("Novi Dni"), etc. to individual book publications. It is noted that most of the book editions of Fedir Odrach's works were published in the 1950s and early 1960s: "On the way" (Buenos-Aires, 1954), "Our Polissya" (Vinnipeg, 1955), "Twitter" (New-York, 1957), "Whistle stop out the village" (Buenos-Aires, 1959), "The Abandoned House" (Toronto, 1960), "On Uncertain Ground" (Toronto, 1962). The texts "The british lady", "One Hundred Kilometers on Foot", "Chosts dance", "Mystery of the Future" are highlighted, which were published in diaspora magazines and were not included in individual books of Fedir Odrach's works. The stages of the path to the reader of the novel "The dawn glow" are emphasized: from the publication in 1959 of an excerpt in the journal "Issue of ODFFU" to the book edition of 1972, the publication of which became possible thanks to the work of the "Committee for the Publication of the Novel "The dawn glow" in Toronto".

The **conclusions** note the prospects of the research, in particular, the fate of the manuscripts of the novel "Among the Swamps" and the story "Refugees", excerpts from which were published on the pages of magazines, remains unclear. The systematized material provides an opportunity to trace the chronological sequence, and to a certain extent to reveal the secret behind the curtain of the creative laboratory of the writer Fedir Odrach.

Key words: literature of the Ukrainian diaspora, Fedir Odrach, bibliography, "Pu-Gu" (Ausburg), "Thresholds" ("Porohy") (Buenos Aires), "Issue of ODFFU" ("Visnyk ODFFU") (New York), "New Days" ("Novi Dni") (Toronto), "Young Ukraine" ("Moloda Ukraine") (Toronto).

Яблонська Ольга Василівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-2200-6978>; o_jabl@ukr.net

Проза Федора Одрача в літературно-критичній рецепції

Статтю присвячено висвітленню особливостей літературно-критичної рецепції прози Федора Одрача в діаспорі. Культурно-історичний метод оптимально забезпечує реалізацію поставленої мети – аналіз критичних матеріалів. Особливості проблематики творів і багатоаспектність критичних текстів зобов'язують також використати елементи антиколоніального підходу, інтертекстуального та біографічного методів.

Результати. Матеріалом дослідження слугують різножанрові критичні тексти в діаспорних часописах «Молода Україна» (Торонто), «Нові Дні» (Торонто), «Київ» (Філадельфія), присвячені творчості Федора Одрача, а також передмови до творів «Щебетун» (1957) і «Вощадь» (1972). У хронологічній послідовності простежено, як у діаспорній літературно-критичній думці проаналізовано проблемно-тематичні, жанрово-стильові та композиційні особливості прози Федора Одрача. В оцінці Бориса Олександрівна повісті «В дорозі» (1954) домінує визнання художньої майстерності в образотворенні. Василь Чапленко зауважує мистецьку вправність письменника у створенні діалогів, використанні засобів гумору та діалектизмів; однак вважає, що різні жанрово-стилістичні складники твору доречно виокремити у два тексти.

У передмові до «Щебетуна» (1957) Борис Олександрів висловив слушні міркування геополітичного плану, якими пояснено проблеми меншовартості поліщуків. В огляді книжкових новинок Б. Романенчука повість оцінено негативно; на його думку, письменник не відтворив психологічні зміни в поліському селі, що постали під впливом нових тенденцій часу. Негативно відгукується Б. Романенчук і на збірку оповідань «Півстанок за селом» (1959). Окремі тексти, створені на основі реального життя, критик вважає вдалим («Півстанок за селом», «Трибунал», «Невдала виправа», «Заворожена криниця»).

Рецензент збірки «Покинута оселя» (1960) Анатоль Галан категорично твердить про нецікаві теми оповідань та про неспроможність письменника творити тексти малої прози. У передмові до першого видання «Вощаді» (1972) О. Копач розмірковує про Федора Одрача як співця Полісся та водночас як про письменника, якого хвилюють загальнолюдські проблеми.

Ключові слова: історія української літературної критики, література української діаспори, Федір Одрач, передмова, огляд, рецензія

Вступ

Літературно-критична рецепція як важливий складник літературної науки, орієнтуючись на поточний літературний перебіг, а, отже, звертаючись і до письменників, і до читачів, водночас опирається на історико-літературний процес та оперує теоретико-літературними категоріями. І. Фізер у публікації, присвяченій характеристиці Юрія Шевельова як літературного критика, зауважував: «Літературна критика, на відміну від літературознавства, вимагає особливого складу інтелекту і рідкісного вміння, я б сказав, інтуїтивного вміння схопити ті первні мистецького твору, що часто не піддаються раціональній аналізі. Літературний критик є, або мусів би бути не менш творчим, ніж добрий мистець, і набагато більш творчим, ніж мистець нижчого розряду. Він мусить мати широке знання літературних фактів та літературної естетики» (Фізер, 1969: 97).

Метою публікації є аналіз літературно-критичної рецепції прози Федора Одрача в діаспорі.

Сучасні дослідження, присвячені прозі Федора Одрача, більшою мірою ґрунтуються на висновках вітчизняного літературознавства початку нашого століття, коли в Україні ввійшла в літературний обіг його спадщина (за винятком передмов до «Щебетуна» (Нью-Йорк, 1957) та «Вощаді» (Торонто, 1972)).

Методи й методики

Потенціал культурно-історичного методу дозволяє простежити особливості літературно-критичної оцінки з урахуванням суспільно-політичних та ідейно-естетичних вимірів доби. Специфіка проблематики прози Федора Одрача та багатоаспектність критичних текстів обумовлюють звертання до елементів антиколоніального прочитання, інтертекстуального та біографічного методу.

Виклад основного матеріалу

Перша відома збірка оповідань Федора Одрача «Червона примара», видана 1946 р., залишилася поза увагою літературної критики. Літературно-критична рецепція художньої прози почалася в 1950-х роках після видання книжки «В дорозі» (Буенос-Айрес, 1954) (Одрач, 1954). Це відгуки Бориса Олександрів та Василя Чапленка, опубліковані в червневих числах діаспорної періодики.

Письменник і редактор часопису «Молода Україна» Борис Олександрів під промовистим криптонімом Б. О. (автонім –

О. Грибінський) у рубриці «Книжки» насамперед презентував автора як представника «молодшої генерації українських письменників, що формувалися й творчо виростили вже на еміграції» (Б. О., 1955). У преамбулі до критичних зауважень про художній текст Федора Одрача відразу відчувається прихильне ставлення Бориса Олександрів: «Почавши свій літературний шлях як журналіст, він наполегливою працею удосконалював складну письменницьку майстерність, шукаючи власного стилю – і тепер ми маємо в його особі цікавого письменника з перспективами дальшого творчого росту» (Б. О., 1955).

Окреслюючи тематичні особливості твору, автор допису підмітив специфіку їх реалізації: «“В дорозі” – повість про тривожну дійсність 1944–45 років на західньо-українських землях, що її показано крізь призму світосприйняття українського підпільника» (Б. О., 1955). Окрім того, Борис Олександрів вигідно презентував композицію твору: «У повісті немає надзвичайних композиційних конструкцій, ані надто несподіваних ситуацій, що ними люблять пересичувати свої твори автори повстанської тематики <...>» (Б. О., 1955). Традиційно звернено увагу на образотворення: «Найкраще вдалися Ф. Одрачеві негативні герої – директор Пурхавка і його дружина Мурця, що виступають в уяві читача з цілковитою мистецькою рельєфністю. В головному героєві твору журналістові Безіменному легко впізнати самого автора – це не серйозний, але все-таки недолік твору. Наявність його у такого на загал вправного автора як Ф. Одрач зайвий раз стверджує стару істину, що про себе, навіть у третій особі, писати значно трудніше, ніж про інших» (Б. О., 1955). Отже, на думку Бориса Олександрів, промовисто ідеальний образ головного героя, прототипом якого, очевидно, є автор не належить до письменницьких здобутків. Висновок про текст як про «добрий крок на літературній дорозі Ф. Одрача» (Б. О., 1955).

У рубриці «Рецензії» часопису «Нові Дні», який видавав у Торонто Петро Волиняк, Василь Чапленко опублікував статтю «Подорож з Одрачевими персонажами» (Чапленко, 1955). Василь Чапленко (один із псевдонімів Василя Кириловича Чаплі) – український письменник, літературо- і мовознавець, літературний критик, який, окрім того, мав редакторський досвід.

Рецензент відтворює враження від книжки Федора Одрача: прочитав повість «одним духом», йдучи дорогою з персонажами

твору «від волинського Полісся, через Львів і до останнього клаптика української землі – Лемківщини» (Чапленко, 1955: 29). Зауважено авторський «хист подати живу дійсність отих західньо-українських теренів з останніх років другої світової війни, а найбільше – відповідний до теми “людський матеріал” – образи людей» (Чапленко, 1955: 29–30). Водночас Василь Чапленко вважає, що образи упівців створено шаблонно («з отим обов’язковим звертанням на “друзе”, з незвичайною витривалістю та бездоганною ідейністю» (Чапленко, 1955: 30)); а це демонструє незнання рецензентом специфіки діяльності українських підпільників. Очевидно, критик як виходець із Центральної України не може об’єктивно оцінити події та дух часу, якими жила Західна Україна 1940-х років (до речі, згодом Василь Чапленко так і напише: «Я мало знаю ту західньо-українську дійсність» (Чапленко, 1955: 30)), на відміну від автора повісті, що був учасником УПА. Виокремивши майстерно створений образ Безіменного («Більше тіла й крові» (Чапленко, 1955: 30)), який втім не позбавлений гіперболізованих героїчних рис, Василь Чапленко віднаходить у його характеротворенні песимізм, а виїзд з України трактує як бажання врятуватися: «Крім того, він іде на Захід, щоб “переконувати” й “викресати” в “байдужого Заходу” “хоч іскру симпатії” до української визвольної справи, тобто фактично тікає від видимої смерті, як це й властиво живим людям. Правда, цього останнього автор не хотів сказати, але цей сюжетний хід каже сам за себе» (Чапленко, 1955: 30).

Натомість критику імпонують жіночі образи: «Зачарували мене жіночі персонажі, особливо “Веселка”, з якою я найдовше був “у дорозі”. При всій її ідейній героїчності, вона не здається нереальною. Бо, розлучаючись з коханим (з “Безіменним”), вона тільки “силкується бути веселою”, тобто їй таки сумно кидати дорогу людину. Та й фізичний її образ автор змалював яскраво і вклав в уста її суто-жіночі міркування про те, що “любов – це ж праджерело радості”. Якже і в ній є якісь мінуси, то це вже те, що властиво трохи чи не всім... позитивним персонажам у наших письменників» (Чапленко, 1955: 30).

Виокремлює Василь Чапленко довершений у мистецькому плані колоритний образ кооперативного директора пана Пурхавки «з усім його середовищем: жінкою Мурцею, наймичкою Приською (Приською? В. Ч.), шофером Федиком» (Чапленко, 1955: 30).

Рецензент зауважує типологію образу Пурхавки, дошукуючись його літературних побратимів: «Пурхавка – це щось таке, як наш західньо-український “вояк Швейк” або “Гаркун-Задунайський”, тільки в іншому роді, з іншого поля “діяльності”, тобто це тип з західньо-української дійсності» (Чапленко, 1955: 30).

Стилістику образу типового обивателя Пурхавки Василь Чапленко розглядає, підпорядковуючи своїй теорії широкого (збагаченого) реалізму: «Автор подав його (Пурхавку. – О. Р.) в гостро-сатиричних рисах, гротесково. І як у всякому гротескові, ці риси подані перебільшено, алеж і таке гротескове утрирування, згідно з моєю теорією широкого або збагаченого реалізму, не роблять образів неправдивими: утрирування тільки підкреслює типове» (Чапленко, 1955: 31).

Серед здобутків зауважено авторську майстерність у створенні діалогів, гумор письменника та використання «мовних льокалізмів» (тобто діалектизмів. – О. Р.); однак, на думку рецензента, текст дещо переобтяжений діалектизмами. У мовному плані подекуди виокремлено такі недоліки, як росіянізми та непорядкованість у правописі (наприклад, замість Приськи як свідчення «північно-української вимови» мало би бути літературне Приська).

Чи не найбільшою проблемою тексту бачиться Василеві Чапленку композиція твору: «Це передусім невдале поєднання різножанрових складників – поважного упівського і гротескового – пана Пурхавки» (Чапленко, 1955: 31). Вважаючи, що «сюжетно обидві частини цілком незалежні», їх можна розділити на два твори (Чапленко, 1955: 31).

Попри зауваги, висновок В. Чапленка вельми позитивний завдячуючи майстерно виписаному образу пана Пурхавки.

Отже, критичну рецепцію повісті «В дорозі» і Борисом Олександрівим, і Василем Чапленком можна розцінювати як прихильну, незважаючи на окремі зауваження критиків щодо образотворення (не завжди об'єктивні) та бачення автором статті «Подорож з Одрачевими персонажами» потреби розмежувати «поєднання різножанрових складників» (Чапленко, 1955: 31).

1957 р. виходить друком «Щебетун» (Нью-Йорк, 1957) (Одрач, 1957) із передмовою Бориса Олександрівича (Олександрів, 1957). Жанрові особливості твору розглянуто тут на проблемно-тематичному рівні: від міркувань про ознаки побутової літератури до

патетичних висновків про те, що роман – «поема про Полісся» (Олександрів, 1957: 9), «врочистий пеан Поліссю», в який «органічно вплетено низку психологічних та етичних проблем загальнолюдського значення» (Олександрів, 1957: 10). Водночас Борис Олександрів бачить певну простолінійність сюжету та навмисну обумовленість розв'язки (Олександрів, 1957: 10).

Автор передмови виокремив антитезність провідного мотиву: «розкішна поліська природа <...> – з одного боку, і разюча бідність, темнота й забобонність місцевого селянства – з другого» (Олександрів, 1957: 10), зауважуючи при цьому, що Федір Одрач «не показує причин такого стану, його цікавить радше психологічна, ніж соціальна сторона цього явища – але загальне тло і настанова твору не лишають сумніву, що причиною цієї темноти й убозства є передовсім бездержавність, національне поневолення і розподіл пошматованої кількома окупантами української землі» (Олександрів, 1957: 10). Порівняно з іншими письменниками, обтяженими соціалістичним реалізмом, чи з творцями «дешевої літератури», автор «Щебетуна» не вкладає цей мотив «у примітивну схему: ми – шляхетні й добрі, наші вороги – підступні й злі, а показує речі й події у їх життєвій багатогранності. Тому його літературні типи – незалежно від того, позитивні вони, чи негативні – не вигадано паперові, а живі, з людськими вартостями й недоліками в одній і тій же особі. Це дає нам підставу вірити в авторську сумлінність» (Олександрів, 1957: 10). При цьому Борис Олександрів зауважує, що такому принципу не відповідає ідеальний образ головного героя Василя Грудка, прототипом якого, очевидно, є автор.

У «Передмові» влучно підмічено головну проблему твору – проблему «прикрого почуття інферіорности сервілізму» (Олександрів, 1957: 10), яка «прикметна не тільки Поліссю, а й іншим частинам нашої землі» (Олександрів, 1957: 11). Ця проблема «дослівно мучить Василя Грудка, він настирливо шукає ключа до її розгадання» (Олександрів, 1957: 11). Розгадку Борис Олександрів вже зауважив, пишучи про політичний характер соціальних причин убозтва поліщуків. А Федір Одрач, підкреслюється в передмові, «навмисне не робить лобового висновку, залишаючи цю можливість читачам. Адже мистецтво художнього твору полягає не тільки в умінні сказати те, що треба, але також в умінні не сказати більше, ніж треба» (Олександрів, 1957: 11).

Зауважив Борис Олександрів загальну мінорну тональність «Щебетуна», незважаючи «на іскристий гумор, що час-до-часу просякає її рядки, особливо в селянських діялогах», та «шибиничний гумор, що сягає своїм корінням у гірке джерело зневіри і безрадної приречености», притаманний для листів і забаганок «екстравагантного мільйонера Піктуса» (Олександрів, 1957: 11).

Імпонують міркування автора передмови про дві сили у «Щебетуні», що протистоять одна одній: «зажерлива, нещадна біднота – і примхливе, зухвале багатство. Психологічну перемогу здобуває ніби багатство, але насправді і воно програє. Мільйонера Піктуса в його “далеких світах” не рятує від крайньої зневіри і фізичної смерті його багатство, і в остаточному висліді він така самісінька, хоч і цинічна марнота, як і кожен смертний» (Олександрів, 1957: 11). На основі зауваженого протистояння Борис Олександрів так прочитує філософські висновки автора: «Якщо в житті є справжні вартості, то вони несхопні, як видива, як прекрасні золотокоші мавки в горобинових вінках – а прекрасні і жадані вони тому, що несхопні» (Олександрів, 1957: 11).

За спостереженням критика, в останніх розділах твору відчувається віра у прогресивні зміни, символічним вираженням таких тенденцій є те, що «односельчани беруться відбудувати» зруйновану хату Василя Грудка, а це – «багатозначний символ для майбутнього його батьківщини» (Олександрів, 1957: 11).

Борис Олександрів зауважує у творі мотиви містики, які доречно було б розробити глибше (Олександрів, 1957: 11–12). Критик вважає це вдячною ділянкою, окреслюючи перспективи Федора Одрача як письменника-психолога.

Звертаючись до тексту «Щебетуна», пояснено назву та зауважено «стилістично-мовні недоліки, що їх завзято (для поліського “кольориту”) виборів автор від редактора» (Олександрів, 1957: 12).

Як бачимо, текст Бориса Олександріва відповідає вимогам, які ставляться до передмови: підтримати автора та зацікавити читача. Для цього використано арсенал прийомів, що покликані скерувати читача до важливих змістових акцентів твору (провідні ідеї, тематичні особливості, засоби характеротворення, особливості гумору). Окремі складники передмови Б. Олександріва – це не стільки теоретико-літературні висновки про жанрову специфіку,

скільки роздуми в загальнолюдському руслі чи спрямовані в ідеологічну площину.

В огляді українських книг у часописі «Київ» Б. Романенчук звертає увагу на повість Федора Одрача «Щебетун» (Романенчук, 1958: 52). Рецензент згадує добрим словом набутки молодого письменника, але новий текст не вважає мистецьки вартісним; на його думку, автору не вдалося реалізувати свій задум «показати певні психічні переміни поліського села під впливом нових течій, які надходили через молоде покоління із західних українських земель» (Романенчук, 1958: 52). Василь Гудок та деякі інші образи твору не подано в розвитку, «його (Василя Гудка. – О. Р.) “дії” не завжди мають твердий ґрунт і висять у повітрі» (Романенчук, 1958: 52). Висновок оглядача однозначний: текст цікавий, але в художньому плані не вивершено ні образотворення, ні композицію.

Наступне видання творів Федора Одрача «Півстанок за селом» (Буенос-Айрес, 1959) (Одрач, 1959) – також у полі зору оглядача Б. Романенчука (Романенчук, 1959: 49–52). Рецензент повторює свої зауваження, продовжуючи їх спостереженнями над книжкою малої прози.

Б. Романенчук категорично твердить, що «Одрачева збірка має, на жаль, чимало таких оповідань, яких теми ані цікаві, ані важні, ані не цікаво опрацьовані, дарма, що автор таки досить часто силкувався бути цікавим і насилував свою уяву, придумуючи такі сюжети, оскільки тут про них може бути мова, що великого довір'я не викликають» (Романенчук, 1959: 50). На його думку, незрозуміло, за яким критерієм письменник поділив книжку на дві частини, «бо якоїсь суттєвої різниці – стилістичної, ідеологічної, тематичної чи іншої – між оповіданнями обидвох частин немає» (Романенчук, 1959: 50).

Для підтвердження рецензент звертається до окремих текстів збірки. Так, оповідання «Пані в білому» – твір, у якому «автор спробував виявити своє зацікавлення дитячою психологією», однак наявність ірреального нагадує казку для дітей. «Людина без долі» теж нагадує казку, але задум письменника «важко збагнути», він «показав радше свою безпорадність у придумуванні вірогідного сюжету, аніж недолю людини» (Романенчук, 1959: 50). Б. Романенчук робить висновок, що більшість оповідань збірки – «на нецікаву тему і нецікаво опрацьованих, або, може, цікавих темою, але дуже

вигадливо розроблених і через те мало або й зовсім не переконливих» (Романенчук, 1959: 51).

Однак окремі твори збірки «Півстанок за селом» рецензент розцінює як мистецьки якісні, бо «там, де автор має що сказати, виходить зовсім інакше – цікаво й переконливо. До таких оповідань належать ті, що їх теми автор узяв з реального життя, з часів останньої війни» (Романенчук, 1959: 51). Таким якісним текстом є твір, який дав назву збірці. В оповіданні «Півстанок за селом» Федір Одрач «уміє цікаво підійти до теми і показати зовсім правдоподібні постаті, які можна взяти за живих людей – чи це буде Курт Кляйст, начальник маленького залізничного полустанку на Волині захланна, жорстока й кровожадна німецька людина, готова стріляти людей Сходу як собак – ні, не як собак, бо людей німці легше розстрілювали як собак, не знати чи й одна собака була німцями розстріляна – чи це буде його повний контраст – а між німцями й такі трапляються – Гайнц Ціге, якому соромно за добрих колись німецьків (очевидно, одруківка: німецьких. – О. Р.) юнаків, що на Україні перетворились у бандитів, чи це буде якась інша постать німецької людини, всі вони змальовані тут зовсім як живі, безпосередні люди, з якими ми стикались у дійсності» (Романенчук, 1959: 51). Б. Романенчук зауважує авторське вміння одним реченням схарактеризувати образ, зокрема, висвітлити «психіку не тільки німецького, а всякого окупанта, та перш за все зарозумілого, але тупого німецького, який з таким самим успіхом може говорити і до неживих речей, байдуже, що вони його не розуміють, тільки б він виконав свій обов'язок або наказ старшого» (Романенчук, 1959: 51).

За спостереженням Б. Романенчука, попри шаблонність окремих сюжетних ходів, оповідання на тему УПА «Трибунал» – цікаво написаний текст; твір «Невдала виправа» примітний влучною характеристикою «різних типів німецьких людей» (Романенчук, 1959: 51). «Заворожена криниця» привертає увагу дискусіями студента філософії та образом о. Лаврентія, який являє собою «залишки московізованого духовенства на Україні» (Романенчук, 1959: 51).

Висновок Б. Романенчука однозначний: «Одрачеві добре виходять оповідання, яких тематика взята з реального життя, яке він більше або менше обсервував. Доповненням до заобсервованого може бути і творча видумка, як це звичайно в творчості буває» (Романенчук, 1959: 52).

Окремі зауваження Б. Романенчука стосуються мови творів (Романенчук, 1959: 52).

«Покинуту оселю» Федора Одрача (Одрач, 1960), яка вийшла друком 1960 р., Анатоль Галан (псевдонім письменника та літературного критика Анатолія Васильовича Калиновського) розцінив як невдачу письменника, опублікувавши рецензію з промовистою назвою «Творче падіння» (Галан, 1962: 24–25). Критик вважає, що жанри малої прози не є покликанням Федора Одрача. Розглядаючи нову книжку в контексті творчих здобутків митця, Анатоль Галан відкидає її ідейно-художню вартість: «Після надзвичайно вдалого “Щебетуна”, справжньої барвистої повісті, яка сама просилась на добру рецензію, прийшли учнівські вправи. У “Покинутій оселі” вражає нецікавість тем» (Галан, 1962: 24). На підтвердження критик звертається до твору «Матерніти департамент», вважаючи, що в оповіданні «нема й на волосок якоїсь ідеї» (Галан, 1962: 25). Висновок однозначний: «Одрачеві оповідання не переконують, не викликають захоплення його персонажами» (Галан, 1962: 25).

Анатоль Галан висловлює також низку мовних зауважень, патетично запитуючи: «Хто ж то підмінив соковиту волинську мову Одрача?» (Галан, 1962: 25).

На завершення рецензент намагається пом'якшити свій присуд («Може, хтось подумає, що “Покинутій оселі” взагалі читати не варт. Ні, я цього не скажу. Є в ній гарні, цікаві місця, бож Федір Одрач не новак у літературі, не початківець із першими спробами пера. Федір Одрач – майстер, тільки свою майстерність він мусить використовувати на серйозні речі, а не на якісь теревені» (Галан, 1962: 25)) та висловлює пораду не звертатися до написання текстів малої прози («хай Одрач береться за дальші “широкі полотна”. Хай лишить у спокої “чехівський жанр”» (Галан, 1962: 25)). Однак бачення ролі нової книжки у творчості письменника не змінюється: «Одрачів “Щебетун” безсумнівну ввійде в скарбницю української літератури, ввійде й перша його книжка “В дорозі”. А “Покинута оселя” буде лише числовим додатком, чи пак, другорядним орнаментом до його творчості» (Галан, 1962: 25).

Окрім прижиттєвого етапу, до аналізу літературно-критичної рецепції прози Федора Одрача залучаємо передмову О. Копач до першого видання повісті «Вошадь» 1972 р. (Одрач, 1972).

О. Копач патетично іменує письменника «багатирем», який «підніс свій меч, своє слово, в обороні прадідної землі, що положена на північних межах України, погноблена чужими, забута своїми, глибоко запала в історичну непам'ять. Ця земля автора – це Полісся, яке, ставши ареною окупантів, втратило національну свідомість, що заховалась тільки в підсвідомості – у мові, в народніх звичаях, в народній творчості. Полісся – оповите мрякою незнання, почуттям страху та байдужістю земляків, а проте сповнене чарами специфічної природи та красою старовинности – вибрав собі як ціль життя письменник Федір Одрач.

З його творів поривається глибока розпука над долею Полісся, гнів на займанців і святе обурення на всіх тих українців, хто байдуже сприймають трагедію цієї частини України» (Копач: 1972, 9). Ця розлога цитата демонструє осягнення авторкою передмови лейтмотиву життєвого і творчого кредо Федора Одрача.

Звертаючись до історичних екскурсів, наголошує О. Копач, письменник простежує органічний зв'язок Полісся з Україною. Але після третього поділу Речі Посполитої на Поліссі вже діє дві антиукраїнські сили, наслідком чого стає руйнація рідної церкви, русифікація міста, «адміністрація, шкільництво опинюються в руках росіян, а частинно поляків, що залишилися тут з часів Ржечипосполитої» (Копач: 1972, 10). Після Першої світової війни домінує польський елемент, «українське населення було трактоване тільки з політичного аспекту з наміром утримати його в темряві національної несвідомости» (Копач: 1972, 10). У повісті «Вощадь» Федір Одрач «розгортає великий комплекс різnorodних змін, які заіснували на Поліссю з приходом советської влади» (Копач: 1972, 11).

У «Передмові» зауважено, що «доля Кулика з “Вощаді” і автора мемуарів “На непевному ґрунті” дуже подібна. У цих мемуарах читач знайде цікаві прототипи персонажів, подій, ситуацій, деталей, які оживають на сторінках “Вощаді”» (Копач: 1972, 12).

О. Копач вважає, що існує ґрунт для того, щоб вважати письменника «щебетуном», співцем Полісся, однак регіональне уточнення обмежує його значення. Про рівень Федора Одрача свідчить осмислення такої проблеми, як людина у межових ситуаціях (Копач: 1972, 12). У центрі його уваги – «людина національно виголоджена мало не сотки літ і яка остається людиною тільки силою

традицій, християнської віри, глибоких моральних засад. І ось на цю людину йде нова нищівна хвиля, розставлені нові сіті подвійної національної неволі в формі російської влади та білоруської школи; насильне ліквідування релігійного життя з тисячолітнім християнством; підриєв людської гідності при допомозі донощицтва, сексотства, тортур» (Копач: 1972, 14). Та авторка передмови не вважає Федора Одрача песимістом, бо шукає шлях до відродження людського в людині, до утвердження людської гідності (Копач: 1972, 15).

«Передмова» не тільки виконує свою безпосередню функцію скерування читацької уваги до ідейних акцентів тексту, тут чітко сформульовано значення творчості Федора Одрача: по-перше, «підніс дві ідеї: історичну – суто українську та психологічну – загальнолюдську»; а основне – в «літературі включив наше насильно відірване Полісся в духову сферу України» (Копач: 1972, 15).

Спостереження над повістю «Вошадь» О. Копач увиразнює зверненням до філософських досліджень, контексту зарубіжної та української літератури. Також у «Передмові» прочитуються алюзії до есе О. Тарнавського «Традиція Кожом'яки» (Тарнавський: 1966, 81–89), в якому критик простежив аналогії героїчного епосу давньогрецького та українського, що проступають і у прозі ХХ ст. – Н. Казандзакіса та У. Самчука.

Наукова новизна

Вперше в українському літературознавстві відтворено особливості літературно-критичної рецепції прози Федора Одрача. Огляд української діаспорної періодики дав можливість виокремити різножанрові критичні тексти, опубліковані на сторінках часописів «Молода Україна» (Торонто), «Нові Дні» (Торонто), «Київ» (Філадельфія). У хронологічній послідовності – від повісті «В дорозі» (1954) до «Вошаді» (1972) – простежено, як у діаспорній літературно-критичній думці проаналізовано проблемно-тематичні, жанрово-стильові та композиційні особливості творів Федора Одрача. Все це сприяє цілісному баченню українського літературного процесу в діаспорі.

Висновки

Повість «В дорозі» (1954), на думку Бориса Олександріва, засвідчує визнання художньої майстерності в образотворенні (окрім ідеалізації головного героя). Рецензент Василь Чапленко зауважив

високий мистецький рівень письменника у створенні діалогів, використанні засобів гумору та діалектизмів. Різні жанрово-стилістичні складники твору, на його думку, доречно виокремити у два тексти.

Видання «Щебетуна» (1957) супроводжено передмовою Бориса Олександрів. Окрім звичних зауважень про проблемно-тематичні особливості твору, засоби характеротворення та специфіку гумору, важливими є міркування геополітичного плану, що пояснюють проблеми меншовартості поліщуків, їхнє запобігання та угодовство перед сильними. Оглядач Б. Романенчук переконаний, що новий текст Федора Одрача не можна вважати здобутком: автору не вдалося відтворити психологічні зміни в поліському селі, що постали під впливом нових тенденцій часу; образ головного героя та деяких інших не показано в розвитку.

Тематику збірки оповідань «Півстанок за селом» (1959) Б. Романенчук вважає нецікавою. Тільки окремі тексти, створені на основі реального життя, критик розцінює як вдалі. Так, в оповіданні «Півстанок за селом» зауважено авторське вміння лаконічно та влучно схарактеризувати образ; на думку Б. Романенчука, мистецьки написаний твір на тему УПА «Трибунал»; «Невдала виправа» привертає увагу вдалими образотворенням, «Заворожена криниця» – різноплановими дискусіями.

Рецензія Анатолія Галана на збірку «Покинута оселя» (1960) – вкрай негативна. Категоричними є міркування про нецікаві теми оповідань та про неспроможність письменника творити тексти малої прози.

У передмові до першого видання «Вошаді» (1972) О. Копач, опираючись на історичні факти, геополітичні та філософські розмисли, проводячи аналогії до зарубіжної та української літератури, презентує Федора Одрача як співця Полісся, а з іншого боку – розмірковує про загальнолюдські проблеми у повісті. Примітно, що авторка зауважила зв'язок твору з мемуарами «На непевному ґрунті».

Важливо, що автори різножанрових критичних текстів (рецензія, передмова, книжковий огляд) часто мають письменницький (Борис Олександрів, Василь Чапленко, Анатоль Галан) або ж літературознавчий / мовознавчий (Василь Чапленко, Б. Романенчук, О. Копач) досвід.

Логічним продовженням роботи бачиться проблема специфіки досліджень творчості Федора Одрача в сучасному літературознавстві.

Література

- Б. О. [Борис Олександрів] (1955). В дорозі – Федора Одрача. *Молода Україна*, 23, 32.
- Б. Р. [Б. Романенчук] (1958). З мандрівки по книгарських полицях. *Київ*, 1 (45), 51–53.
- Б. Р. [Б. Романенчук] (1959). З мандрівки по книгарських полицях. *Київ*, 4 (55), 49–52.
- Галан, А. (1962). Творче падіння. *Нові Дні*, 145, 24–25.
- Копач, Олександра (1972). *Передмова. Одрач Федір. Вошадь*. Торонто: Комітет Видання Повісти «Вошадь» в Торонто, Онт., 9–16.
- Одрач, Федір (1954). *В дорозі*. Буенос-Айрес: Перемога.
- Одрач, Федір (1972). *Вошадь*. Торонто: Комітет Видання Повісти «Вошадь» в Торонто, Онт.
- Одрач, Федір (1959). *Півстанок за селом*. Буенос-Айрес: Видавництво Юліяна Середяка.
- Одрач, Федір (1960). *Покинута оселя: оповідання*. Торонто: Українське видавництво «Добра книжка».
- Одрач, Федір (1957). *Щебетун*. Нью-Йорк: Накладом Організації Оборони Чотирьох Свобід України.
- Олександрів, Б. (1957). *Передмова. Одрач Федір. Щебетун*. Нью-Йорк: Накладом Організації Оборони Чотирьох Свобід України, 9–12.
- Тарнавський, Остап (1966). Традиція Кожом'яки. *Тарнавський Остап. Туга за мітом: есеї*. Нью-Йорк: Ключі, 81–89.
- Фізер, І. (1969). Юрій Шевельов як літературний критик. *Північне Сяйво*, 4, 96–98.
- Чапленко, В. (1955). Подорож з Одрачевими персонажами. *Нові Дні*, 65, 29–31.

References

- B. O. [Borys Oleksandriv] (1955). V dorozh – Fedora Odracha [On the way – Fedir Odrach's]. *Moloda Ukraina*, 23, 32 (in Ukrainian).
- B. R. [B. Romanenchuk] (1958). Z mandrivky po knyharskykh polytsiakh [From a trip on the bookstore shelves]. *Kyiv*, 1 (45), 51–53 (in Ukrainian).
- B. R. [B. Romanenchuk] (1959). Z mandrivky po knyharskykh polytsiakh [From a trip on the bookstore shelves]. *Kyiv*, 4 (55), 49–52 (in Ukrainian).
- Halan, A. (1962). Tvorche padinnia [Creative failure]. *Novi Dni*, 145, 24–25 (in Ukrainian).
- Kopach, Oleksandra (1972). Peredmova [Foreword]. *Odrach Fedir. Voshchad*. Toronto: Komitet Vudannia Povisty «Voshchad» v Toronto, Ont., 9–16 (in Ukrainian).

- Odrach, Fedir (1954). *V dorozh* [On the way]. Buenos-Aires: Peremoha (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1972). *Voshchad* [The dawn glow]. Toronto: Komitet Vudannia Povisty «Voshchad» v Toronto, Ont. (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1959). *Pivstanok za selom* [Whistle stop out the village]. Buenos-Aires: Vudavnytstvo Юліяна Середяка (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1960). *Pokynuta oselia: opovidannia* [The Abandoned home: a story]. Toronto: Ukrainske vudavnytstvo «Dobra knyzhka» (in Ukrainian).
- Odrach, Fedir (1957). *Shchebetun* [Twitter]. Niu-York: Nakladom Orhanizatsii Oborony Chotyrok Svobid Ukrainy (in Ukrainian).
- Oleksandriv, B. (1957). Peredmovna [Foreword]. *Odrach Fedir. Shchebetun*. Niu-York: Nakladom Orhanizatsii Oborony Chotyrok Svobid Ukrainy, 9–12 (in Ukrainian).
- Tarnavskiy, Ostap (1966). Tradytsiia Kozhomiaky [Tradition of Kozhomjaka]. *Tarnavskiy Ostap. Yuha za mitom: esei*. Niu-York: Kluchi, 81–89 (in Ukrainian).
- Fizer, I. (1969). Yurii Shevelov yak literaturnyi krytyk [Yurii Shevelov as a literary critic]. *Pivnichne Siaivo*, 4, 96–98.
- Chaplenko, V. (1955). Podorozh z Odrachevymy personazhamy [Travel with Odrach's characters]. *Novi Dni*, 65, 29–31.

Olha Ryzhykova. Fedir Odrach's Prose in the Literary-critical Reception.

The article is devoted to coverage of the peculiarities of literary-critical reception of Fedir Odrach's prose in the diaspora. The material of the research is multi-genre critical texts in the diaspora magazines "Young Ukraine" ("Moloda Ukraina") (Toronto), "New Days" ("Novi Dni") (Toronto), "Kyiv" (Philadelphia), dedicated to the works of Fedir Odrach, as well as prefaces to the works "Twitter" ("Shchebetun") (1957) and «The dawn glow» ("Voshchad") (1972). Thus, in chronological order, it is traced how in the diaspora literary-critical thought the problematic-thematic, genre-stylistic and compositional features of Fedir Odrach's prose are analyzed.

In Borys Oleksandriv's assessment of the story "On the way" (1954) the recognition of artistic skill in fine art is dominated. Vasyl Chaplenko notes the writer's artistic skill in creating dialogues, using humour and dialectisms; however, he believes that it is appropriate to separate the different genre and stylistic components of the work into two texts.

In the foreword to "Twitter" (1957), Borys Oleksandriv expressed reasonable considerations of the geopolitical plan, which explained the problems of inferiority of Polishchuks. In the review of book novelties by B. Romanenchuk, the story is evaluated negatively; in his opinion, the writer did not reproduce the psychological changes in the Polissya village, which arose under the influence of new trends of the time. B. Romanenchuk also responds negatively to the collection of stories "Whistle stop out the village" (1959). Some texts created on the basis of real life, the

critic considers successful ("Whistle stop out the village", "Tribunal", "Unsuccessful departure", "Charmed well").

The reviewer of the collection "The Abandoned Home" (1960) Anatol Galan categorically asserts uninteresting themes of stories and the writer's inability to create texts of short prose. In the foreword to the first edition of "The dawn glow" (1972), O. Kopacz reflects on Fedir Odracz as a singer of Polissia and at the same time as a writer who cares about universal problems.

Key words: history of Ukrainian literary criticism, literature of the Ukrainian diaspora, Fedir Odrach, foreword, survey, review

Рижикова Ольга Михайлівна – аспірантка кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0009-0001-1402-9467>; olja_zoloto@i.ua

Осмислення творчості Лесі Українки

УДК 811.161.2'367.626.1+821.161.2'05-21.09Українка

Маргарита Жуйкова

Надперсональне МІ у драмі «Бояриня» як засіб реалізації ідейного задуму Лесі Українки

Метою статті є аналіз референції займенників першої особи множини (*ми* та *наш*) у драмі Лесі Українки «Бояриня» і виявлення тих референційних груп, до яких залучають себе персонажі драми. Для досягнення мети використано контекстуально-референційний аналіз займенників, що дозволяє встановити зв'язок між конкретним займенником та групою осіб, про яких йдеться в мовленні певного персонажа. **Результати.** Показано, що Леся Українка у тексті драми формує МІ-групи двох типів: з персональною референцією та з надперсональною референцією. Групи першого типу охоплюють мовця та незначну кількість інших відомих читачеві осіб, персонажів драми (наприклад, Перебийний та Степан, Оксана та мати Степана тощо). Групи другого типу не піддаються точному окресленню за обсягом, натомість таким групам у тексті драми приписані певні характеристики. Наприклад, вживаючи займенник *ми* у першій дії драми, Оксана має на увазі себе та інших дівчат, що належать до української шляхти і беруть участь у танцях. Лише чотири персонажі драми формують у мовленні надперсональні групи: Оксана, її брат Іван, Степан та Гість. Контекст драми дозволяє з високою мірою достовірності відтворити обсяг таких МІ-груп. Наприклад, Гість включає себе у МІ-групу, в яку входять також ті представники козацької старшини, що налаштовані на збройну боротьбу проти московської влади в Україні. Обсяг та характеристики надперсональних МІ-груп є важливим маркером, що виражає цінності та настанови певного героя драми. Найбільші за обсягом МІ-групи Леся Українка включає в мовлення Оксани, яка найчастіше ідентифікує себе з усім українським народом, а не з певною обмеженою його частиною. Отже, саме Оксана є для Лесі Українки тим моральним авторитетом, який мислить масштабами всього українства, саме ця героїня є еталоном вірності і любові не лише до чоловіка, а й до свого народу.

Ключові слова: інтерпретація, інтенція, особовий дейксис, референція, особові займенники, надперсональне МІ, Леся Українка

Вступ

Для реалізації власних інтенцій автори художніх творів зазвичай послуговуються різноманітними засобами, серед яких не останнє місце належить мові, бо саме мова є найбільш універсальним культурно-національним кодом. Розглядаючи художній твір у контексті взаємодії між його автором – відправником складного, багатопланового повідомлення – та читачем, реципієнтом цього повідомлення, дослідник має враховувати як загально-семантичні змісти, закодовані в мовних засобах, так і індивідуальні, суб'єктивні, інколи навіть девіаційні трансформації цих змістів. Мова творів Лесі Українки вражає науковців не лише різноманітністю засобів та форм, а й глибиною тих сенсів, які кодуються вербальними конструкціями. Різноманітні лексичні явища, характерні для творів Лесі Українки, незрідка стають об'єктом дослідження лінгвістів через свою виразність, вагомість при передачі змістів та створенні відповідного антуражу творів, як-от біблеїзми (С. Богдан), діалектизми (Л. Ткач), фразеологічні одиниці (О. Красовська, Л. Ткач), іншомовні адаптовані та неадаптовані включення (О. Ткаченко, О. Красовська), експресивна та емоційно-забарвлена лексика (С. Єрмоленко, Л. Ставицька, Н. Данилюк, Т. Беценко), етикетні вербальні формули (С. Богдан) тощо.

Значно менше уваги лінгвісти приділяють таким мовним одиницям, як займенники різних розрядів, очевидно, вважаючи їх семантично бідними і через це непридатними для повноцінного вираження певних художніх ідей, особливо коли йдеться про твори епічних чи драматичних жанрів. Виняток становить пара особових займенників *я* і *ти*, що відіграють важливу роль у ліричних творах, передусім через свою очевидну опозитивність, яка може бути навантажена додатковими змістами. У недавній статті лінгвістки Н. Дарчук, присвяченій особовим займенникам у ліричному доробку Лесі Українки з оперттям на матеріали корпусу текстів української мови (mova.info), виявлено абсолютну й відносну частотність вживання всіх восьми особових займенників (включно із словоформами). Перше місце з високим абсолютним індексом посідає займенник *я* (866 вживань у 102 поетичних текстах), наступним за чергою із суттєвим зменшенням частоти йде займенник *ти* (477 вживань у 68 поетичних текстах) (Дарчук, 2020: 21–22). Саме через високу актуальність слів *я* і *ти* для лірики будь-якого поета авторка

дослідження практично повністю сконцентрувалась на аналізі вживання цих опозитивних одиниць у доробку Лесі Українки. Н. Дарчук зазначає: «Розглянувши деякі аспекти функціонування першої та другої особи однини в ліричних поезіях Лесі Українки, можна стверджувати, що є складні зв'язки, які існують між змістом ліричного я і способами його вираження. З одного боку, я завжди присутнє в тексті, але, з іншого, формальні способи вираження я безмежні. Вони відіграють значну роль для індивідуальної поетики й ідіостилу письменниці» (Дарчук, 2020: 32).

Щодо займенника *ми*, то, як свідчать дані корпусу, він трапився у вибірці 217 разів (48 поетичних творів), тобто рівень його вживання приблизно в чотири рази нижчий, ніж в одиниці *я* (Дарчук, 2020: 21). Попри позірну невиразність цього слова в художніх текстах, що спричиняє його майже повне ігнорування з боку дослідників, займенник *ми* може отримувати надзвичайно важливу роль у вираженні художнього задуму автора ліричного твору.

Роль займенників першої особи множини (як особового *ми*, так і його присвійного корелята *наш*) не зводиться лише до дейктичного маркування якоїсь групи осіб, куди входить сам мовець, пор. вкрай спрощений опис його функціональних властивостей в академічному «Словнику української мови»: «Уживається для називання двох чи багатьох осіб разом з тим, хто говорить»¹. Лінгвісти зафіксували чимало значно суттєвіших функціональних потенцій цього займенника, і серед них не останньою є позначення мовцем своєї належності до певної групи осіб чи спільноти, тобто декларування колективної ідентичності. У нашій статті про специфіку використання *ми* та *наш* у публіцистиці та листуванні молодого Агатангела Кримського продемонстровано, що ці займенники служать передусім для самоідентифікації особи – автора певного тексту (див. докладніше: Жуйкова, 2021). Ефект самоідентифікації досягається шляхом використання Кримським займенників множини (*ми* та *наш*), а не однини (*я*), оскільки саме вони маркують як включення суб'єкта мовлення у певну групу осіб, так і причетність мовця до певних групових цінностей.

Питання про змістове навантаження займенників першої особи множини доцільно розглядати в різних аспектах; зокрема, таким

¹ Словник української мови в 11-ти томах, том 4. Київ: Наукова думка, 1973. С. 699.

аспектом може бути інформативний. Розкодування вмісту МІ-групи, куди входить суб'єкт мовлення, вимагає від читача художнього твору певних зусиль і підключення різноманітних видів інформації (Жуйкова, 2022). На прикладах вживання займенника *ми* у драмі Лесі Українки «Бояриня» показано, що для його інтерпретації читач мусить мати знання принаймні чотирьох типів: по-перше, знати загальнономовні значення одиниць, вжитих у тексті, та їх семантичний потенціал, по-друге, володіти тою концептуальною інформацією, яку позначають ці мовні одиниці; по-третє, мати достатній рівень фонових знань про світ, в тому числі й етнічно маркованих; по-четверте, мати достатню мовленнєву компетенцію і знання щодо специфіки комунікативної поведінки в різних ситуаціях спілкування (причому в різні історичні періоди і в різних культурних традиціях).

У цій розвідці зосередимося на іншому аспекті функціональної ролі займенника *ми* у драмі Лесі Українки «Бояриня», а саме на його референтних кореляціях з фрагментами позамовної дійсності. Отже, **мета статті** полягає у виявленні та аналізі референції МІ-груп у драмі «Бояриня» у контексті ідейного навантаження цього твору. Загалом у драмі вжито 67 конструкцій з особовим займенником *ми* в різних відмінкових формах, причому найбільша кількість – 28 вживань – припадає на словоформу *ми*. Текст драми Лесі Українки цитуємо за «Повним академічним виданням творів у 14 томах», том 3 (Луцьк, 2021, с. 185–239), не вказуючи сторінок аналізованих фрагментів.

Основним **методом дослідження** є контекстуально-референтний аналіз, спрямований на встановлення зв'язків між конкретним прономінативом у тексті твору та його позамовним корелятом (ситуативною МІ-групою, яку формує автор у мовленні певного персонажа). У деяких випадках залучаємо також лексико-семантичний аналіз оточення, в якому вжито ту чи ту МІ-групу.

Теоретичною основою нашого дослідження є загальні положення, які стосуються понять «референція» та «дейксис» щодо особових займенників. Як зауважує канадський дослідник А. Салліван, «референція є фундаментальним поняттям у субдисципліні філософських досліджень, в яких вивчається мова та мислення» (Sullivan, 2006: 420). Говорячи про референцію, ми спираємося на загальноприйняте розуміння цього лінгвістичного терміна, що представлене у теоретичних працях зарубіжних лінгвістів (Г. Фреге, Дж. Сьорль, С. Кріпке та ін.). Референцію прийнято

визначати як відношення мовного знака у конкретному акті комунікації до тих об'єктів позамовної дійсності, з якими співвідноситься цей знак. Отже, поняття референції нерозривно пов'язане з іншими поняттями прагматики, такими як мовець та його комунікативна компетенція, ілокуція, перлокуція, комунікативна ситуація, комунікативна стратегія; крім того, питання референції мовного знака є дотичним до широкого кола проблем лексичної семантики, зокрема, до проблеми значення та змісту (сенсу), мовного та мовленнєвого значення лексеми, до меж семантичного варіювання і тотожності мовного знака, співвідношення значень гіпероніма та відповідних гіпонімів тощо. Усвідомлення того, що в залежності від контекстного оточення лексема може актуалізувати одні семантичні компоненти і нівелювати інші, стало важливим кроком у розвитку семантики; з'явилося важливе поняття «референційний акт», яке дозволяє описувати розмежовувати

У випадку художніх творів референцію слід розуміти як відношення мовного знака до об'єктів того віртуального світу, який створено уявою письменника; мовлення в такому разі розуміємо, очевидно, як результат мовленнєвої діяльності персонажів твору (а не самого автора тексту). Питання референції мовних знаків обговорюються, як правило, у різних площинах: у зв'язку з істинністю / хибністю предикативних одиниць, в аспекті способів поєднання мовного знака із позамовними явищами, а також з погляду співвідношення між мовним знаком та його референтом. Саме цей останній аспект і формує основну проблематику нашого дослідження. Треба зазначити, що референційне навантаження особових займенників розглядають найчастіше в контексті структури складного речення та когезії тексту, при цьому в фокусі уваги опиняються функції займенників третьої особи, але цей аспект не є предметом нашого обговорення.

Виклад основного матеріалу

Сучасні мовознавці суттєво поглибили уявлення про функціональні особливості займенника *ми* в текстах різних стилів і реєстрів. Функціонально-семіотичні особливості цього займенника вперше виокремив та описав французький лінгвіст Е. Бенвеніст (Бенвенист, 1974: 267). Він протиставив два типи мовленнєвих вживань займенника першої особи множини (англ. WE, нім. WIR, італ. NOI, франц. NOUS тощо), які визначаються комунікативною

ситуацією мовлення і прагматичними потребами мовця. З одного боку, мовці вживають так зване інклюзивне МІ: ним мовець позначає себе та свого ситуативного співрозмовника («я плюс ти»); з другого боку, активно використовується і так зване ексклюзивне МІ, референція якого інша, бо мовець не включає до референтної групи свого ситуативного співрозмовника. У такому випадку сукупний суб'єкт «я плюс хтось (не-я)» отримує змістове прирощення «не ти», яке через свою невизначеність може інтерпретуватися в широких межах і часто набуває ознак неокресленості, що стає основою для комунікативних провалів (неуспішної перлокуції), а також відкриває широкі можливості для мовних маніпуляцій.

У сучасних дослідженнях проведено важливе розмежування вживань цього прономінатива на референтні та нереперентні типи, див. змістовну монографію Н. Ясакової (Ясакова, 2016). Референтні вживання наявні в тих комунікативних ситуаціях, коли МІ виступає у своїй прямій дейктичній функції, тобто функції вказування на учасників комунікативного акту: адресанта (я) і адресата (ти) повідомлення. При цьому займенник *ми* може маркувати різні групи осіб: такі, куди адресата включено (експліцитно *ми з тобою / вами*), і такі, куди адресата не включено (експліцитно *ми з ним / з ними*). Крім цієї базової дейктичної ролі, особовий займенник *ми* набув цілу низку інших функцій, зокрема таких, що не пов'язані прямо із ситуацією комунікативного акту. Такі вторинні вживання не допускають розгортання *ми* в експліцитні групи *ми з ним / з ними* чи *ми з ним / ними*.

Така типологічна класифікація МІ-груп є цілком доречною, проте, на нашу думку, номінації, використані для позначення цих референтних типів, не є вдалими. Слід взяти до уваги той факт, що займенник *ми* в жодному разі не втрачає своїх референтних зв'язків із позамовними об'єктами, референція залишається його основною функціональною властивістю. Тому нелогічно говорити про будь-які «нереперентні вживання». Пропонуємо називати два типи референції займенника *ми* номінаціями «**персональна референція**» та «**надперсональна референція**», виходячи з того, що в першому випадку реципієнтові мовленнєвого акту (читачеві художнього твору) вдається точно або наближено встановити кількісний і персональний склад МІ-групи. У другому випадку контекст не дає таких

можливостей, а сама МІ-група мислиться як множина осіб з відкритими границями (*ми, спортсмени Волині... або ми, енергетики*).

Персональна референція МІ-груп виникає, як правило, при вживанні *ми* щодо певних угруповань осіб (чи персонажів твору), кількість яких може бути визначена принаймні приблизно. Це можуть бути як сталі угруповання людей (такі як сім'я, співробітники фірми, клас у школі), так і актуально-ситуативні об'єднання, наприклад, пасажери одного автобуса, відвідувачі кав'ярні, які перебувають там в той самий час, або учасники якогось шоу на телебаченні. Важливо, що за потреби всі члени таких груп можуть бути ідентифіковані. Натомість надперсональна референція займенника *ми* має місце тоді, коли МІ-група втрачає ознаки персональності і в принципі не може бути окреслена кількісно (мовець ніколи не ставить собі такого завдання). Виявлення кількісного складу сформованої мовцем МІ-групи належить до завдань реципієнта, отримувача повідомлення (читача або слухача).

Чимало дослідників звертали увагу на специфічне вживання *ми* в рекламному, релігійному та особливо політичному дискурсі. Про один з функціональних різновидів такого надперсонального використання займенника *ми*, поширеного в тоталітарних державах, Н. Ясакова пише так: «Уживанням *ми* мовець акцентує свій стосунок до певної привілейованої групи осіб, указує на те, що важливою є не його особиста позиція, а інтереси цієї впливової групи» (Ясакова, 2016: 224). Звичайно, використання у текстах надперсональних МІ-груп не завжди переслідує подібні цілі; як буде видно з подальшого викладу, в «Боярині» авторка дуже майстерно створює такі групи, формуючи у читача певні уявлення про персонажів твору та історичне середовище, в якому вони діють.

1. Персоналізовані вживання займенника *ми* у тексті драми «Бояриня»

Персоналізовані МІ-групи в тексті драми кількісно домінують, що цілком природно з огляду на побутовий антураж твору, дії якого розгортаються лише в межах двох сімейних угруповань (в обійсті Перебійного в Україні та в помешканні Степана у Москві). Чотири персонажі: Перебійний, Перебійниха, мати Степана та його сестра Ганна – вибудовують у своєму мовленні лише персоналізовані МІ-групи. Наприклад, у контексті (1) Перебійний, вживаючи *ми*, має на

увазі себе та Степана, а у контексті (2) Перебійниха об'єднує в МИ-групу членів своєї сім'ї, тобто себе, чоловіка, сина та дочку.

(1) Перебійний. *Дочко,*

ти б нас почастувала на початок.

(Оксана наливає з сулійки дві чарки – батькові й гостеві).

(2) Перебійниха (зіходить трохи з рундука назустріч гостеві).

Боярине, прошу

зажити з нами хліба-соли.

Наступний контекст (3) містить словоформи ми та в нас, вжиті у мовленні різних персонажів. МИ-група в Івана включає його самого та гостя – Степана, який перебуває в тому ж хронотопі, що й мовець та його батьки. Отже, у 3 (а) представлено типове дейктичне вживання особового займенника ми, яке може бути трансформоване в експліцитні конструкції з тою ж референцією: ми з ним / ми з гостем / ми зі Степаном.

(3) Перебійниха.

Ти б уперід хоч привітався з гостем!

Іван (сідаючи, недбало).

Ми (а) вже віталися там коло церкви.

Перебійний.

Він буде мешкати в нас (b) до від'їзду.

Друге ми, вжите Перебійним, маркує МИ-групу, куди входять, крім адресата та адресанта цього комунікативного акту (батька та його сина), також інші члени сім'ї, що живуть разом, однак у цьому контексті реалізований не особовий, а просторовий дейксис (пор. семантично еквівалентну трансформацію у нас ↔ тут). Пор. також фрагмент (4), де Степан вживає поряд локативну МИ-групу у нас та дейктичне просторове слово тут:

(4) Степан. *Мушу я просити,*

щоб ти його у нас тут не приймала.

Всі персоналізовані МИ-групи, побудовані Лесею Українкою, охоплюють цілком визначене коло осіб, причому їх варіантів небагато: або це двоє безпосередніх учасників спілкування, або сім'я Перебійного (у першій дії) чи актуальна сім'я Степана у Москві (він сам, Оксана, його мати, сестра Ганна і, можливо, лише згаданий у драмі менший брат Степана Ванька). Отже, всі МИ-групи цього типу кількісно незначні, причому практично в усіх випадках вдається

встановити їхній кількісний склад та ідентифікувати їх членів. Найчастіше персоналізовані МІ-групи трапляються у мовленні Степана (25 вживань) та Оксани (12 вживань).

2. Неперсоналізовані вживання займенника *ми* у тексті драми

Надперсональні МІ-групи із невизначеною кількістю членів Леся Українка включила в мовлення таких персонажів: Оксани, Степана, молодшого Перебийного (брата Оксани) та Гостя, що приїхав до Степана з України. За нашими підрахунками, у тексті драми вжито 15-16 таких випадків, тобто значно менше, ніж персоналізованих МІ-груп. Проте надперсональні МІ-групи, а саме їх кількісна і якісна характеристика, виявляються дуже важливими для реалізації творчого задуму Лесі Українки, тому зупинимося на них докладніше.

У першій дії драми таких вживань є лише два, див. (5) та (6), проте в подальших діях кількість їх зростає.

(5) Оксана.

*Не раз, вернувшись з походу,
лицарство з нами бавиться при танцях.*

(6)

Іван. *Батьку!
Що там замазувать? Кажімо правду!
Се річ не власна, се громадська справа!
Якби таких було між нами менше,
що, дома чесний статок протесавши,
понадились на соболі московські,
та руки прос[т]ягали до тієї
«казни», як кажуть москалі...*

МІ-групи в обох фрагментах включають самого мовця та кількісно неокреслену групу осіб, з якими мовець ідентифікує себе за певними ознаками. Щоб виявити наповнення цих референтних груп, читач повинен, по-перше, інтерпретувати актуальний сенс тих мовних одиниць, що становлять ближнє та дальнє оточення займенника у висловленні, а по-друге, долучити певні фонові (енциклопедичні) знання про добу та її характерні риси. Так, у (5) Оксана оповідає Степанові про танці, тобто про поширену, часто повторювальну (*не раз*) забаву української шляхти (до якої і сама належить), у якій беруть участь *лицарі* (тобто козацтво) та незаміжні дівчата (і хоча заміжні жінки також охоче танцювали на таких

вечірках, природно припускати, що Оксана тут ідентифікує себе з молодшою віковою групою, а не з усією жіночою частиною шляхти). Отже, ця МІ-група має у творі певні якісні характеристики, достатньо конкретні: це українки за етнічною приналежністю, шляхта за соціальним статусом, неодружені дівчата, що досягли певного віку для того, щоб брати участь у світському житті. Інакше кажучи, контекст фрагменту і твору загалом дає підстави для окреслення певних параметрів тої групи, з якою Оксана ототожнює себе на момент розмови із Степаном.

Щодо фрагменту (6), то визначення наповнення МІ-групи також досягається шляхом аналізу текстового фрагменту, а також здійсненням простих логічних процедур. Іван наголошує на тому, що в певній спільноті (*між нами*) є особи, яким притаманна цілком конкретна поведінкова стратегія, описана майже біографічно точно: вони мали *дома* (тобто в Україні) певні статки, законно добуті, проте пустили їх за вітром (*протесали*, за виразом Лесі Українки); через бажання забезпечити собі негірше існування, ніж раніше, ці особи подались на службу до московського царя, спокусившись можливістю збагатитися на чужині. Як твердить Іван, йдеться не про поодинокий випадок такого пристосування, а про масове явище (*якби таких було між нами менше*). Отже, МІ-група у (6) складається з двох частин: з осіб, які не забажали простягати руки до царської «казни», залишившись в Україні, та з осіб, що спокусились можливістю жити на чужині у багатстві, символом якого є московські соболі. Об'єднавши ці дві частини, отримуємо наповнення МІ-групи у мовленні Івана: це українці, шляхта, особи чоловічої статі, достатньо бадьорі та активні, щоб перебувати на службі (із множини українців-чоловіків, що належать до шляхти, виключаємо малих і старих).

У мовленні Степана МІ-групи з надперсональною референцією з'являються лише в діалозі з Гостем – посланцем з України, див. (7).

(7) Гість.

*Послав би царь з українців кого,
в Москві ж тут є такі, от хоч б й ти,
що здавна і цареві служать вірне,
і рідний звичай вміють шанувати.*

Степан.

Нас не пошлють...

Гість. *Чому?*
 Степан. *Бо нам не вірять.*
 Гість.
Отак! Та ви ж тут наче всі у ласці!
 Степан.
То тут, на очах, а з очей спустити
нас надовго не зважаться.

Ознаки, приписувані цій МІ-групі, Леся Українка подає у мовленні Гостя: члени групи є етнічними українцями, вони знають і шанують *рідний звичай*, здавна живуть в Москві і вірно служать цареві, отримуючи від нього певні блага (*всі у ласці*). Гість впевнено включає в цю групу Степана, з чим той погоджується. Ані Гість, ані Степан не окреслюють кількісні межі цієї МІ-групи.

У фрагменті (8) йдеться про загалом лояльну до Московщини частину української шляхти, до якої включає себе і Гість:

(8) Гість.
Ми присяги не хочемо ламати,
але нехай же царь нас оборонить
від тої галичі.

Частина українського суспільства, про яку йдеться у (8), за короткий час чужого панування встигла відчувати на собі всю міцність братніх московських обійм (*Та там такі напасті, що крий Боже! // І просвітку нікому не дають // московські посіпаки! ... Вже так, що цупко затягли суню // на наших боках...*). Гість оповідає історію свого свояка Чорненка, що радо сприйняв нову владу (*він, здається, з найвірніших // царевих приятелів – каже про нього Степан*), проте ледь не зазнав страти через наклеп (*А хтось там наклепав при воеводі, // що ніби він послав у Чигирин // листа якогось*). Ця історія, що набула широкого розголосу серед української козацької старшини, не завершилась карою лише тому, що Чорненка відкупили за *побрязкачі*.

Гість вибудовує у своїх репліках лише надперсональні МІ-групи, межі та ознаки яких у тексті драми окреслено доволі наближено. Леся Українка подає читачеві два маркери-натяки: Дорошенко та Чигирин. Петро Дорошенко, гетьман України від 1665 по 1676 роки, столицею якого був Чигирин, вважав згубною для української державності угоду з московським царем і шукав протекції то в польських королів, то в турецького султана. Його ім'я у

свідомості Степана виступає знаком братовбивчої війни і розливу крові:

*... ся війна найпаче братовбійна,
що Дорошенко зняв на Україні, —
то ж він татар на поміч приєднав
і платить їм ясирем християнським.*

Отже, для Степана Дорошенко – найгірший ворог українського народу, який запродує християн до турецької неволі. Тому репліка Гостя (9), вимовлена у відповідь на слова Степана, що частково наведені у фрагменті (7), звучить не як попередження про плани, а як погроза суспільним розколом:

*(9) Не здивуйте ж,
як ми відкинемось до Дорошенка!*

У ремарці Леся Українка лаконічно описує емоції, які з'являються у Степана як реакція на ці слова: «Степан робить рух рукою, мов хоче гостеві затулити уста». Гість негайно стримує свій порив відвертості (продовжує оповідати, «схаменувшись»). Виходячи з того, як розгортається спілкування Степана і Гостя (Гість описує утиски царських воєвод і просить допомоги в Степана, Степан повідомляє, що на його допомогу сподіватися марно), доцільно вважати, що МІ-групи у репліках Гостя (8) та (9) мають різну референційну віднесеність. У репліці (8) Гість ідентифікує себе з тою частиною української шляхти, що була присягнула на вірність цареві і зазнає утисків від царських воєвод. Репліка (9), як і фрагмент (10), демонструє, що Гість належить до тих, в кого увірвався *терпець* і хто налаштований на радикальні дії:

*(10) А проте є люде,
що не бояться, йдуть, мов на одчай,
бо, сказано, терпець їм увірвався!*

Обережний Гість, який негайно зреагував на прояв емоцій конформіста Степана після своїх слів (9), не використовує у репліці (10) займенник *ми*. Разом з тим все, що повідомляє про нього Леся Українка, може служити підставою для висновку, що МІ-група в (9) і група, маркована лексемою *люде* в (10), референційно еквівалентні. Отже, йдеться про радикально налаштовану частину козацької старшини, що готова до збройного спротиву московській владі.

Розгляньмо надперсональні МІ-групи, які Леся Українка вибудовує у мовленні Оксани. У другій дії героїня відкриває для себе

нову реальність: московське вбрання, порядки, норми поведінки. На першій недільній службі в церкві Оксана, ставши предметом пересудів з боку московитів, гостро відчула свою інакшість; вдома це відчуття підсилила мати Степана, згадавши приказку про вовків. У фрагменті (11) Оксана передає свої враження від неадекватної, на її думку, поведінки московитів у церкві:

(11) Оксана (трохи посмутнівши).

Та... я чула...

*гріха десь не бояться: в церкві Божій,
замість молитися, людей все гудять,
а ще й виносяться так благочестям
поперед нас...*

Побудована тут МИ-група охоплює всіх без винятку українців, яких протиставлено всім московитам, що вважають себе більш побожними і благочестивими, ніж будь-який інший народ.

Перенісши свою героїню до Москви, Леся Українка включає в мовлення Оксани локативні займенникові групи *у нас / у вас*, що також однозначно інтерпретуються в контексті протиставлення двох локусів: України та Московщини, див. (12), (13) та (15):

(12) Мати.

*... Ганні вже судилась тута пара,
вона вже ж не поїде на Вкраїну.*

Оксана.

*Чому її Степан не взяв з собою,
як був у нас?*

(13) Оксана (до Ганни)

*То ти й не знаєш,
як на Вкраїні в нас гуляє челядь?*

Принадібно відзначимо, що лише один раз Оксана вживає фактичне локативне *ми (до нас)*, ідентифікуючи себе з тим локусом, де мешкає вона сама та її нова родина:

(14) Ганна. *Та я ж, Оксано,
заручена.*

Оксана.

За царського стрільця?

Ганна. *Авжеж.*

Оксана.

То чом же він до нас не прийде?

Це персоналізована МІ-група, яка включає обмежену й кількісно визначену сукупність осіб (невелика сім'я Степана). У тому ж діалозі з Ганною, реагуючи на інформацію про незрозумілі для неї правила життя у Москві, Оксана вживає локативну надперсональну ВІ-групу:

(15) Ганна.

Самій не можна по Москві ходити.

Оксана.

Хіба хто нападе?

Ганна. *Ні, так, не звичай.*

Оксана.

Ну, вже ті звичаї отут у вас!

Коли *ті звичаї* раптом наближаються до Оксани впритул, стають невідворотними і загрозливими, Леся Українка знов будує важливу надперсональну МІ-групу (використовуючи для цього граматичну форму відпрономінативного прислівника *по-нашому*), див. фрагмент (16):

(16) Степан.

Бачиш, любко,

ти маєш тільки їх почастувати,

та й знов у терем вернешся.

Оксана. *Отак?..*

А як же частувати їх, Степане?

По-нашому, чи, може, як инакше?

Степан, чудово знаючи, про який саме звичай йдеться і яке приниження має пережити його дружина, очевидно, передбачає її спротив. Саме тому він намагається зобразити обряд зустрічі бояр як щось буденне і малозначуще, майже непомітне (Леся Українка вживає обмежувальну частку *тільки*). Однак Оксана хоче довідатися про всю процедуру докладно, і тут вона має рацію: процесуальне дієслово *частувати* не містить у своїй семантиці вказівку на конкретні складові цього процесу, а позамовна ситуація, позначена цим дієсловом, може розгортатися за різними сценаріями в залежності від етнічних, релігійних, соціально-майнових та інших чинників. Оксана вживає прислівник *по-нашому*, протиставляючи його зміст змісту конструкції *як инакше*, щоб позначити той сценарій частування гостей, який вона засвоїла вдома, в Україні. Отже, цей

прислівник також служить важливим засобом самоідентифікації героїні у тексті драми і маркує її національну належність.

Ще одну, вже останню, надперсональну МІ-групу в мовленні Оксани Леся Українка включає до фінальної сцени, де героїня підбиває підсумки свого короткого життя.

(17) Оксана.

*Як я умру, ти не бери вже вдруге
українки, візьми московку ліпше...*

Степан. *Оксано!*

Оксана.

*Всі ми ріжемо словами,
а тут жінки плохі, вони бояться...*

Референція цієї МІ-групи з певністю встановлюється через опозицію іменників *українка – московка*, семантичне наповнення якої дублюється в дейктичних лексемах *ми – тут* у наступній репліці Оксани, а також через аналіз семантики предикативних одиниць, вжитих для характеристики представниць двох етнічних спільнот. Ця МІ-група включає *всіх* українок жіночої статі, яким приписана важлива ознака: сміливість при вираженні своїх поглядів (і, очевидно, в пресупозиції висловлення Оксани – існування такої точки зору, власних переконань), а не просто схильність до різких висловлювань і сімейних сварок. На вираження цієї ознаки працює також протиставний сполучник *а*.

Зауважимо, що в наукових розвідках, присвячених «Боярині», найчастіше обговорюється Степан як центральна фігура твору, зрозуміло, передусім у контексті національної зради (як колаборант і пацифіст, що найбільше боїться *братовбійної війни*, як людина пасивна, слабка, боягузлива, нездатна до активних дій). Наведімо лише декілька дотичних до теми цитат. Так, Л. Масенко твердить: «“Бояриня”, де лейтмотив колаборантства виходить на перший план, ... утілює ідею нерозривності родового та етнічного зв’язку» (Масенко, 2021: 183); «Для того, хто перейшов на службу до ворога і став царським “холопом Стьопкою”, зміна родової національної ідентичності має закономірно довершити акт національної зради» (Масенко, 2021: 183); «Масштаб Степанової особистості дозволяв йому бути виключно лише лицарем “малих дій”, що не міг нічого докорінно змінити у сповненому міжнаціональних та соціальних антагонізмів тогочасному суспільстві» (Кочерга, 2010: 179).

О. Забужко, відходячи від традиційного канону зради як лейтмотиву твору, формулює своє бачення центральної проблеми драми так: «“Бояриня” – не “маленька п'єса про зраду”, куди більшою мірою вона – про неможливість лицарства в умовах несвободи. Історія Степанового падіння – це той самий архетипальний Українчин сюжет “лицаря в темниці”» (Забужко, 2007: 366).

Що ж до Оксани, то найчастіше дослідники наголошують (слідом за М. Драй-Хмарою) на провідному мотиві ностальгії, туги за Україною, відводячи героїні роль пасивної жертви власних завищених очікувань. Проте Леся Українка, що з великою любов'ю й увагою до найменших деталей прописувала у своїх драмах жіночі персонажі, напевно, не погодилась би із применшенням ролі Оксани, адже всі події у драмі подані через рефлексію Оксани, побачені її очима і серцем. Саме їй належать гіркі слова про змарновані долі обох членів подружжя, саме вона окреслює ту шляхетну місію, яку ще міг би реалізувати Степан для блага свого народу. Видається цілком виправданим той факт, що М. Моклиця, визнана дослідниця творчості Лесі Українки, подаючи символічне прочитання образів та колізій «Боярині» у своїй новій монографії, присвячує значно більше уваги саме Оксані, ніж Степанові (Моклиця, 2022: 391–400). Психологічною домінантною у поведінці Степана (і не лише у Москві) є страх: «Страх спроможний паралізувати Степана, позбавити його здатності тверезо мислити і зберігати моральний стрижень» (Моклиця, 2022: 399). Оксана, ця українська квітка, пересаджена в чужий ґрунт, боїться не тортур на дибі, як Степан, його мати та сестра, а чогось іншого і глибшого: «Оксана боїться відмінитися через одяг, інші не бояться, не відчувають небезпеки того, що наступає непомітно і ніби ззовні, але поступово охоплює з усіх боків тою формою, яка одного дня обернеться найстрашнішою в'язницею для душі» (Моклиця, 2022: 394). Отже, Степан добровільно запроторює свою душу в цю в'язницю – Оксана воліє померти, але не зрадити своїм найвищим цінностям. О. Забужко проникливо зауважує щодо персонажів-жінок у драмах Лесі Українки таке: «Моральний ценз чоловіка в неї всюди вимірюється жінкою, яка його кохає. ... Тож партнер героїні — то в Лесі Українки вже за визначенням «бренд», до якого треба ставитися уважно: він “обранець королівни”, а це певний знак особистості *міфологічного масштабу*, і щодо Степана це справедливо так само, як щодо Лукаша,

Долоні та інших, незаслужено скривджених патріархальною критикою, Українчиних героїв» (Забужко, 2007: 367–368). Отже, варто дивитися на Оксану не як на жертву, що опинилась у тіні свого чоловіка-колаборанта, який занапастив її життя на чужині, а на Оксану як на моральний авторитет, еталон любові і вірності, втілення того духу лицарства, який є вищою цінністю в житті етнічної спільноти. Героїня, попри своє фізичне згасання, демонструє незламність духу, твердість національної позиції і глибоке проникнення в сутність суспільно-етичних проблем, з якими стикнулись вона та її чоловік. Аналіз МІ-груп, що їх включає авторка у мовлення Оксани, подає нам промовисті докази щодо масштабності її мислення та рівня національної свідомості. І ще один мовний факт виразно свідчить про те місце, яке відведене Оксані у драмі: останнім іменником у мовленні героїні, смертельно хворої на сухоти, є слово *Україна* (*Добраніч, сонечко! ідеш на захід... ти бачиш Україну – привітай*). Отже, драма, що починається іменником, винесеним у заголовок, – «Бояриня», завершується іменником *Україна*, що в контексті твору не може не сприйматися як символ органічного, нерозривного зв'язку між Оксаною та Україною, актуалізований Лесею Українкою.

Наукова новизна

статті визначається тим, що аналіз референційної віднесеності займенника МІ у творах українських письменників, зокрема й у драмах Лесі Українки, поза нашими дослідженнями не проводився.

Висновки

Особовий займенник *ми*, як і його еквіваленти в інших мовах, є одиницею зі змінною референцією, яка може бути визначена виключно в контексті мовлення. Основна властивість цього займенника полягає в маркуванні не одиничного, а множинного референта, певної групи осіб, яка виникає ситуативно і позбавлена наперед визначених семантикою слова ознак (це чітко виявляється у зіставленні референції особових займенників та іменників-апелятивів). МІ-групи, що завжди включають самого мовця, можуть бути як персоналізованими, відносно замкнутими і кількісно окресленими, так надперсональними, референція яких за обсягом не визначається в принципі. Саме надперсональні МІ-групи, на відміну від персоналізованих, часто виявляються більше функціонально навантаженими, вагомими в контексті інтенцій відправника

повідомлення, незалежно від типу дискурсу чи жанру художнього твору. Це пов'язано з тим, що вживання надперсональних МІ-груп у контекстах супроводжується предикацією – приписуванням членам таких груп певних ознак, властивостей, намірів, дій, поведінкових сценаріїв тощо.

Референційна нечіткість і динамічність займенника *ми* може використовуватися мовцями для реалізації різних цілей. Ми простежили за тим, як Леся Українка будує МІ-групи у драмі «Бояриня». Загалом авторка вжила займенник *ми* 67 разів, формуючи групи, різні за кількісним і якісним складом. Оскільки цей займенник, як і його присвійний корелят *наш*, використовується для самоідентифікації мовця, аналіз його референції дозволяє робити важливі висновки щодо особливостей колективної ідентичності, приписуваної автором твору своїм персонажам.

Найбільш змістово навантаженою є референційна віднесеність надперсональних МІ-груп, оскільки саме ці групи набувають в контексті твору якісних ознак і можуть корелювати із художнім задумом автора. У «Боярині» надперсональні групи представлено в мовленні чотирьох героїв: Івана, Оксани, Степана та Гостя. Всі ці групи можна розташувати на умовній шкалі за мірою їх обсягу, тобто відносного кількісного наповнення. У мовленні Степана, що тричі вживає займенник *ми* з тою самою референцією, див. фрагмент (7), ця група включає лише незначну за чисельністю спільноту осіб, що є етнічними українцями, подались на службу до московського царя і на момент мовлення живуть у Москві. Наступна за обсягом (дещо ширша) МІ-група вибудована у мовленні Оксани у фрагменті (5): йдеться про шляхтянок-українок, незаміжніх дівчат, що беруть участь у танцях разом з Оксаною (можливо, ця група обмежена колом знайомих Оксані молодих українок, що разом з нею входять у дівоче братство). Також гендерно маркованою є група у фрагменті (17), що її формує Оксана, включаючи туди всіх українок, незалежно від їх соціального статусу (за винятком хіба українок недорослого віку), отже, група в (17) значно перевищує за обсягом ту, що Леся Українка окреслює в (5).

У мовлення Гостя, що приїхав з України шукати в царя справедливості, Леся Українка включила дещо різні за референційним вмістом МІ-групи: у (8) ця група ширша а в (9) вузча, можливо, навіть суттєво, бо йдеться про ту радикальну

частину української старшини, що готова до активного спротиву московському пануванню в Україні. Широкою є референція МІ-групи в мовленні Івана, див. (6), де спільнота включає дорослих українців чоловічої статі, активних у суспільному житті, очевидним чином, із шляхти – козацької старшини, а не з селянства.

Максимально широкими за кількісним наповненням виявляються МІ-групи у мовленні Оксани, втілені у різних прономінативних формах. По-перше, це локативні вживання *у нас* у фрагментах (12) та (13), де займенник маркує всю Україну, по-друге, конструкція *поперед нас* у контексті (11) і, нарешті, прислівник *по-нашому* в (16). У цих вживаннях Оксана щоразу декларує свою належність до всієї української етнічної спільноти як цілісного утворення з самотніми формами культурного життя, різко розмежованими із формами та сценаріями існування московської спільноти. Зрозуміло, що Леся Українка охоплює у цих декількох фрагментах лише незначну частину цих суспільно-культурних ознак: це поведіння в церкві та міра *благочестя*, форми традиційної поведінки молоді на свята, частування гостей. Отже, саме в мовленні Оксани спостерігаємо найширші за обсягом (і найбільші з можливих у цьому творі) МІ-групи, до яких героїня драми долучає себе і з членами яких себе ідентифікує. Цей факт промовисто свідчить про те, що Леся Українка наділила Оксану найвищою мірою національної свідомості, саме Оксана найбільше переймається за долю України, її сприйняття й оцінка українських національних цінностей є найбільш масштабними і безкомпромісними, попри те, що в умовах Московщини героїня виявляється фактично бездіяльною і нічим не може прислужитися своєму народові.

Подальші дослідження доречно спрямувати на аналіз різних типів референції займенників *ми* та *наш* у творах Лесі Українки, враховуючи їх проблематику та художні інтенції авторки. Варто також розглянути конструкції з прономінативами *ми* та *наш* в аспекті їх опозитивності до займенників *ви* та *ваш*, що також слугують засобами вираження колективної ідентичності.

Література

- Бацевич, Ф. (2011). *Філософія мови. Історія лінгвофілософських учень*. Київ: Академія.
- Бенвенист, Э. (1974). *Общая лингвистика*. Москва: Прогресс.

- Дарчук, Н. (2020). Категорія особи в поетичних творах Лесі Українки. *Лінгвістичні студії*, 40, 1, 19–35.
- Жуйкова, М. (2021). Еволюція національної ідентичності Агатангела Кримського та мовні маркери МИ і НАШ. *Східний світ*, 2, 23–38.
- Жуйкова, М. (2022). Ексклюзивні та інклюзивні МИ-групи в драмі Лесі Українки «Бояриня»: інформативний аспект. *Мова. Література. Фольклор*, 1, 21–26.
- Забужко, О. (2007) *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Кочерга, С. (2010) *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів*. Луцьк: Твердиня.
- Масенко, Л. (2021). У Вавилонському полоні. *Темі національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки*. Київ: Кліо.
- Моклиця, М. (2022). *Леся Українка: деконструкція прочитань*. Київ: Кондор.
- Ясакова, Н. (2016). *Категорія персональності: природа, структура та репрезентація в українській літературній мові*. Київ: НАУКМА.
- Sullivan, A. (2006). Reference: Philosophical Theories. In *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2nd Ed.). Elsevier LTD.

References

- Batsevych, F. (2011). *Filosofiya movy. Istoriya lnhvofilosofs'kykh uchen'* [Philosophy of language. History of linguistic and philosophical students]. Kyiv: Akademiya (in Ukrainian).
- Benvenyst, E. (1974). *Obshchaya lyngvystyka* [General linguistics]. Moskov: Progress (in Russian).
- Darchuk, N. (2020). Katehoriia osoby v poetychnykh tvorakh Lesi Ukrainky [The category of person in poetry of Lesia Ukrainka]. *Linhvistychni studii*, 40, 1, 19–35 (in Ukrainian).
- Zhuykova, M. (2021). Evoliutsiia natsionalnoi identychnosti Ahatanhela Krymskoho ta movni markery MY i NASH [Evolution of the national identity of Ahatanhel Krymsky and language markers *we* and *ours*]. *Skhidnyi svit*, 2, 23–38 (in Ukrainian).
- Zhuykova, M. (2022). Eksklyuzyvni ta inkluzyvni MY-hrupy v dramy Lesi Ukrainky «Boiarynia»: informatyvnyi aspekt [Exclusive and inclusive *we*-groups in the Lesya Ukrainka's drama "Boiarynia": informational aspect]. *Mova. Literatura. Folklor*, 1, 21–26 (in Ukrainian).
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohiy* [Ukrainka in the Conflict of Mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Kocherha, S. (2010). *Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv* [Cultural philosophy of Lesya Ukrainka. Semiotic analysis of texts]. Lutsk: Tverdynia (in Ukrainian).
- Masenko, L. (2021). U Vavylonskomu poloni [In Babylonian captivity]. *Klio* (in Ukrainian).

Moklytsia, M. (2022). *Lesya Ukrainka: dekonstruktsiya prochytan'* [Lesya Ukrainka: deconstruction of readings]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).

Yasakova, N. (2016). *Katehoriia personalnosti: pryroda, struktura ta reprezentatsiia v ukrainskii literaturnii movi* [The Category of Personality: peculiarity, structure and representation in the Ukrainian Standard Language]. Kyiv: NaUKMA (in Ukrainian).

Sullivan, A. (2006). Reference: Philosophical Theories. In *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2nd Ed.). Elsevier LTD (in English).

Marharyta Zhuykova. Superpersonal WE in the drama "Boyarinya" as a means of realizing Lesya Ukrainka's ideological plan. The purpose of the article is to analyze the reference of the first person plural pronouns (we and our) in Lesya Ukrainka's drama "Boyarinya" and to identify those reference groups to which the characters of the drama involve themselves. To achieve the goal, a contextual-referential analysis of pronouns was used, which allows establishing a connection between a specific pronoun and a group of people, which are mentioned in the speech of a certain character. We have shown that Lesya Ukrainka in the text of the drama forms two types of WE-groups: with personal reference and with superpersonal reference. Groups of the first type include the speaker and a small number of other persons known to the reader, characters of the drama (for example, Perebiyny and Stepan, Oksana and Stepan's mother, etc.). Groups of the second type cannot be precisely delineated in terms of scope, instead, such groups are assigned certain characteristics in the text. For example, using the pronoun *we* in the first act of the drama, Oksana refers to herself and other girls who belong to the Ukrainian nobility and participate in dances. Only four characters in the drama form superpersonal groups in the speech: Oksana, her brother Ivan, Stepan and Guest. The context of the work makes it possible to reproduce the volume of such WE-groups with a high degree of reliability. For example, the Guest includes himself in the WE-group, which also includes those representatives of the Cossack foremen who are determined to fight against the Moscow authorities in Ukraine. The scope and characteristics of suprapersonal WE-groups is an important marker that expresses the values and guidelines of a certain hero of the drama. Lesya Ukrainka, the largest WE-group in terms of volume, forms in the speech of Oksana, who most often identifies herself with the entire Ukrainian people, and not with a certain limited part of it. So, for Lesya Ukrainka, it is Oksana who is the moral authority who thinks on the scale of all Ukrainians, it is this heroine who is the standard of loyalty and love not only for her husband, but also for her people.

Key words: interpretation, intention, personal deixis, reference, personal pronouns, superpersonal WE, Lesya Ukrainka

Жуйкова Маргарита Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-0396-8458>; mzhujkova@vdu.edu.ua

Біблійний код драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан»

Стаття є спробою інтерпретації драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан» з метою розкриття тих глибинних смислів твору, які не лежать на поверхні, та можуть бути прочитані лише у співвіднесеності з біблійним текстом. Зазначена мета передбачає детальне вивчення й декодування інтертекстуальних зв'язків тексту зі Святим Письмом за допомогою «біблійного коду» на різних рівнях: тематичному, ідейному, образному, світоглядному, а також на рівні алюзій та мотивів. Для досягнення поставленої мети у розвідці використано герменевтичний підхід, що передбачає розуміння драматичної поеми Лесі Українки як смислової єдності, наділеної генеративною функцією смислотворення, а також розкриття тих смислів, які не виражені у творі експліцитно. Сакральний текст Біблії постає важливим ключем для розуміння семантики, символіки та смислового поля драматичної поеми. Герменевтичний підхід передбачає також інтерпретацію біблійних інтекстів у драмі Лесі Українки в межах відповідного культурно-історичного та філософського контексту.

Розглянувши драматичну поему Лесі Українки «Адвокат Мартіан» крізь призму Біблійного тексту, можемо вести мову про наявність глибинного зв'язку твору з Книгою Книг. Зокрема, основою для моделювання образу головного героя драми, на нашу думку, постають архетипи біблійних праведників: Авраама та багатостраждального Йова.

Зазначено, що адвокату Мартіану вдалося те, що було недосяжним для його дітей, рідних, та й для більшості звичайних людей: він осягнув такого рівня духовності, коли шлях страждання й самопожертви обрані свідомо й вільно; коли цінності матеріального світу і його умовності не мають ніякого значення, коли єдино важливим для нього стає те, як він чинить по відношенню до Бога, а головною настановою в житті стає послух Господній волі. Головний герой драми є прикладом людини, що живе згідно з настановами Христа, та свідомо й послідовно обирає жертвність, смирення й покору. Висновується, що основоположним у цьому творі Лесі Українки постає ідейний та світоглядний зв'язок з Біблією, з тими християнськими істинами, джерелом яких постає її сакральний текст.

Ключові слова: Леся Українка, Біблія, драматична поема, страждання, жертвність, «Адвокат Мартіан»

Вступ

У своїх драматичні творах, одним із вершинних серед яких постає драматична поема «Адвокат Мартіан», Леся Українка переосмислює духовні надбання світової культури, зокрема й феномен християнства. Її цікавили його витoki й становлення, про що свідчить низка творів письменниці на християнську тематику (драми на сюжети з євангельської та ранньохристиянської історії: «Одержима», «В катакомбах», «На полі крові», «Руфін і Прісцилла», «Йоганна, жінка Хусова»). Спираючись на досвід Біблії, Леся Українка шукала відповіді на вічні й актуальні у всі часи питання сутності таких понять як свобода, жертвність, страждання та самопожертва.

Історія дослідження драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан» багата й різнобічна: вона вміщує у собі корпус літературознавчих праць, в яких цей твір інтерпретується з точки зору різних філософських концепцій та світоглядних настанов.

Зокрема, О. Забужко, розглядаючи зазначену драму в контексті «вічного» конфлікту «гностичного міфа – Христос проти Діоніса», підкреслює трагічність Мартіанової «жертви своєму обов'язку» та характеризує Мартіана як лицаря, аристократа духу (Забужко, 2007: 370).

С. Кочерга здійснює інтерпретацію мови знаків у драматичній поемі, та виділяє у її тексті «шість основних мотивів: суду і вини, християнства, дому і бездомів'я, краси, трансляції культури, самототожності» (Кочерга, 2013: 22). На думку дослідниці «...всі ці мотиви об'єднані проблемою вибору волі/полону, шляхів жертвності» (Кочерга, 2013: 22).

На екзистенційній проблематиці драми акцентували І. Качуровський, О. Кузьма О. Бартко, А. Стебельська, Н. Михайловська, А. Матющенко, З. Генік-Березовська, В. Агеєва, Г. Гаджилова та ін.

Слушною, на наш погляд, є думка М. Моклиці, яка, дискутуючи із зазначеними дослідниками з приводу даної ними характеристики головного персонажа драми в контексті філософії екзистенціалізму, зауважує, що «Мартіан навіть при побіжному сприйнятті видається скоріше антиподом абсурдного героя екзистенціалістів» (Моклиця, 2022: 377).

Низка дослідників творчості Лесі Українки (І. Бетко, О. Кузьма, М. Моклиця) проводять паралель: адвокат Мартіан – біблійний багатостраждальний Йов, історія випробувань якого у багатьох моментах подібна до історії головного героя драми Лесі Українки. Услід за І. Бетко, яка першою виділяє в образній структурі драми біблійний «архетип Іова-праведника» (Бетко, 1991 : 33), О. Кузьма вважає, що «У драмі Лесі Українки його «сліди» легко віднайти, якщо враховувати особливу побудову моделі буття головного персонажа, який чимало втрачає, та все ж залишається вірним своєму обов'язку, ідеям християнства» (Кузьма, 2007: 125).

Має рацію М. Моклиця, акцентуючи на важливості вільного вибору в житті Мартіана. Дослідниця вважає, що, подібно до Йова, «Адвокат Мартіан теж потрапляє в сюжет випробування на вірність. Він мусить робити одна за одною життєво важливі відмови... Він мусить пожертвувати всім, що має у своєму житті, включно з дітьми, як Іов. ...адвокат Мартіан весь час проходить через вибір. Цей процес ...завжди свідомий... Адвокат Мартіан на наших очах із звичайної людини стає людиною духу, волі і свідомого вибору» (Моклиця, 2011: 51–52).

Н. Банацька розглядає біблійні мотиви й образи у творах Лесі Українки крізь призму християнських морально-ціннісних настанов. Зокрема, з приводу драматичної поеми «Адвокат Мартіан», у її дослідженні слушно зауважено, що у ній «...біблійний матеріал ніби відсунутий на другий план. Але ... саме він має суттєвий вплив на розкриття «онтологічної етики» героїв та морально-психологічної мотивації їхніх вчинків» (Банацька, 2000: 9). Таким чином, дослідниця підкреслює важливість розгляду твору крізь призму Біблійного тексту. Щодо останнього, то слід зазначити, що незважаючи на значні здобутки в рецепції цієї драми Лесі Українки, деякі аспекти все ж вимагають додаткової уваги дослідників: йдеться про глибинний зв'язок образного світу тексту з його першоджерелом, яким, на нашу думку, постає Біблія. Тому мета цієї розвідки – розкриття тих нових смислів твору, які відчитуються за допомогою «біблійного коду», що передбачає детальний аналіз інтертекстуальних зв'язків тексту драми з Біблією на різних рівнях: тематичному, ідейному, образному, світоглядному, а також на рівні алюзій та мотивів.

Методи й методики

Для досягнення поставленої мети у розвідці використано герменевтичний підхід, що передбачає розуміння драматичної поеми Лесі Українки як смислової єдності, наділеної генеративною функцією смислотворення, а також розкриття тих смислів, які не виражені у творі експліцитно. Сакральний текст Біблії постає важливим ключем для розуміння семантики, символіки та смислового поля драматичної поеми. В більш широкому розумінні герменевтичний підхід включає інтерпретацію біблійних інтекстів у драмі Лесі Українки в межах відповідного культурно-історичного та філософського контексту.

Виклад основного матеріалу

Першим відсиланням до тексту Біблії у драматичній поемі постають слова Аврелії, виголошені у розмові з батьком, адвокатом Мартіаном, у відповідь на його питання про віру у Христа: *«Я вірю, тільки віра тая мертва»* (Українка Леся, 2021: 17)¹. Дівчина вважає, що вона гине *«зрікаючись веселоців, пишноти»* (Українка Леся, 2021: 17), на її думку віра без реальних справ – мертва: *«Вона ж, як той наш Мім, глухоніма / і тільки має стежити, як тихо / пересувається життя, мов тінь / на соняшнім дзитарі»* (18). Аврелія страждає від неможливості підтвердити вчинками, реалізувати у світі свою віру у Христа так, як це роблять її однолітки-християнки, що добровільно зрікаються радощів життя. Дівчина з гіркотою підкреслює, що *«Вони живуть так для живої віри, / а я для мертвої так гинуть мушу»* (18).

Перед нами алюзія до слів з новозавітного послання апостола Якова: *«Так само й віра, коли діл не має, мертва в собі! Але скаже хто-небудь: Маєш ти віру, а я маю діла; покажи мені віру свою без діл твоїх, а я покажу тобі віру свою від діл моїх. Чи віруєш ти, що Бог один? Добре робиш! Та й демони вірують, і тремтять. Чи хочеш ти знати, о марна людино, що віра без діл мертва? Авраам, отець наш, чи він не з діл виправданий був, як поклав був на жертівника свого сина Ісаака?»* (Якова 2: 17–21).

У підтвердженні своєї точки зору Яків наводить у приклад вчинок Авраама – найвеличніший зразок віри: він показав свою готовність принести в жертву сина Ісаака, коли Бог випробовував його. У драмі Лесі Українки Мартіан, подібно до праотця Авраама, на

¹ Далі, покликаючись на 4 том цього видання, у дужках вказуємо сторінку.

підтвердження своєї відданості Богові, приносить у жертву власних дітей, щоправда його пожертва не кривава, проте від цього не менш болюча.

Тут варто знову повернутися до слів Аврелії, про те, що її віра мертва аби з'ясувати чи справді це так, та яка віра згідно зі Святим Писанням вважається мертвою. Якщо йти за буквою і духом Закону Божого, то можна виснувати, що засвідчити про істинність віри здатні лише дії, які людина чинить в результаті власного вільного свідомого вибору. Адже віра і конкретні дії – це два аспекти пізнання людиною Бога. Віра повинна перейти в дію. Саме про це слова Христа: «Коли хоче хто йти вслід за Мною, хай зречеться самого себе, і хай візьме свого хреста та й за Мною йде! Бо хто хоче душу свою зберегти, той погубить її, а хто згубить душу свою ради Мене та Євангелії, той її збереже. Яка ж користь людині, що здобуде весь світ, але душу свою занепасть? (від Марка 8: 34–36).

Отже мертвою є віра, яка не реалізовується в житті, та, згідно постулатів якої людина не живе. Мартіанові діти не хочуть зречтись себе та «взяти свій хрест», вони, на відміну від батька, не готові покійно прийняти страждання. Сповідування істинної віра у Христа, таємницю якої розкриває Євангеліє, зокрема й у наведених вище рядках, передбачає сприйняття необхідності жертвовності й очисного страждання. Ці концепти, як відомо, постають провідними у Євангельському тексті. Аврелія ж та Валент обирають «царство цього світу» з усіма його земними принадами: зовнішньою красою, якої так не вистачає дівчині, й славою, якої прагне юнак, а не царство духу. Бо дорога туди відкривається лише через страждання, спокутні, очисні, зразки яких знаходимо у Біблії. А найвищим прикладом смиренного прийняття страждань і самопожертви для християнина постає шлях Сина Божого.

За християнською настановою, страждання, а особливо таке, яке прийняте людиною та є результатом її власного вільного вибору (Мартіан – може слугувати прикладом такої людини), – це завжди шлях до духовного зростання. Адже, пройшовши через страждання, людина перестає бути суто матеріальною, самовдоволеною, земною.

Жити відповідно до істинно християнських настанов спроможні не всі, це вибір праведників, подібних до головного героя драми. Більшість персонажів п'єси не можуть відмовитись від своїх егоїстичних цінностей, і поставити в центрі свого духовного світу не

себе, а Бога, а це, згідно слів Святого Письма, – ідолопоклонство, порушення першої заповіді: «Я Господь, Бог твій... Хай не буде тобі інших богів передо Мною!» (Вихід 20: 2–3).

Так, для Альбіни її дитина дорожча за все, заради неї вона готова на будь-яку жертву, через неї вона забуває про все інше. Аврелія ставить вище за все земні насолоди, Валент – земну пошану, і в усьому цьому всі вони знову ж таки люблять, зрештою, лише... самих себе! І саме це стає причиною їхніх страждань.

Валент страждає через неможливість здобути славу, на заувагу батька про те, що *«належить слава Богові – не людям»* (28) він заперечує: *«Павло апостол, батьку, був людина, / проте ж він славен був по всіх світах / ... Ох батьку, / я за таке життя стерпів би все!»* (28–29). Приймавши рішення йти до війська, юнак говорить, що *«... пробував усі мені приступні / шляхи до слави»* (31), не беручи до уваги те, що таке прагнення, відповідно до догматів християнства є ознакою гордині, одного з найбільших гріхів, що здатен зміщувати пріоритети в духовному світі особистості: сакральним центром якої стає власне его, а Бог опиняється на периферії.

Аврелія страждає, оскільки не хоче *«... віддати ... і молодість, і душу, і красу, / замкнутися і зникнути для світа»* (25). Для неї неприйнятною постає необхідність підкоритися батьківській волі. Покірно прийняти її – це значило б отримати *«рабську долю, / нудне, безглузде, сіре животиння»* (25). Дівчина прагне реалізувати свої бажання розквітнути *«трояндою розкішною»* (23) у світі, *«де цвіт юнацтва буде, мов безумний, / мені волати: «Ми твої раби!»* (23). Як можна виснувати з цих слів, її бажання також мають егоїстичну природу.

Страждання небоги Мартіана Люцілли спричинені марновірством, яке пробуджує *«страх, ні, просто жах / перед усім, що їй здається грізним / чи таємним»* (53–54). Дівчинка боїться смерті, її почуття по-людськи можна зрозуміти: вона була свідком того, як батько помирав у муках. Істинна віра, що приймає волю Бога з довірою, дала б її душі радість і спокій, проте для Люцілли вона недосяжна. Відтак, її смерть стає дарунком, визволенням від земних страждань, про це веде мову адвокат Мартіан, втішаючи сестру: *«Се Божя воля... Господь наш милосердний. Се не кара. / Се Він твою дитину заспокоїв, / Він дав спочити їй від мук тяжких»* (63).

Сестра адвоката Мартіана Альбіна також переживає страждання, адже спершу вона втратила чоловіка, який «*сконав у муках*» (54) за те, що був християнином, далі «*для дитини занедбала віру*» (55) й потерпала, через те, що її «*душа в довічну неволю попалася*» (55), а потім втратила і єдину дочку.

Герої драматичної поеми Лесі Українки, подібно до переважної більшості звичайних людей, прагнуть уникнути страждань, вони не готові підкоритися Божій волі та йти услід за Христом, взявши свій хрест, і лише сам Мартіан з гідністю приймає його. Він усвідомлює, що жертви, яких вимагає від нього Бог – надлюдські: «*Чи ж не над людську силу сії жертви? – / Зректися друга...допустить свідомо / своїх дітей загинути з душею... / Чи хто з людей коли чинив таке?*» (39). Відповіддю йому стають слова Сина Божого: «*Хто більш, як Мене, любить батька чи матір, той Мене недостойний. І хто більш, як Мене, любить сина чи дочку, той Мене недостойний*» (від Матвія 10: 37).

Проблема існування страждання й зла була об'єктом роздумів філософів і богословів впродовж багатьох віків. С. К'єркегор у праці «*Євангеліє страждань*» наголошував на необхідності проходження випробувань для отримання досвіду послуху: «*Чим більше ти терпиш страждання, навчаючись при цьому в стражданні, тим більше забирається все егоїстичне, воно викорінюється, і на його місце заступає послух, як добра земля, в якій може пустити коріння вічне*» (Kierkegaard, 1965: 123). «*Тільки страждання готує до вічності, адже вічність перебуває у вірі, віра – у послуху, послух – у стражданні*» (Kierkegaard, 1965: 133). На думку філософа «*людина вільна і з чистим серцем здатна, страждаючи, позбавити світ влади над собою і має силу перетворити безчестя на честь, поразку на перемогу*» (Kierkegaard, 1965: 279).

Як можна висувати з цих слів, життєві прагнення дітей адвоката Мартіана мають протилежний напрямок. Вони всім своїм єством спрямовані до світу, а не до Бога. Для них важливими є зовнішні атрибути віри: краса, публічна слава. Справжня ж віра не прагне слави цього світу і його схвалення, її прагнення – до Бога, до світу Духу. Бути щасливим у такому розумінні, як це бачить Аврелія та Валент, – це не християнський вибір. Слушною видається думка С. Кочерги, яка вважає, що «*труднощі спийняття християнської*

моралі дітьми Мартіана пояснюються впливом тогочасної панівної культури ідолянства» (Кочерга, 2010: 30).

Віра Мартіанових дітей слабка, далека від вершин духовності, за словами самої Аврелії – «мертва», але не через те, що вони не можуть її реалізувати у світі через служіння, за допомогою добрих справ чи шляхом мучеництва. Насправді вона мертва, тому, що жива віра передбачає прийняття Божої волі й слідування їй, ця біблійна істина звучить у молитві: «Нехай буде воля Твоя», й у словах Христа, звернених до небесного Отця в Гефсиманському саду, коли Він благав: «Отче, як волієш, пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте не Моя, а Твоя нехай станеться воля!» (від Луки 22: 42).

Слід зазначити, що Аврелія та Валент цілком щиро вважають себе вірними Христу й страждають через неможливість зреалізуватися в житті згідно настановам віри, не усвідомлюючи, що головне завдання людини, згідно Біблії, смиренне прийняття Божої Волі.

У драмі Лесі Українки немає ані найменшого натяку на осуд таких зрозумілих й цілком природних бажань молодих людей, адже вийти за межі власних інтересів і потреб може лише духовно зріла й цілісна особистість, а їх чекає ще довгий шлях до таких духовних висот.

Варто підкреслити, що діти Мартіана володіють потужним потенціалом у справі служіння Богу й церкві, тому можливість подолати цей шлях для них видається цілком реальною. Зокрема, про це веде мову адвокат Мартіан у розмові з Ізогеном: *«Діти в мене, брате, / не літеплої вдачі. Їх Господь / не викинув би з уст. Моя дочка / святою мрією горіти здатна, – з таких бувають мучениці, брате. / Мій син одважної, твердої вдачі, / – незгірший був би з нього проповідник»* (36).

Згідно Біблії свідоме й вільне підпорядкування Божій Волі – це єдино правильний життєвий вибір. Саме такий свідомий вибір робить адвокат Мартіан: він самовіддано служить Богові й Церкві, для нього, як для цілісної особистості, вони сприймаються у єдності. Церква, за Біблійною настановою – це містичне «Тіло Христове» (1 Кор. 12, 12,13), тобто у першу чергу спільнота людей, які сповідують Ісуса Христа Богом, а не лише недосконала людська інституція. Самовіддана праця для церковної громади постає справою усього життя адвоката Мартіана. Про це слова сказані Валенту: *«Ні, сину, не*

чини руїни в Церкві, / инакше – я даремне жив на світі» (41). Згідно догматів християнства земна Церква, як спільнота вірних, є частиною небесної, засновником і головою якої постає Христос. Отож, у служінні церковній громаді й Богові для Мартіана немає протиріч.

Інші світоглядні настанови у розмові з адвокатом виявляє Ізоген. Він вправно маніпулює біблійними постулатами заради цілком приземленої мети: його турбує, що церква втратить матеріальні статки: *«Ти в нас тепер немов наріжний камінь, / ти здержиєш усю будову нашу, / хоч сам невидний; а як ти схибнешся, / впаде нам стовп, розвалиться наш дім, / єпископа засудять на вигнання, / церковні добра конфіскують. Чим же /тіла і душі наші будуть жити?» (37).*

Слід зазначити, що з точки зору наслідування християнських ідеалів у творі простежується протиставлення головного героя, який досягнув висот духовності, йдучи до Бога шляхом самопожертви й страждання, та усіх інших персонажів, для яких подібний шлях постає занадто тяжким.

У християнстві страждання – це спосіб виходу у світ духовності, трансцендування, спосіб позбавитися дуальності у сприйнятті світу й досягнути цілісності. Відтак, головний герой драми Лесі Українки постає саме такою цілісною людиною, тобто його думки реалізуються у справах, а вчинки – є продовженням його думок. Емоції, почуття, своє серце Мартіан підпорядкував власній свідомості, яка керується заповідями Бога, тому адвокат може опанувати себе у найтрагічніших життєвих ситуаціях. Пригадаємо сцену, якою завершується твір: після того, як впродовж одного дня він втратив дітей, змушений був відректися від сина друга, поховав племінницю, Мартіан знаходить у собі сили продовжити роботу з підготовки до захисту єпископа у суді. Його відповіддю на питання Констанція чи може він працювати стають слова «Я повинен». Як бачимо, світ почуттів повністю під контролем свідомості Мартіана. Адвокат демонструє беззавітну відданість Богові: виконує Його волю незважаючи на всі біди. Його віра глибока й міцна, її вираження бачимо і в словах і у вчинках. Це і є приклад живої віри.

У своїх випробуваннях Мартіан справді нагадує біблійного Йова, постать якого стала символом безвинного страждання. Головного героя драми Лесі Українки також можна охарактеризувати як праведника. Адже він, подібно до Йова «був чоловік ... невинний

та праведний, і ...Бога боявся, а від злого втікав» (Книга Йова 1). Адвокат Мартіан також живе згідно Божих заповідей, повністю присвячуючи себе справі служіння християнській громаді, та не чинить зла. Проте це не позбавляє його від необхідності пройти через страждання. Головний герой драми з гідністю приймає цей виклик. Адже прагнення уникнути страждань закриває їх екзистенційний та метафізичний вимір, про який ідеться в книзі Йова. Християнська традиція славить Йова саме за довготерпіння у стражданнях, попущених Богом, за те, що він прийняв їх і не зрікся власної праведності. Мартіан також залишається вірним Богові й виявляє надлюдську стійкість.

Слушною вважаємо думку М. Моклиці, що «Адвокат Мартіан – це людський варіант Ісуса, того, хто свідомо йде на жертву, аби викупити гріхи інших» (Моклиця, 2011: 52). Дійсно, жертвність постає ключовою характеристикою головного героя драми. Для нього, як для істинного християнина, головною місією Христа на землі була його викупна жертва: *«Мовчазно терплячи наругу й муки, Син Божий звеличив вінець терновий над всі земні... то був тріумф»* (28), – ці його слова слугують підтвердженням його переконань, глибини віри.

Звісно, для людини неможливо досягнути такої величі духу, щоб дорівнятися до жертви Сина Божого, проте людина може намагатися йти тим шляхом, яким ішов Ісус, наслідуючи Його жертвність, смирення, лагідність і незлоблівість, покірність волі Отця. Адже і про Ісуса Христа сказано: «І хоч Сином Він був, проте навчився послуху з того, що вистраждав був (Послання до Євр. 5: 8). С. К'єркегор, коментуючи ці Біблійні рядки, зазначав: «І так було Його життя послухом, послухом до смерті й смерті хресної. Він, Хто був Шлях, і Істина, і Життя, Він, Хто не потребував чогось навчатися, Він все ж навчився одному: Він навчився послуху. У такому близькому відношенні стоїть послух до вічної істини, що Той, Хто є Істина, навчається послуху» (Kierkegaard, 1965: 115).

Про послух і покору Божій волі веде мову й Мартіан у розмові з сестрою: *«Господь тебе покликав / знов до роботи, – будь покірна. Йди /...і там ходи не в темряві, а в світлі»* (63–64). Ці слова, що перегукуються з євангельськими: «І сказав їм Ісус: Короткий ще час світло з вами. Ходіть, поки маєте світло, щоб вас темрява не

обгорнула. А хто в темряві ходить, не знає, куди він іде...» (від Івана 12:35), мають спрямувати Альбіну на шлях до Бога.

Адвокату Мартіану вдалося те, що було недоступним для його дітей, рідних, та й для більшості звичайних людей: він досягнув такого рівня духовності, коли шлях страждання й самопожертви обрані свідомо й вільно; коли цінності матеріального світу і його умовності не мають ніякого значення, коли єдино важливим для нього стає те, як він чинить по відношенню до Бога, а головною настановою в житті стає послух Господній волі. На нашу думку, героя драми Лесі Українки можна охарактеризувати словами С. К'єркегора, який стверджував, що «людина в найглибшому сенсі має бути за допомогою страждань відучена від світу» (Kierkegaard, 1965: 118), адже саме «школа страждань готує до вічності» (Kierkegaard, 1965: 109).

Наукова новизна

Розвідка є спробою нового прочитання драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан»: інтерпретації, заснованої на пошуку глибинних зв'язків художнього твору з Біблією. Через співвіднесеність із біблійним текстом виявлено сутнісні характеристики тих смислових пластів драми, які розкриваються внаслідок авторського переосмислення біблійних ідей, образів, мотивів.

Висновки

Таким чином, розглянувши драматичну поему Лесі Українки «Адвокат Мартіан» крізь призму Біблійного тексту, можемо вести мову про наявність глибинного зв'язку твору з Книгою Книг. Наскрізний біблійний код у драмі Лесі Українки спрямований на пошуки ідеалу віри й духовності на противагу псевдорелігійному секуляризованому світогляду.

Зокрема, основою для моделювання образу головного героя драми, на нашу думку, постають архетипи біблійних праведників: Авраама та багатостраждального Йова. У драмі Лесі Українки Мартіан, подібно до праотця Авраама, на підтвердження своєї відданості Богові, приносить у жертву власних дітей, щоправда його жертва не кривава, проте, від цього не менш болюча. Як і в біблійного Йова, страждання адвоката не є наслідком його провини, його історія – це Лесина варіація на тему безвинного страждання. Джерелом істини, духовним орієнтиром для головного героя твору

служує сакральний текст Біблії. У діалогах з іншими персонажами Адвокат Мартіан постійно апелює до слів Святого Письма. Ключовими у драмі, на нашу думку, постають Євангельські концепти жертви й страждання, що символізують шлях Христа. Головний герой твору згідно з християнськими настановами свідомо й послідовно обирає жертвність, смирення й покору. Такий життєвий вибір Мартіана на протигагу егоїстичним прагненням інших персонажів драми дозволяє вести мову про наявність у творі виразного їх протиставлення.

Обираючи шлях страждань і самопожертви, Адвокат Мартіан відмовляється від цінностей матеріального світу. Усі свої вчинки він корелює з настановами Бога. Страждання стає для головного героя драми шляхом, до духовного зростання, а отже й до свободи, способом виходу у світ духовності й досягнення цілісності. Адвокат Мартіан вповні володіє собою у найтрагічніших життєвих обставинах. Головний герой драми Лесі Українки демонструє беззавітну відданість Богові: виконує Його волю незважаючи на всі випробування. Його життя стає прикладом живої віри: глибокої й міцної, вираження якої бачимо і в словах і у вчинках адвоката Мартіана.

Отже, можемо виснувати, що основоположним у цьому творі Лесі Українки постає ідейний та світоглядний зв'язок із Біблією, з тими християнськими істинами, джерелом яких постає її сакральний текст.

Література

- Агеєва, В. (2001). *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. Київ: Либідь.
- Банацька, Н. (2000). *Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти)*: автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ.
- Бартко, О. (2003). «Адвокат Мартіан»: свобода особистості в герметичному просторі. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: Волин. обл. друк., 159–167.
- Бетко, І. (1991). Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки. *Слово і час*, 3, 28–36.
- Геник-Березовська, З. (2000). Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті. *Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм*. Київ: Гелікон, 213–226.
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.

- Гаджилова, Г. (2018). *Проблематика раннього християнства у драмі Лесі Українки: становлення тексту в русі авторських художніх рішень*. Київ: Академперіодика.
- Качуровський, І. (2008). Покірні правді і красі (Леся Українка та її творчість). *Променисті силуети*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
- Кочерга, С. (2010). Культурософська концепція Лесі Українки: культурні коди, образи, сюжети): автореферат дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01., 10.01.06. Луцьк.
- Кочерга, С. (2013). Флористична семіотика драматичної поеми Лесі Українки "Адвокат Мартіан". *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія : Філологічні науки*, 186 (2), 17–23.
- Кузьма, О. (2007). Проблема вибору в екзистенційній структурі драми «Адвокат Мартіан» Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, Т. 4, кн. 1, 121–132.
- Матющенко, А. (2004). *Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття*. Київ: ПЦ «Фоліант».
- Михайловська, Н. (1998). *Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст.* Львів: Світ.
- Моклиця, М. (2011). *Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки.
- Моклиця, М. (2022). *Леся Українка. Деконструкція прочитань. Монографія*. Київ: Кондор.
- Стебельська, А. (1971–1980). Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки. *Леся Українка. 1871–1971: Зб. пр. на 100-річчя поетки*. Філядельфія.
- Українка, Леся (2021). *Повне академічне зібрання творів у 14 томах*. Т. 4. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки.
- Kierkegaard, S. (1965). *Gospel of Sufferings*. Published by: The Lutterworth Press, James Clarke & Co Ltd.

References

- Aheieva, V. (2001). *Poetesa zlamu stolit. Tvorchist Lesi Ukrainky v postmodernii interpretatsii* [Poet of the turn of the century. Lesya Ukrainka work in the postmodern interpretation]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Banatska, N. (2000). Khrystyianski motyvy ta obrazy v dramaturhii Lesi Ukrainky (moralno-tsinnisni aspekty) [Christian motives and images in Lesya Ukrainka's drama (moral and value aspects)]: avtoreferat dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. (in Ukrainian).
- Bartko, O. (2003). «Advokat Martian»: svoboda osobystosti v hermetychnomu prostori ["Lawyer Martian ": individual freedom in a hermetic space]. *Lesia Ukrainka i suchasnist: Zb. nauk. pr.* Lutsk: Volyn. obl. druk., 159–167 (in Ukrainian).
- Betko, I. (1991). Bibliia yak dzherelo idey u tvorchosti Lesi Ukrainky [The Bible as a source of ideas in Lesya Ukrainka's work]. *Slovo i chas*, 3, 28–36 (in Ukrainian).

- Genyk-Berezovska, Z. (2000). Dramatychna tvorchoist Lesi Ukraïny v tohochasnomu literaturnomu konteksti [The dramatic work of Lesya Ukrainka in the contemporary literary context]. *Hrani kultur. Baroko, romantyzm, modernizm*. Kyiv: Helikon (in Ukrainian).
- Zabuzhko O. (2007). Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in a conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Hadzhylova, H. (2018). *Problematyka rannoho khrystyianstva u dramy Lesi Ukraïny: stanovlennia tekstu v rusi avtorskykh khudozhnykh rishen* [The problems of early Christianity in the drama of Lesya Ukrainka: the formation of the text in the movement of the author's artistic decisions]. Kyiv: Akadempriodyka (in Ukrainian).
- Kachurovskiy, I. (2008). Pokirna pravdi i krasni (Lesia Ukrainka ta yii tvorchoist) [Submissive to truth and beauty (Lesya Ukrainka and her work)]. *Promenyty sylvety*. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia» (in Ukrainian).
- Kocherha S. (2010). Kulturosofska kontseptsiiia Lesi Ukraïny: kulturni kody, obrazy, siuzhety [Lesia Ukrainka's cultural philosophy concept: cultural codes, images, plots]: avtoreferat dys. ... doktora filol. nauk: 10.01.01., 10.01.06. Lutsk (in Ukrainian).
- Kocherha S. (2013). Florystychna semiotyka dramatychnoi poemy Lesi Ukraïny "Advokat Martian" [Floristic semiotics of Lesya Ukrainka's dramatic poem "Lawyer Martian"]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho universytetu bioresursiv i pryrodokorystuvannia Ukrainy. Serii: Filolohichni nauky*, 186(2), 17–23 (in Ukrainian).
- Kuzma O. (2007). Problema vyboru v ekzystentsiinii strukturi dramy „Advokat Martian” Lesi Ukraïny [The problem of choice in the existential structure of the drama "Lawyer Martian" by Lesia Ukrainka]. *Lesia Ukrainka i suchasnist: Zb. nauk. pr.* Lutsk: RVV «Vezha» Volyn. nats. un-tu im. Lesi Ukraïny, T. 4, kn. 1, 121–132 (in Ukrainian).
- Matiushchenko, A. (2004). Chas heroia: Ukraïnska dramaturhiia pershoï tretyny XX stolittia [Time of the hero: Ukrainian dramaturgy of the first third of the 20th century]. Kyiv: PTs „Foliant” (in Ukrainian).
- Mykhaïlovska, N. (1998). *Trahichni optymisty. Ekzystentsiïne filosofuvannia v ukraïnskiï literaturi XIX – pershoï polovyny XX st.* [Tragic optimists. Existential philosophizing in Ukrainian literature of the 19th and first half of the 20th centuries]. Lviv: Svit (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2011). Estetyka Lesi Ukraïny (kontekst yevropeiskoho modernizmu) [Lesya Ukrainka's aesthetics (context of European modernism)]. Lutsk: VNU im. Lesi Ukraïny (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2022). *Lesia Ukrainka. Dekonstruktiiia prochytan* [Lesya Ukrainka. Deconstruction of readings. Monograph]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).
- Stebelska, A. (1971–1980). Obrazy voli i rabstva v dramakh Lesi Ukraïny [Images of freedom and slavery in the dramas of Lesya Ukrainka]. *Lesia Ukraïna. 1871–197: Zb. pr. na 100-richchia poetky*. Philadelphia (in Ukrainian).

Ukrainka, Lesia (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* [Complete academic collection of works]. Volume 1. Lesya Ukrainka Volyn National University (in Ukrainian).

Kierkegaard, S. (1965). *Gospel of Sufferings*. Published by: The Lutterworth Press, James Clarke & Co Ltd (in English).

Ludmyla Zvania. The biblical code of Lesya Ukrainka's dramatic poem "Lawyer Martian". The article is an attempt to interpret Lesya Ukrainka's dramatic poem "Lawyer Martian " with the aim of revealing the deep meanings of the work that do not lie on the surface and can only be read in relation to the biblical text. The specified goal involves a detailed study and decoding of the intertextual connections of the text with the Holy Scriptures using the "biblical code" at different levels: thematic, ideological, figurative, worldview, as well as at the level of allusions and motives. To achieve the set goal, the research used a hermeneutic approach, which involves understanding Lesya Ukrainka's dramatic poem as a semantic unity endowed with a generative function of meaning creation, as well as revealing those meanings that are not explicitly expressed in the work. The sacred text of the Bible becomes an important key for understanding the semantics, symbolism and semantic field of the dramatic poem. The hermeneutic approach also involves the interpretation of biblical contexts in Lesya Ukrainka's drama within the relevant cultural, historical and philosophical context.

Having considered Lesya Ukrainka's dramatic poem "Lawyer Martian " through the prism of the Biblical text, we can talk about the existence of a deep connection between the work and the Book of Books. In particular, the basis for modeling the image of the protagonist of the drama, in our opinion, is the archetypes of the biblical righteous: Abraham and the long-suffering Job.

It is noted that the lawyer Martian succeeded in what was unattainable for his children, relatives, and for most ordinary people: he reached such a level of spirituality, when the path of suffering and self-sacrifice is chosen consciously and freely; when the values of the material world and its conventions have no meaning, when the only thing important for him is how he acts in relation to God, and obedience to the Lord's will becomes the main instruction in life. The main character of the drama is an example of a person who lives according to Christ's instructions and consciously and consistently chooses sacrifice, humility and obedience. It is concluded that the ideological and worldview connection with the Bible, with those Christian truths, the source of which is its sacred text, is fundamental in this work of Lesya Ukrainka.

Key words: Lesya Ukrainka, Bible, dramatic poem, suffering, sacrifice, "Lawyer Martian"

Жванія Людмила Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-1864-2119>; zhvania@ukr.net

Давня література та фольклористичні розвідки

УДК 811.161.2-112'373.7:[801.81:398(=161.2)]

Ярина Шимків

З історії розвитку пареміології в Україні: питання походження приповідок у працях Григорія Ількевича та Івана Франка

У статті проаналізовано пареміологічні здобутки Григорія Ількевича та Івана Франка. Григорій Ількевич – упорядник збірника «Галицькі приповідки та загадки» й перший науковець-фольклорист, який почав коментувати приповідки. Окрім коротких приміток-пояснень, спрямованих на витлумачення «затемненого» змісту прислів'я, Григорій Ількевич вказував на джерело виникнення фіксованого тексту. У коментарях дослідник найчастіше вказував на зв'язок паремій із жанром казки, зазначав, що саме на основі творів казкового репертуару постали певні прислів'я та приказки. Іван Франко, зважаючи на досвід свого попередника, вважав проблему генези приповідок чи не найскладнішим завданням пареміології. Саме тому питання стало засадничим пунктом у його корпусі «Галицько-руські народні приповідки». Підхопивши традицію дослідження українських приповідок за джерелом походження, учений особливо зосередився на міжжанрових взаємовпливах. Він відстежував іножанрову основу приповідкових одиниць, позаяк саме ця схема у загальній парадигмі паремійного текстоутворення залишалася найменш дослідженою. Іван Франко розширив можливості теоретичного вивчення проблеми походження приповідок. У збірнику дослідник використав численні ілюстративні матеріали, щоби репрезентувати ті трансформаційні етапи, через які проходить приповідка. Таким чином можна простежити, як відбувається процес стягнення, редукції з об'ємнішого жанру до лаконічної форми паремії. Як результат, новоутворений ядерний вислів перестає зазнавати формальних змін і набуває ознак паремійного жанру. Іван Франко, враховуючи цінні здобутки Григорія Ількевича, дійшов висновку, що прислів'я – це генетично неоднорідний жанр, його виникнення пов'язане і з безпосередніми вербальними рефлексіями на типові життєві ситуації, і з стягненням об'ємних творів (оповідання, анекдот, легенда, казка та ін.) до лаконічної приповідкової формули.

Ключові слова: приповідкові вислови, прислів'я, казка, міжжанровий перехід, першоджерело жанру, паремійний фонд

Вступ

Діяльність Григорія Ількевича на ниві фольклористики вирізнялася неабиякою багатогранністю. Дослідник докладав значних зусиль і до збирання народних пісень, і до вивчення давніх міфологічних уявлень українців, і до записування та аналітичної оцінки популярних приповідкових висловів.

Теоретичний базис і методи

В основу статті покладено теоретичні напрацювання таких учених як Андрій Франко, Роман Кирчів, Оскар Кольберг. Підручним матеріалом, що став основою для дослідження, є власне праці «Галицькі приповідки та загадки» Григорія Ількевича та «Галицько-руські народні приповідки» Івана Франка. Ідеї обох дослідників стали стрижневими при вивченні питання міжжанрового переходу за схемою «казка – прислів'я». Зокрема враховано думки Миколи Сиваченка, Святослава Пилипчука, Людмили Даниленко, Анатолія Івченка у контексті вивчення питання.

У розвідці використано описово-аналітичний метод. Також застосовано структурно-генетичний метод для увиразнення джерельної бази українських приповідок. З допомогою прийомів культурно-історичного підходу простежено контекст постання окремих прислів'їв та приказок.

Виклад основного матеріалу

Оригінальні уснословесні матеріали Григорія Ількевича високо цінували його колеги, активно вводили їх у науковий обіг. Про значну вартість цих записів згадував уже Оскар Кольберг. Упорядник десятитомника «*Obrazy etnograficzne*», наголошуючи на багатстві Ількевичевих фіксацій зразків народної словесності, писав, що значний інтерес представляють його «*pieśni, przysłowia, zabobony z Rokusia*» (Kolberg, 1882: VI). Відомо, що фольклористичний вишкіл Григорій Ількевич пройшов у середовищі діячів «Руської трійці». Про серйозний внесок ученого у реалізацію магістральних завдань товариства згадував колега, Яків Головацький. Зокрема перший очільник кафедри «руської словесності» у Львівському університеті відзначав: «Шашкевич згуртував кружок таких, що сприяли його ідеям, і вони умовилися, що всякий, хто вступав до нашого руського

кружка, повинен подати руку і заявити чесним словом, що обіцяє все жите працювати в користь і для добра народа і відродження руської народньої словесности. Аби освятити те приреченє, члени кружка прийняли слав'янські імена: Шашкевич – Руслана, Вагилевич – Далибора, я (себ-то Головацький) Ярослава. За тими явилися Велемір – Лопатинський, Мирослав – Ількевич...» (Франко А., 1912: 93).

Сповідуючи ідеї та ідеали «Руської трійці», Григорій Ількевич долучився до компонування альманаху «Русалка Дністрова». Зокрема понад десять пісень із його колекції увійшло до видання, якому судилося стати «революційним явищем» у Галичині, символом національного відродження. У передмові до «Русалки Дністрової» Маркіян Шашкевич позитивно відгукнувся про невтомного записувача та нагородив його епітетом «трудолюбивий». Водночас, він назвав Григорія Ількевича одним із тих, кому «Русалка» має бути вдячна за те, що її «пристроїли піснями народними і стариною» (Русалка Дністровая, 1837: V–VI). Цей факт якнайкраще підтверджує, що Мирослав був не тільки прибічником «будительської» місії цього культурного осередку, а й активно долучився до практичної роботи. Загалом народознавча праця Григорія Ількевича набула широкого розголосу, а його матеріали активно використовували укладачі перших друкованих збірників пісень у Галичині, зокрема поляки Вацлав з Олеська (1833) та Жегота Паулі (1839, 1840).

Найвідомішою і найвагомішою у фольклористичному доробку Григорія Ількевича стала збірка паремій «Галицькі приповідки та загадки», яка, на жаль, з'явилася друком уже по смерті упорядника. Після публікації «Русалки Дністрової» збірка Ількевича стала «другою книжкою, написана народною мовою, і знаменувала продовження процесу українського національно-культурного відродження в Галичині» (Кирчів, 2003: I). Для української пареміології друкована колекція Григорія Ількевича стала кроком уперед, адже була не просто хаотичним зводом призбираного матеріалу, а добре продуманою студією, де важливою є і орієнтаційна передмова, і низка, хоч і лаконічних, коментарів до окремих текстів. Слушно зауважив Святослав Пилипчук, що «видання “Галицькі приповідки й загадки” стало подією в культурному житті Галичини. Дослідники-фольклористи, захоплюючись досконалістю народного паремійного стилю, який вражав насамперед глибиною думки, з

новими силами взялися до збирання цього оригінального пласту усної народної творчості» (Пилипчук, 2008: 15).

Оскільки Григорій Ількевич був причетний до розробки фольклорно-етнографічної програми «Руської трійці», то взяв на себе значну частину планованої роботи. Зокрема, як уже було згадано, він зосередився на фіксації та вивченні малих фольклорних жанрів. Справедливо зазначити, що й інші члени та симпатичні товариства виявляли інтерес до української афористики і систематично записували зразки народного велемудрія. Як слушно зазначив один із найавторитетніших дослідників «Руської трійці» Роман Кирчів, науковці цього першого україноцентричного осередку в Галичині «цікавилися їх (прислів'їв. – *Я.Ш.*) походженням, дошукувалися до прямого їх смислу, розкривали історичні чи фізичні умови їх виникнення» (Кирчів, 2003: 254). Наслідком уваги до жанру стала публікація низки дрібніших приповідкових колекцій, з яких варто згадати збірки І. Могильницького, І. Лаврівського, добірки текстів у граматиках М. Лучкая, Й. Левицького та Й. Лозинського. У згаданих збірниках, за влучним висловом Романа Кирчіва, помітний «синтез просвітительського і романтичного осмислення» (Кирчів, 2003: 254).

Окрім Григорія Ількевича та згаданих аматорів фольклористичної справи, народна афористика входила в коло наукових інтересів Якова Головацького, який також занотовував прислів'я та приказки. Про етапи підготовки своєї колекції приповідкових матеріалів дослідник інформував колег. Про кількість прислів'їв і приказок Якова Головацького, а їх було 1500, дізнаємося з листа Івана Вагилевича до Михайла Погодіна, писаного 1836 року (Франко А., 1912: 109). Яків Головацький зумів передати основну ідею: необхідно активно записувати скарби народної мови. У вступному слові Яків Головацький метафорично почав: «Не так тїшитесь погорілець, сли блукаючи ся на згарищи знищеного обистя свого, видобуде акї дороги недогарки свого імбня, як я'м радувався, списуючи сіи народніи приповідки и загадки, в над Ї подати их честным читателям руським», «є то скарб народности, котрый в памяти и в сердцах вірного народа заховався; а котрого нї огонь, нї меч бесчисленных ворогов досягнуши не мог» (Ількевич, 1841: III–VI). Варто відзначити, що Яків Головацький вболівав за долю збірки Григорія Ількевича, тому до неї додав зі своїх записів «щонайменше 1079 приповідок» (Франко А., 1912: 109). Важливість

зібраних приповідок проявляється в тому, що в них відображається «народна думка галицького русина і ставлення його до інших народів» (Франко А., 1912: 109).

І все ж ці збірники попередників були принагідними і поданими без належного наукового апарату. виправити цей недолік судилося Григорієві Ількевичу, який упродовж багатьох років випрацьовував належний науковий інструментарій для якісної презентації частини галицько-українського приповідкового фонду. Наслідком його цілеспрямованої роботи стало упорядкування збірника «Галицькі приповідки і загадки» (1841). Доказом серйозного наукового підходу ученого є наявність численних ремарок-коментарів до окремих текстів. На жаль, у друковану версію збірника увесь корпус пояснень науковця не потрапив. Річ у тім, що основні видавничі перипетії тривали уже після відходу у вічність упорядника «Галицьких приповідок і загадок». Вирішальну роль на завершальній стадії відіграв, власне, Яків Головацький. Саме він вносив значні зміни в остаточну редакцію видання. Завдяки талановитій пошуковій роботі сина Івана Франка – Андрія – можемо зараз мати повне уявлення про ступінь втручання видавця в оригінальний рукописний текст Григорія Ількевича. Андрій Франко у «Записках НТШ» опублікував розлогу статтю під назвою «Григорій Ількевич як етнограф», де окремо висвітлив відмінності між рукописом збірника та його друкованою версією. Відтак, можемо наблизитися до розуміння, якою насправді була пареміологічна концепція Мирослава (Григорія Ількевича).

Своєрідними «рудиментарними залишками» рукописного прототипу в друкованому варіанті «Галицьких приповідок і загадок» стали нечислені примітки, які, передусім, засвідчують увагу упорядника до питання генези жанру і його зв'язків з іншими генологічними одиницями фольклору. На цьому аспекті пошукової роботи Григорія Ількевича зупинимося далі. Цінною є передмова Ількевича до збірника. У вступному слові фольклорист використав низку присутніх спостережень про прислів'я, сприймаючи їх як концентрований вияв інтелектуальної енергії народу. Учений зазначав: «...приповідки показують точний образ народу, його домашнього життя...» (Ількевич, 2003: 5), вони є «правилами предків наших, освячені довголітнім досвідченням...», «у приповідках проявляється правдиве життя, моральне здоров'я народу, тут зараз знаєте, що його болить» (Ількевич, 1841: V–VI).

Андрій Франко відзначив позитивні аспекти цієї збірки. Водночас не оминув увагою й ті суттєві недоліки, які мала праця. На відміну від рукописного варіанту, де Григорій Ількевич навів чимало німецьких паралелей до українських прислів'їв та приказок, щоби глибше розкрити їх семантику, у друкованому варіанті їх немає. Дослідник, аргументуючи їх залучення до рукопису, зазначив, що пропонувані паралелі «не раз бувають необхідними для пояснення значення руських приповідок, особливо з переносним значінням» (Франко А., 1912: 112). Розвиваючи попередні міркування, Андрій Франко також додав, що іншомовні паралелі «були би значно причинилися до ліпшого зрозуміння руського тексту, усуваючи всякі непевності щодо їх значіння» (Франко А., 1912: 10).

Однією з можливих причин того, що в друкованому виданні не збережено первісного задуму упорядника, припускав Андрій Франко, була надто прискіплива робота офіційного цензора. Венедикт Левицький викреслив не тільки наявні німецькі паралелі, а й значне число, на його думку, «дражливих» приповідок, в яких були слова «лях, піп або німець» (Франко А., 1912: 105). Саме такі дії цензора спричинили вихід у світ «Галицьких приповідок та загадок» у зредукованому форматі.

Поява збірки «Галицькі приповідки та загадки» викликала контраверсійну рецепцію критики. Наприклад, ректор Львівської духовної семінарії Яхимович негативно відреагував на цю книжку, кажучи: «Nie mogą i nie mogą, dlatego nie mogą, bo nie chcą» (Франко А., 1912: 106). Натомість привітали збірку «словак Коляр та серби Павлович і Попович» та інші дослідники слов'янського фольклору. Зокрема у „Časopis-y ceskeho Museum“ (1842 р.) була поміщена відповідна бібліографічна оповістка. Досить прихильну замітку на «Приповідки» Ількевича помістили львівські „Rozmaitości“ в числі за 7 серпня 1841 р. Автор лаконічної рецензії, окрім позитивних нюансів праці, зачислив упорядника видання до „miłośnikom literatury słowiańskiej“ (Франко А., 1912: 106). Прокоментував працю Ількевича й Ізмаїл Срезневський, який вважав, що «по множеству матеріаловъ собраніе превосходное; но къ сожалѣнію расположено все азбучнымъ порядкомъ» (Франко А., 1912: 107). У критичних відгуках про збірник дослідники більше зосереджувалися на питанні принципів його упорядкування, зокрема використанні не надто

практичної абеткової класифікації, яка, за багатьма оцінками, є механічною, ненауковою. Про класифікаційні війни на ниві української пареміографії докладніше йдеться у дослідженні Михайла Пазяка «Українські прислів'я та приказки» та Святослава Пилипчука «Галицько-руські народні приповідки: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка». Також до уваги було взято й філологічний аспект, спосіб відтворення народних приповідок. Однак жоден із дослідників не зосередився на важливому елементі Ількевичевої праці. Йдеться про його внесок у розробку проблеми походження приповідок: у низці лаконічних коментарів упорядник вказав на можливі джерела певного тексту. Найчастіше він помічав взаємозв'язок між прислів'ями та казками. На жаль, окрім власне вказівок на міжжанрову спорідненість, він не залишив докладніших відомостей, ілюстративних матеріалів, які б фактично підтверджували висловлену заувагу.

Григорій Ількевич – перший, хто почав коментувати приповідки і подекуди розшифровувати їх значення. Роботу у цьому напрямку полегшувало те, що дослідник добре знав той комунікативний контекст, в якому розкривалися усі сенсові нюанси твору, вияскравлювалася алегоричність думки. Наприклад, переносне значення приповідки «*Вода в решеті не встоїтсья*» (Ількевич, 1841: 14) Ількевич пояснив як те, що говірливий не може тримати щось в таємниці, а «*В чоботях ей чоловік умер*» (Ількевич, 1841: 17), вважав дослідник, потрібно розуміти долю жінку, яка не мала чоловіка.

Як уже було зазначено, до деяких приповідок Г. Ількевич подав лаконічні примітки з вказівками на джерело виникнення пропонованого тексту. У згаданих коментарях упорядник збірки найчастіше помічав зв'язок із жанром казки, вважаючи, що саме на основі творів казкового репертуару постали певні прислів'я та приказки. Це такі приповідки: «*Воробець на себе смерти не має*» (Ількевич, 1841: 15), «*Вихопився, як козак з маку*» (Ількевич, 1841: 17), «*Говори Климе най твоє не гине*» (Ількевич, 1841: 19), «*Коваль согрівив, а шевця повісили*» (Ількевич, 1841: 42), «*Нї писати, нї читати, а хотять за короля обибрати*» (Ількевич, 1841: 70). Ількевичеву нотатку до тексту «*Воробець на себе смерти не має*» із вказівкою на міжжанровий взаємозв'язок за маршрутом «казка – приповідка» згодом розширив та науково прокоментував Іван

Франко. Дослідник, хоч і враховував здобутки своїх попередників, проте не завжди з ними погоджувався. Зокрема, він не прийняв тези Григорія Ількевича про те, що джерелом приказки була казка. Іван Франко зазначив, що вислів, очевидно, походить із народного вірування, яке він представив у розвідці «Людові вірування на Підгір'ю». У розділі «Вірування про звірів» дослідник наголосив, що в народній традиції горобця сприймають як дідькового птаха. У часі жнив горобців дуже багато, а взимку – де-не-де, а все через те, що їх забрала нечиста сила. «Настає така ніч, що воробці вже весь день перед тим сидять насовлені і пищать так, що страх. А вночі злітають ся всі в одно місце, то там дідько бере їх насипає до чвертки. Насипле повну чвертку, а зверху згорне чубок; то те, що згорнув – лишає ся на землі, а те, що в чвертці, то єго» (Франко І., 1898: 172). Можливо, це вірування мало також казкову форму, про яку згадав Григорій Ількевич, мовлячи про джерело тексту. Можна також припустити, що казка з відповідним мотивом вже на початку ХХ ст., коли Іван Франко вивершував свій приповідковий корпус, вийшла з активного обігу, тому й не потрапила в поле уваги науковця.

Приповідка «*Вискочив як козак з маку*» спровокувала цілу наукову дискусію, викликала різні думки дослідників щодо її походження. Цю паремійну одиницю зафіксували і Матвій Номис, і Іван Франко, увійшла вона й до корпусу польського науковця Самуеля Адальберга. Звісно, не оминув її увагою і Григорій Ількевич. Він додав ремарку, з якої дізнаємося, що джерелом цієї приповідки є казка. У своїх «Галицько-руських народних приповідках» Іван Франко, однак не розвинув цінної зауваги, лише додав: «вирвався не в пору з якимось дотепом» (Франко І., 2021: 267) та вказав на паралелі у збірнику польського науковця С. Адальберга «*Księga przysłów przypowieści i wyrażeń przysłowiowych*». Під словом «вискочити» Іван Франко записав близьку за значенням паремію «*вискочив як Сень з колопень*» (Франко І., 2021: 268). Слід зауважити, що прислів'я і приказки можуть утворюватися з народних оповідань, анекдотів та інших творів. Зв'язок паремій зі своїми об'ємнішими прототипами відстежував і Матвій Номис. Приміром, у поясненні до приказки «*як Пилип з конопель*» дослідник зазначив: «Був шляхтич, у військових речах бравий, родом з Конопель Сандимирського краю, и звався Пилип. На якімсь сеймику він, не розібравши діла, вбовтнувся в річ без ладу, так що усі, розсміявшись, стали по одному питать: хто

то, хто то? А сусіди п. Пилипа й кажуть: ‘То ran Filip z Konopri’. Про популярність цієї приповідки свідчить і той факт, що Адам Міцкевич вплив її в контекст поеми «Пан Тадеуш»: «бо ж не стрілець, а піп, що звідкись вискочив, як з конопель Філіп» (Міцкевич, 1989: 146). Зі змісту очевидним є те, що сталося щось зненацька, раптово, не до речі.

Деякі дослідники, зокрема Віктор Ужченко, зазначають, що обмежуватись лише таким поясненням цієї фрази не слід. Оскільки усі мови між собою взаємодіють, пов’язуються семантикою, лексичними, фонетичними особливостями, то й у зразках паремій теж залишається певні сторонні нашарування. У польській фразеології є вислів «*Wyrwac sie jak filip z konopri*», який польські пареміологи трактують так: «Прислів’я помилково пояснено як натяк на ім’я, походить з Білорусії, де filip означає заєць (Nowa księga przysłów I wyrażen przysłowiowych polskich, 1969: 566). Польські дослідники вважають, що ім’я Filip / Пилип належало не польському шляхтичеві, а так називали зайця, який вирвався з сітки, що виготовлена з конопляної пряжі. Щодо імени Пилип, то воно вкоренилося здебільшого у східнослов’янських фразеологізмах як антропонім. Є думка, що заміна понять «заєць» на «Пилипа» належить польському авторові С. Рисінському, що пов’язано із його надмірним захопленнями литовською міфологією.

Віктор Ужченко зауважив, що слова fillip і konopri подано як загальну назву і значення слова filip – заєць (у діалектному мовленні), а konopri, що співзвучне з українським «коноплі», так і пояснює це слово. Ці два значення дають підстави зробити логічний висновок, що заєць під час небезпеки часто рятується в коноплях, тому що вони мають різкий запах. Слово «пилип» органічно перейшло у власну назву і добре прижилося в народі, аналогічно з «конопі», що дорівнює назві міста. Ця приповідка у формі порівняння має чимало синонімів, такі як «*Вискочив, як Кузьма з маку*», «*Вирвався, як заєць з конопель*», «*Вибіг, як заєць з капусти*», «*Гульк, як Пилип з кукурудзів*». Їх Матвій Номис пояснює як «зненацька, раптово вискочити, зробити щось недоречно» (Номис, 1993: 171–172). Проте можна припускати, що з одного джерела виникло два фразеологізми: в основі внутрішньої форми одного лежить образ зайця, що позначилося на семантиці «швидко і боягузливо втекти», а другий, в

основі якого є антропонім Пилип, – недоречний усний виступ за певних обставин (Даниленко, 2022: 355).

Щодо цієї приповідки виникла дискусія між дослідниками-мовознавцями, зокрема Анатолій Івченко витлумачив приповідку «*вискочив як Пилип з конопель*» так: «Найранішою фіксацією нашого фразеологізму в польській мові є 1562 р., тому доречно припустити, що десь у XV–XVI ст. він виник на території сучасної України, бо саме тут зафіксований найвищий рівень варіювання моделі, до якої він входить. Це була доба постійних татарських наїздів на українські землі, під час яких селяни ховалися по лісах та яругах, а якщо не встигали, то – недалеко від хати. Коноплі для того надавалися якнайкраще, бо це найвища з культивованих у нашій зоні рослин. Під час ворожого нападу лише недоумкувата людина могла вискочити із своєї криївки» (Івченко, 1996: 102). Варто зазначити, що Григорій Ількевич був перший, кому вдалося акцентувати на походженні популярної приповідки.

На казкове першоджерело Григорій Ількевич вказав також у коментарі до приповідки: «*Нь писати, нь читати, а хотять за короля обибрати*». Справді, такий вислів знаходимо у казці про Івана і жидів. У ній розповідається про те, як жиди хотіли помститися Іванові, тому що через нього вони зазнали прикрости в лісі. Жиди вирішили втопити Івана в ополонці: запхали його в мішок і вивезли до річки, але забули сокиру, щоби прорубати ополонку, тому повернулися в село. Іван тим часом здогадався про намір своїх недругів і почав кричати: «*Нь писати, нь читати, а хотять за короля обибрати*». Поруч проїжджав один пан, який, почувши Іванів крик, спокусився можливістю стати королем і вирішив помінятися з ним місцями, за що дасть йому три золоті і свої коні з повозом, «бо я знаю читати і писати, я буду за круля» (Казки про жидів, 1915: 11). Іван усадив пана у мішок, взяв гроші, сів на коня і поїхав, а жиди втопили невинного чоловіка. Невдовзі жиди побачили Івана на ярмарку з дорогими кіньми, а той почав дякувати їм за те, що утопили, бо не мав би цього всього. Жиди, злакомившись на можливість отримати добрі статки, і собі захотіли втопитися, щоби на тому світі вибрати собі що кому до душі. Іван тим часом взяв чималу «винагороду» від них за таку допомогу.

Вислів «ні писати ні читати, а хочуть за короля обрати» став своєрідним знаком, символом досить розлогої казки, фраза стала

квінтесенцією винахідливості героя. Приповідку, відтак, вживають і для означення хитрої людини, і для характеристики чоловіка, який не годиться на певну роль, не відповідає їй.

На цю приповідку натрапляємо в литовській казці «Чому я нічого не маю?» (Литовські народні казки, 1988: 76–80). Один парубок допитувався у всіх, чому він нічого не має, через що дуже сумував. У місті в саду зустрів короля з королевою:

– Чого я нічого не маю?

– А ти вмієш читати, писати чи щось інше робити?

– Ні, не вмію.

– То як же ти щось матимеш, коли нічого не вмієш робити.

Зустрілася парубкові королівна, він те саме її запитав, а вона відповіла, що йому треба оженитися, тоді матиме дружину. «Засміявся бідняк і пішов собі далі. Куди він дружину подіне, коли й сам нічогісінько не має. Побачив король, що бідняк сміється, – захотілося йому довідатися, що йому королівна сказала» (Литовські народні казки, 1988: 77). Дізнавшись, що відповіла дівчина парубкові, прогнав її з палацу. Королівна з бідняком перейшли в інше місто, проте дівчина швидко знайшла вихід, щоби вони не бідували: наказала парубкові продати її королівський одяг. Хлопець поніс його на ярмарок, але купець не повірив, подумав, що той вкрав, але коли прийшов пересвідчитися, чи справді це одяг його дружини королівни, віддав свій маєток, як домовилися. Так само сталося і з поясом, який королівна вишила на продаж, – за це вони отримали гроші. «Послав король своїх слуг до купця, в будинку якого стали жити королівна зі своїм чоловіком, щоб дали йому стільки-то і стільки-то товару.

– Хай сам король приїде, – каже королівна, – інакше не дамо!» (Литовські народні казки, 1988: 79)

Повернулися слуги і розповіли про все королеві. Той з обуренням зібрався і приїхав до будинку. Коли впізнав король свою доньку, дуже здивувався, а коли дізнався про їхні пригоди, «переписав їм половину своєї землі, і того ж самого вечора справили їм весілля» (Литовські народні казки, 1988: 80).

По суті, ця казка наче ілюструє згадане прислів'я, де головний герой, який не вміє «ні писати, ні читати, таки обраний «королем».

Приповідка «ні писати ні читати, а хочуть за короля обрати» в усній словесності займає досить широке семантичне поле. Зокрема її

вживають для підкреслення несправедливої оцінки когось, тобто прибільшуючи заслуги людини, яких вона насправді не має.

Цю приповідку Іван Франко органічно ввів у сюжет свого оповідання «Основи суспільності» (Франко І., 1979: 144–341), навіть із вказівкою на казку як джерело. В оповіданні герої твору жваво обговорюють політичну ситуацію і, врешті, підсумовують це такими словами: «Се значить – шляхта, міщани, патріотизм, література, наука – все набік! Хлоп іде! На престіл з хлопом! «Я не вмю ні читати, ні писати, а мене хотять на польського круля обібрати!» Тямите сю казку? Отсе звалося у нас демократизмом, правдивим, патентованим демократизмом, а на ділі се прецінь ніщо інше, як брутальний, простісінький демагогізм, охлократія з усею її огидою прибрана в метафізичну фразу» (Франко І., 1979: 246). Приповідка, вміщена в контекст розмови героїв твору, містить осудливу оцінку людини, яка може незаслужено посісти важливе місце в суспільстві.

Додатковим свідченням популярності аналізованого прислів'я є його активне використання у мовленні в різних друкованих джерелах. Зокрема нею послуговувалася Михайлина Рошкевич. Підтверджують це її спогади про Івана Франка. Коли Іван Франко дорікнув, що Михайлина Рошкевич «запропастила свій талант», оскільки їй бракувало «ще одної новелки до цілості, щоби-м міг видати всі разом», у відповідь почув: «Ні писати, ні читати, хотять мене за короля обібрати» (Спогади про Франка, 2023). Тобто Михайлина Рошкевич вважала себе недостойною цієї справи, негідною вийти на літературну арену з окремим виданням. Цей народний вислів може свідчити і про необ'єктивну самооцінку.

Зрештою, і сам Іван Франко неодноразово використовував цю приповідку для влучної характеристики відповідної ситуації. Натрапляємо на цей вислів, приміром, у листуванні Івана Франка та Михайла Драгоманова.

Новизна

У статті вперше докладно проаналізовано внесок Григорія Ількевича та Івана Франка у розробку питання походження прислів'їв та приказок. Особливу увагу зосереджено на зв'язку приповідки із казкою. Численними ілюстраціями зі збірників «Галицькі приповідки і загадки» та «Галицько-руські народні приповідки» підтверджено дієвість схеми «казка – прислів'я».

Висновки

Іванові Франкові вельми імпонували пареміологічні знахідки Григорія Ількевича. Очевидно, саме він спонукав сина Андрія до написання розлогої розвідки про цього невтомного і талановитого дослідника нашої народної словесності. Іван Франко певною мірою скористався збірником Григорія Ількевича під час підготовки своїх «Галицько-руських народних приповідок» та врахував здобутки попередника. Звісно, пильне око Франка зауважило цінні підказки на міжжанрові взаємозв'язки: Ількевичеві примітки про зв'язок «прислів'я-казка» вважав доречним і активно долучився до висвітлення впливу казкової традиції на поповнення паремійного фонду. Популярні казкові вислови, поза всяким сумнівом, стали надійним і ефективним джерелом творення нових приповідок із широким контекстом. Дослідницькі змагання Григорія Ількевича та Івана Франка у напрямку розкриття генетичного контексту паремій формували добре підґрунтя для подальших студій у вказаній царині. На основі їхніх спостережень окреслюється перспектива виявити пісні літературні зв'язки у фольклорі і виявити «перетікання» ідей, тем, мотивів із однієї форми в іншу залежно від вихідної мети.

Література

- Даниленко, Л. (2022). Етимологічні метаморфози фразеологізму вискочити як Пилип з конопель: антропонім VS апелятив. *Slavia Orientalis*. Том LXXI, NR 2, 343–357.
- Івченко, А. (1996). Вискочив як Пилип з конопель. *Українська народна фразеологія: ареали, етимологія*. Харків, 100–103.
- Ількевич, Г. (1841). *Галицькіи приповѣдки и загадки. Збрании Григорим Ількевичом*. У Вѣдни: Напечатано черенками О. О. Мехитаристѣв.
- Ількевич, Г. (2003). *Галицькі приповідки і загадки. Зібрані Григорієм Ількевичем*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
- Кирчів, Р. (1990). *Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці»*. Київ: Наукова думка.
- Литовські народні казки (1988) / упоряд. і перекл. з литовської Ольги Градаускене. *Збірка казок*. Київ: Веселка. 76–80.
- Міцкевич, А. (1989). *Пан Тадеуш, або останній наїзд на Литву. Шляхетська історія 1811 і 1812 рр.* / переклад та передмова М. Рильського. У дванадцяти книгах, писана віршами з польської. Київ: Дніпро.
- Номис, М. (1993). *Українські приказки, прислів'я і таке інше*. Київ: Либідь.

- Пилипчук, С. (2008). *Галицько-руські народні приповідки: пареміологічно-пареміографічна концепція Івана Франка*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Русалка Дністровая (1837). *Rutenische Volks-Lieber* / уряд. І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Шашкевич. У Будимі: письмом Корол. Всеучилища Пештанського.
- Спогади про Франка (2023). URL: <https://lib.if.ua/franko/1250963342.html>
- Франко, А. (1912). Григорій Ількевич як етнограф. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Львів, Том СІХ, Кн. III, 91–122.
- Франко, І. (1898). Людові вірування на Підгір'ї / зібрав др. Іван Франко. *Етнографічний збірник*, Т. 5. Львів: Накладом товариства імени Шевченка, 160–218.
- Франко, І. (1979). *Зібрання творів у 50-ти томах. Повісті та оповідання (1892–1896)*. Київ: Наукова думка.
- Франко, І. (2021). *Галицько-руські народні приповідки* / упор. С. Пилипчук. Львів: ЛНУ Івана Франка.
- Як Іван водив Жидів на гриби у ставі потопив (1915). *Казки про жидів*. З друкарні «Свободи».
- Kolberg, O. (1882). *Pokucie. Obraz etnograficzny*. Tom I. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882.
- Nowa księga przysłów I wyrażen przysłowiowych polskich* (1969). Т.1–4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969–1978. Т.1.

References

- Danylenko, L.(2022). Etymolohichni metamorfozy frazeolohizmu vyskochyty yak Pylyp z konopel: antroponim VS apeliatyv [Etymological metamorphoses of the phraseology to jump out like Philip from hemp: anthroponym VS appellative]. *Slavia Orientalis*. Tom LXXI, NR 2. 343-357 (in Ukrainian).
- Ivchenko, A. (1996). *Vyskochyv yak Pylyp z konopel. Ukrainska narodna frazeolohiia: arealy, etymolohiia* [He jumped out like Philip from hemp]. Kharkiv. 100-103 (in Ukrainian).
- Ilkevych, H. (1841). *Halytski pryprovidky i zahadky, zibrani Hryhoriem Ilkevychem* [Galician fairy tales and riddles, collected by Hryhoriy Ilkevich]. Viden (in Ukrainian).
- Ilkevych, H. (2003). *Predysloviie. Halytski pryprovidky i zahadky, zibrani Hryhoriem Ilkevychem* [Galician proverbs and riddles. Collected by Hryhoriy Ilkevich]. Lviv: LNU im. Ivana Franka (in Ukrainian).
- Kyrchiv, R. (1990). *Etnohrafichno-folklorystychna diialnist «Ruskoi triitsi»* [Ethnographic and folkloristic activities of the "Russian Trinity"]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Lytovski narodni kazky (1988) [Lithuanian folk tales] / uporiad. i perekl. z lytovskoi Olhy Hradauskenie. Zbirka kazok. Kyiv: Veselka. 76-80 (in Ukrainian).

- Mitskevych, A. (1989). *Pan Tadeush, abo ostannii naizd na Lytvu* [Mr. Tadeusz, or the last foray into Lithuania]. *Shliakhetska istoriia 1811 i 1812 rr. / pereklad ta peredmovna M. Rylskoho. U dvanadtsiaty knykhakh, pysana virshamy z polskoi*. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Nomys, M. (1993). *Ukrainski prykazky, prysliv'ia i take inshe* [Ukrainian sayings, proverbs and so on]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Pylypchuk, S. (2008). *Halytsko-ruski narodni prypovidky: paremiologichno-paremiografichna kontseptsii Ivana Franka* [Galician-Russian folk tales: the paremiological and paremiographic concept of Ivan Franko]. Lviv: Vydavnychi tsestr LNU imeni Ivana Franka (in Ukrainian).
- Rusalka Dnistrovaia (1837) [Rusalka Dniester]. *Rutenische Volks-Lieber / uporiad. I. Vahylevych, Ya. Holovatskyi, M. Shashkevych. U Budymi: pismom Korol. Vseuchylyshcha Peshtanskoho* (in Ukrainian).
- Spohady pro Franka (2023) [Memories of Frank]. URL: <https://lib.if.ua/franko/1250963342.html> (in Ukrainian).
- Franko, A. (1912). Hryhorii Ilkevych yak etnograf [Hryhoriy Ilkevich as an ethnographer]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeny Shevchenka*. Tom SIKh. Kn. III. Lviv. 91–122 (in Ukrainian).
- Franko, I. (2021). *Halytsko-ruski narodni prypovidky* [Galician-Russian folk tales] / upor. S. Pylypchuk. Lviv: LNU Ivana Franka.
- Franko, I. (1979). *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh. Povisti ta opovidannia (1892–1896)* [Collection of works in 50 volumes. Tales and stories]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Franko, I. (1898). *Liudovi viruvannia na Pidhir'i* [Folk beliefs in the Foothills] / zibrav dr. Ivan Franko. *Etnografichni zbirnyk*, T.5, Lviv: Nakladom tovarystva imeny Shevchenka. 160-218 (in Ukrainian).
- Yak Ivan vodyv Zhydiv na hryby u stavi potopyv (1915) [How Ivan led the Jews to the mushrooms in the pond and drowned them]. *Kazky pro zhydiv. Z drukarni «Svobody»* (in Ukrainian).
- Kolberg, O. (1882). *Pokucie. Obraz etnograficzny* [Pokucie. The image is ethnographic]. Tom I. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882. (in Polish).
- Nowa księga przysłów I wyrażen przysłowiowych polskich* (1969) [Nowa księga przysłów I wyrażen przysłowiowych polskich]. T.1–4. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969–1978. T.1. (in Polish).

Yaryna Shymkiv. From the history of the development of paremiology in Ukraine: studying the origins of proverbs in writings by Hryhoriy Ilkevych and Ivan Franko. The article is dedicated to the paremiological achievements of Hryhoriy Ilkevych and Ivan Franko. Hryhoriy Ilkevych is the compiler of the collection "Tales and Riddles from Halychyna" and the first folklorist who started commenting on proverbs. In addition to short explanatory notes aimed at interpreting

the "obscure" meaning of the proverb, Hryhoriy Ilkevych indicated the source of the origins of the mentioned text. In the comments, the researcher most often pointed to the connection between paroemias and the genre of fairy tales, as well as he identified that certain proverbs and sayings had emerged on the basis of the repertoire of fairy tales. Taking the experience of his predecessor into account, Ivan Franko claimed that the issue of the genesis of proverbs was perhaps the most difficult task of paremiology. That is why this topic became a fundamental point in his corpus "Ukrainian folk proverbs from Halychyna". Continuing the tradition of researching Ukrainian proverbs according to the source of their origin, the researcher especially focused on intergeneric mutual influences. He traced the basis of narrative units from another genre, since this particular scheme remained the least researched one in the general paradigm of paremic formation. Ivan Franko expanded the possibilities of the theoretical investigation of the origins of proverbs. In his collection, the researcher used numerous illustrations to represent the transformational stages through which the proverb passes. In this way, it is possible to trace how the process of shortening and reducing from a more voluminous genre to a laconic form of paroemias takes place. As a result, the newly formed nuclear expression ceases to undergo further formal changes and acquires the characteristics of a paremic genre. Taking into account the valuable achievements of Hryhoriy Ilkevych, Ivan Franko came to the conclusion: the proverb is a genetically heterogeneous genre, and its emergence is connected with direct verbal reflections on typical life situations, as well as it follows the reduction of voluminous literary pieces (stories, anecdotes, legends, fairy tales, etc.) to a laconic proverbial formula.

Key words: proverbial sayings, proverb, fairy tale, intergeneric transition, primary source of the genre, paroemias

Шимків Ярина Володимирівна – аспірантка кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси ЛНУ імені Івана Франка, молодший науковий співробітник по темі Іф-36Ф в ЛНУ імені Івана Франка, <https://orcid.org/0000-0002-8155-443X>; Yaryna_96@ukr.net

«Вільне поетичне товариство» Іриней Фальківського 1792 року

Метою статті є поширення наукового знання про рукописні матеріали «Піітичного збірника» 1792 року, що зберігається у фондах Інституту рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, складеного Іринеем Фальківським, засновником «Вільного поетичного товариства». Методологія статті ґрунтується на культурно-історичному, біографічному, текстологічному та описовому підходах.

Результати дослідження включають аналіз статуту товариства, а також розгляд поетичних творів, що розміщені в «Піітичному збірнику» та підкреслюють важливість збереження та вивчення рукописних документів, які відображають культурні процеси минулого. У статті проаналізовано поетичні твори студентів, зокрема класичні оди з правильною структурою та новою силабо-тонічною манерою віршування, приурочені святкуванню Воскресіння Христового, та виявлено, що збірник містить найкращі зразки поезії студентів-членів гуртка, що навчались у різних класах Києво-Могилянської академії.

Отже, пропонується праця висвітлює значення «Піітичного збірника» та «Вільного поетичного товариства» у контексті розвитку української поезії та культури XVIII століття. Аналіз рукописних матеріалів та поетичних творів студентів-членів гуртка допомагає краще зрозуміти внесок цього товариства в культурне середовище свого часу та сприяє збагаченню нашого знання про літературну спадщину того періоду. Хоч подальша доля «Вільного поетичного товариства» і невідома, але свого часу воно відіграло важливу роль для культурного розвитку та становлення української поезії, удосконалення поетичної мови, стилю, зближення народної та книжної культур. Подібні гуртки сприяли поліпшенню загальноосвітнього рівня приходського духовенства, що мало велике значення для культури Просвітництва в Україні.

Ключові слова: силабо-тонічне віршування, оди, Просвітництво, Києво-Могилянська академія, рукопис

Вступ

Інтерес до вивчення культури Просвітництва набуває чималого значення в умовах нестабільного сьогодення. Криза попередньої системи цінностей, активізація прагматизму, витіснення на периферію духовних орієнтирів та поширення масової культури

актуалізує проблему зберігання та вивчення спадщини України попередніх епох, зокрема «Вільного поетичного товариства», що було засноване 1792 року при Києво-Могилянській академії Іринеем Фальківським.

Мета роботи – ознайомити наукову спільноту з діяльністю «Вільного поетичного товариства» та творчістю його членів у контексті просвітницьких ідей.

Методи та методологія

Незважаючи на те, що про самого організатора «Вільного поетичного товариства» є чимало досліджень, зокрема Є. Болховітінова, В. Аскоченського та інших, діяльність «Вільного поетичного товариства» не була об'єктом дослідження, однак поодинокі окремі згадки про нього зустрічаються в працях таких дослідників історії та літератури, як Г. Булашов, В. Перетц, М. Петров.

Методологія статті базується на культурно-історичному, біографічному, текстологічному та описовому методах, за допомогою яких розкрито значення «Вільного поетичного товариства» в контексті культури Просвітництва та розвитку виховання того часу.

Виклад основного матеріалу

Києво-Могилянська академія впродовж тривалого часу була епіцентром діалогу західноєвропейської та слов'янської культур, де формувалися педагогічні й наукові кадри, виховувалися майбутні видатні громадські, політичні та церковні діячі, учені багатьох країн світу (Мартиненко, 2013: 195–198). Про високий рівень академії свідчило регулярне проведення приватних і публічних диспутів, які, відрізняючись урочистістю обстановки, найчастіше проходили в присутності митрополита, духовенства, місцевої знаті і безлічі громадян. Такі диспути стосувалися богословських і філософських питань.

Розглянемо структуру внутрішнього навчально-виховного життя академії першої половини XVIII століття. Курс академії складався з восьми класів або «шкіл»: фари або аналогії, інфіми, граматики, синтаксими, поетики, риторики, філософії та богослов'я. Ці класи називались ординарними. Від 1738 року до них ще були додані й екстраординарні класи мов (грецької, єврейської та німецької), вивчення яких обиралося студентами за бажанням. Зазвичай нормальним терміном для проходження повного курсу

ординарних «шкіл» вважалось 12 років: рік – для нижчих класів, два – для філософського і чотири – для богословського. Для вступу до академії обов'язковим було знання початкової грамоти російської і слов'янської мов, а також знайомство з латиною.

Від 1753 року в академії було введено викладання французької мови, яка на той час була престижною, поширеною і загальноживаною. Крім того, академія витрачала значні кошти на придбання книг, які видавалися за кордоном. Багато авторських курсів свідчать про обізнаність київської професури з передовими ідейними течіями Просвітництва та епохи Відродження та прагнення залучити студентство до новітніх досягнень європейської науки.

Але внаслідок політики централізації вже в другій половині XVIII ст. Києво-Могилянська академія почала втрачати свої набуті раніше права і привілеї. Однією зі світлих сторінок історії академії цього періоду було заснування близько 1792 р. при київському митрополиті Симеоні (Миславському) «Вільного поетичного товариства», яке передбачало «доставлять всегдашнее чтение самых хороших книг» студентам академії (Булашов, 1883: 454).

Засновником цієї інституції був архієрей Іриней Фальківський – випускник Пресбургської (Братислава тоді називалася Пресбургом) і Пештської гімназій та Оффенського університету Австрійської імперії.

Серед його заслуг – двадцятиоднорічний стаж викладання в Києво-Могилянській академії поетики, теології, алгебри, геометрії, астрономії, архітектури, математики, гідравліки, оптики, історії, географії, німецької і латинської мов, філософії; відкриття першого фізико-математичного кабінету, у якому були земні і небесні глобуси, сфери Коперника, повітряний насос, електрична машина, телескоп, астролябія, барометр; надання коштів на відкриття класу та малої обсерваторії, яка перебувала на території Михайлівського Золотоверхого монастиря. У 1803–1804 рр. єпископ Іриней обіймав посаду ректора Києво-Могилянської академії, але незабаром він звільнився з усіх академічних посад для того, щоб написати тлумачення послань апостолів.

Наукова і творча спадщина Іриней Фальківського складається із 16 тисяч рукописних листів у 92 томах: філософських, природничих, історичних і богословських праць. Зокрема: підручник з догматики-полемічного богослов'я «Compendium», «Літопис про ієрархію

російську», «Опис Михайлівського Золотоверхого монастиря», «Опис усіх православних монастирів Київщини», «Записки про Києво-Могилянську академію», «Короткий географічний опис Угорщини», «Роздуми щоденні, писані в 1787 році».

У «Піітичному збірнику», що зберігається в Інституті рукописів НБУВ під №693 (Ф. 312), розміщений статут «Вільного поетичного товариства» 1792 року. Згідно з ним під час засідань члени товариства ознайомлювалися з новими книгами, вели дискусії на актуальні теми, удосконалювали дикцію, удосконалювали ораторське мистецтво і практикувалися у написанні поетичних творів.

У статуті вказано, що «1-е. Всякій ученик, желающій вступити в сіе Общество, должен положить в казну Общества денег рубль, ежели навсегда хочет пользоваться книгами, либо полтину, ежели на один год, – и сии деньги может вносить и по частям, ежели кто недостаточен» (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 151). Тобто, внески читачі-абоненти могли сплачувати також невеликими частинами.

На початковому етапі створення до складу «Вільного поетичного товариства» ввійшло 80 осіб, адже було закуплено 80 книг за 80 карбованців, а кожен новий член товариства, що хотів постійно користуватися книгами, мав внести 1 карбованець. За рік користування книгами товариства внесок був меншим. При цьому спілка зобов'язувалася закуповувати по одні новій книзі з приходом кожного нового члена. Книги видавали за чергою: одному студенту на один тиждень; якщо ж хтось прочитав книгу швидше, то міг обмінятися з іншим членом на його примірник. Тим, хто не входив до спілки, було заборонено позичати книги: «2-е. Каждый член сего Общества будет получать еженедѣльно по понедѣльникам по одной книгѣ для чтенія по порядку, а ежели книгу свою прежде окончанія недѣли прочтет: то может у другаго сочлена, по согласію его, брать книгу, а свою ему давать: однако не должен никогда давать книг сих не принадлежащим к сему Обществу ученикам» (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 151).

У своїй праці В. Перетц зауважує, що «благодаря внимательному отношению учителя, Ивана Фальковского, к своему классу, мы имѣем это, пока единичное свидѣтельство внутренней жизни бурсы. Однако ничто не препятствует нам полагать, что такого рода общества существовали в Киевской академии и ранее» (Перетц, 1902: 375). Окрім товариства, в академії існували дві бібліотеки:

загальна академічна і з 1768 року – спеціально-учнівська. Так, ще 10 листопада 1769 року С. Гамалія писав: «Почтеннѣйше господа, любезнѣйшая братія! Я слышал, что въ бурсѣ тепер заводится библиотека: прошу, государи мои, удостоить и меня быть вкладчиком и принять книги» (Серебреннікова, 1897: 331).

Сама назва «Вільне поетичне товариство» свідчить про те, що окрім читання хороших книг, його члени вправлялись у написанні поетичних текстів. Навчаючи поетики, Фальківський не міг не писати поезій – «шкільних вправ». Специфікою розвитку давньої української поезії, як і всієї тогочасної літератури, є її тісний зв'язок зі шкільною практикою. Спочатку вона функціонує у формах шкільних декламацій, навчальних зразків і вправ. За поетичними правилами лірика поділялася на гімни, оди та елегії (Петров, 1880: 16).

У рукописному «Поетичному збірнику» зібрані різні поетичні твори Івана Фальківського (в чернецтві Іринія) за 1783–1786 рр. – це псалми, гімни, елегії, стихіри і тропарі, зокрема: «Похвальныя и молитвенныя четьрестишія ко пресвятой Богородицы», «Молитва ко пресвятой Богородицы», «Opera poetica quibus elegiaci, heroici, sapphici et iambici versus contineatur a Ioanne Falkovsky elaborati anno 1778», «Стихи изъ тропаров мертвенных, сложенных Іоаномъ Фальковским въ Токае 1779 року», «Стихи на русском и нѣмецком языках», «Operum Ioanis Falkovsky tomus alter, continentus omnia opera mixta inchoatus anno 1779». Загалом же вірші Іринія Фальківського – це переважно церковні гімни. Викладачі і студенти Києво-Могилянської академії вважали його твори цього жанру зразковими (Петров, 1880: 89–100). Південноруська письмова література XVII і початку XVIII ст. була богословського змісту та підпорядкувала собі навіть суспільні науки і нерідко характеризувалася схоластичним характером (Петров, 1880: 12).

Крім статуту й поетичних творів самого Іринія Фальківського у збірнику знаходимо список учнів поетичного класу із помітками хто мав хист до поезії, а хто до граматики чи любомудрія. У цьому ж збірнику міститься «Расположеніе для сочинения оды на празник Воскресения Христоваго» (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 138) та поетичні твори самих учнів – членів поетичного гуртка: 4 оди «На пресвѣтлый день Воскресения Христова» студентів класу риторики Якова Сіомашка, Василя Настасѣвича, учнів класу поезії Павла

Пекалицького, Даніила Веланского та «Стихи російські», складені учнями класу поезії Федором і Миколаєм Шульговськими 1792 р.

Поетика й риторика вивчалась у середніх класах, у яких чимала увага приділялася вивченню літератури, що поєднувалося з вивченням латинської мови та оволодінням теорією і практикою красномовства. Цілком імовірно, що Іриной Фальківський розмістив у збірці кращі поетичні зразки студентів – членів поетичного гуртка, що навчались у різних класах: одні вивчали риторику, інші поезію. Розміщені в збірнику поетичні твори студентів датуються 1792 роком – роком заснування «Вільного поетичного товариства» та приурочені святкуванню Воскресіння Христового. Ми вважаємо, що ці оди були виголошені на академічному святі, адже жодне з них чи знаменита подія в академії не відбувалися без поетів, тому студенти-красномовці завжди були бажаними гостями на різних урочистостях, за що отримували щире вдячність і матеріальну винагороду: «Всякій академічній праздник, каждый выдающійся случай академической жизни обязательно имѣли своих стихотворцев в лицѣ воспитанниковъ или профессоров пѣитическаго класса. Праздновался день ангела ректора, префекта или какого учителя, шель праздник Пасхи или Рождества Христова, посѣщал митрополит или другой какой почетный и сановитый гость пѣитическую школу, умирал студент–товарищ, избирался префект конгрегации и т. п., – все это было поводом и служило темой для академического стихотворства» (Вишневський, 1903: 129).

За структурою, що чітко прописана в «Расположеніі для сочинения оды на праздник Воскресения Христова» (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 137), оди складаються із «предложенія», «призыванія» та «повѣствованія». Для кожної частини розписаний короткий ідейний та образний зміст. Зміст «предложенія» повинен бути таким: «Преславную и всеспасительную побѣду одержанню над всемірною смертію височайшим Богочеловѣком, и беспрестанно воспеваемую небесными силами желает в Пресвѣтлый день сей воспѣть дух зрящій величество Божіихъ чудес» (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 137). Наприклад, в оді учня поезії Павла Пекалицького:

Спасительну побіду ада,
И Божьих множество чудес,
Которыми земным отрада
Открылась данная с небес,

Дух міру возвѣститъ желяет
И с восхищеньем поспѣшает
Прославить Божіи дѣла,
Которим смерть вооруженна
Стоять противу не могла
Архангелов и сил небесних
Создатель и преславный цар!
К явленію сих дѣл чудесних
Пошли мнѣ благодати дар
И силу промысл Твой прославить
Дабы всѣм племенам представить
Величество любви Твоей,
Безмѣрная которой сила
Тебя с престола свед склонила
Спасти нас смертію своею
(ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 145).

Другій частині оди «Призываніе» студенти повинні надати такий зміст: «О высочайшая премудрость, которая безконечною разума силою призвела дѣла доказывающія вѣчную твою непобѣдимость и безмѣрную кріпость...» (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 138):

О мудрость, коея уставы
Блаженство смертным подают
Которой внемлят сердцем правы
В пута добродѣтелей текут!
К тебѣ я нынѣ прибѣгаю
К тебѣ молитву простираю,
Верховнѣйшее Божество!
К тебѣ безсильный ум стремится
Да в нем способность возродится
Воспѣт преславно Торжество
(ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 142).

У «Повѣствованію» повинні бути зображені епізоди про падіння царства смерті і про те, що «Души содержимие в адских темницах поверзлись к ногам своего Испытателя с благодарностью и слезами», як, наприклад, у члена гуртка Якова Сіомашка:

Но се внезапно свѣт блистает
Сред мрачных преисподних мѣст

Христос тьмы князя попирает,
 Держа побѣдоносный крест
 Он кротко к праотцам снисходит
 Рукою сильною изводит
 Из ада всѣх в небесный град:
 Они исходят воспѣвая,
 И гласом громким величая
 Виновника своих отрад
 (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 142).

Побудовані оди за правилами класичних од, з правильно викладеними частинами в новій силабо-тонічній манері віршування. Кожна з од завершується похвалою митрополиту Самуїлу Миславському, який, будучи префектом, опікувався академією, захищав її права, запровадив безкоштовні обіди для студентів, а також зібрав великий архів, збережена частина якого зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (Київ), а частина – у Москві у відділі рукописів Державної бібліотеки Росії (колекція М. Маркевича та І. Лукашевича).

О мудрый пастыр наш Самуил!
 И неусыпный страж овец,
 Которых сильный Еммануил
 Тебѣ вручил о наш Отец!
 К Тебѣ они взор обращают,
 Тебя блаженством поздравляют
 Весь нынѣ озарившим свѣт.
 Молитвы льют к Творцу усердно
 Да здравие Твое безвредно
 Цвѣтет до самых поздних лѣт
 (ІР НБУВ, спр. 693, 1792: 143).

Хоч подальшу долю «Вільного поетичного товариства» і не вдалося відстежити, однак товариство було не тільки джерельною базою для читання книг, але й мало велике значення для культури Просвітництва в Україні, адже «при наявності подібних кружков самообразования путем чтенія хороших книг, неудивительно, что в Малороссии мы встречаем не только образованных пастырей – архіереевъ, извѣстныхъ своей ученой и литературной дѣятельностью и за предѣлами своей родины; но и среди приходского, сельского

духовенства зустрічаються такія лица, которыя, перенесясь из академической обстановки в сельскую, не бросили литературных занятий и, хотя не совершили ничего выдающагося, все-таки содѣйствовали и поднятию общаго образовательнаго уровня сельскаго духовенства, и, может быть, безсознательно, совершенствуя поэтический язык, стиль, сближая книжное с народным, подготовляли возрождение малорусской поэзии (Серебренников, 1897: 376).

Наукова новизна

У статті вперше розкрито історичний контекст і значення «Вільнаго поетичнаго товариства», а також підкреслено внесок Іриней Фальківського та студентів-членів гуртка в українську поезію, зокрема проаналізовано тексти рукописнаго «Піітичнаго збірника» за 1783–1786 рр.

Висновки

Значення «Вільнаго поетичнаго товариства» полягає не лише у фіксації літературних досягнень, але й у сприянні процесу самовдосконалення молодих поетів. Гурток стимулював їхні творчі здібності, надавав можливість практикуватись у написанні поетичних творів та виступати з ними на різноманітних заходах. Це сприяло розвитку поетичної мови, стилю та популяризації поезії серед широкаго загалу. Збережені рукописи студентів-членів гуртка свідчать про їхню творчість та здібності, які були виявлені та підтримані в рамках товариства.

Незважаючи на те, що подальша доля товариства невідома, гуртки, подібні до «Вільнаго поетичнаго товариства», сприяли покращенню загальноосвітнього рівня духовенства та мали велике значення для культури Просвітництва в Україні.

Стаття підкреслює важливість збереження і вивчення рукописних матеріалів, оскільки вони можуть розкрити нові джерела інформації про культурні та літературні процеси минулих епох.

Література

- Булашев, Г. О. (1883) Преосвященный Ириней Фальковский, епископ Чигиринский. *Труды Киевской духовной Академии*, №7, С. 451–455.
- Вишневський, Д. К. (1903). *Киевская академія в первой половине XVIII столетия*. Киев: Тип. И. И. Горбунова, 1903.
- Мартыненко, Д. В. (2013). Влияние представителей Киево-Могилянской учености на развитие образования в Российской империи. *Вектор науки*

Тольяттинского государственного университета: Серия: Педагогика, психология, №2 (13), 195–198. URL: <http://eprints.zu.edu.ua> (дата звернення: 19.02.2023).

Перетц, В. Н. (1902). *Историко-литературные исследования и материалы. Том. III*. СПб.

Петров, Н. И. (1897). О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии отъ начала ея до преобразования въ 1819 г. *Труды Киевской духовной Академии*, Т. I, №1, 82–118.

Петров, Н. И. (1880). *Очерки из истории украинской литературы XVIII века*. Киев: Тип. Г. Т. Корчак-Новинского.

Піитическій сборникъ. ІР НБУВ. Ф. 312. Спр. 693 (489). *Зібрання рукописних книг та архівів Софіївського собору*, 179 арк.

Серебрянников, В. (1897). Киевская академия с половины XVIII века до преобразования в 1819 году. *Труды Киевской духовной Академии*, июль, 307–349.

References

Bulashev, N. O. (1883). Preosviashchennyi Irynei Falkovskyi, epyskop Chyhyrynskyi [His Grace Irinei Falkovsky, Bishop of Chigirinsky]. *Trudy Kyevskoi dukhovnoi Akademyy*, №7, 451–455 (in Russian).

Vyshnevskyi, D. K. (1903). *Kyevskaia akademiia v pervoi polovynе XVIII stoletyia* [Kiev Academy in the first half of the 18th century]. Kyiv: Typ. Y. Y. Horbunova (in Russian).

Martynenko, D. V. (2013). Vlyianyе predstavitelei Kyevo-Mohylianskoі uchenosty na razvytye obrazovaniya v Rossyiskoi ympery [The influence of representatives of Kiev-Mohyla scholarship on the development of education in the Russian Empire]. *Vektor nauky Toliattynskoho hosudarstvennoho unyversyteta: Seryia: Pedahohyka, psykhohohyia*. №2 (13), 195–198. URL: <http://eprints.zu.edu.ua> (data zvernennia: 19.02.2023) (in Russian).

Peretts, V. N. (1902). *Ystoryko-lyteraturnye yzsledovaniya y materyaly. Tom. III* [Historical and literary research and materials. Volume. III]. Saint Petersburg (in Russian).

Petrov, N. Y. (1867). O slovesnykh naukakh y lyteraturnykh zaniatiiakh v Kievskoi akademyy otъ nachala eia do preobrazovaniia v 1819 h. [About verbal sciences and literary studies at the Kiev Academy from its beginning to its transformation in 1819]. *Trudy Kyevskoi dukhovnoi Akademyy. T. I, №1*, 82–118 (in Russian).

Petrov, N. Y. (1880). *Ocherky yz ystoryu ukraynskoi lyteraturny XVIII veka* [Essays on the history of Ukrainian literature of the 18th century]. Kyiv: Typ. H.T. Korchak-Novynskoho (in Russian).

Piutycheskii sbornyk [Political collection]. IR NBUV. F. 312. Spr. 693 (489). *Zibrannia rukopysnykh knykh ta arkhiviv Sofiiivskoho soboru* (in Russian).

Serebrennykov, V. (1897). Kyevskaia akademiia s polovyny XVIII veka do preobrazovaniya v 1819 hodu [Kiev Academy from the half of the 18th century until

its transformation in 1819]. *Труди Києвської духовної Академії*, 307–349 (in Russian).

Olha Zinchenko, Yevhenii Ishchenko. "Free Poetic Society" of Iriney Falkivsky in 1792. The **purpose** of this article is to disseminate scholarly knowledge about the manuscript materials of the "Poetic Collection" from 1792, preserved in the holdings of the Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine. This collection was compiled by Iriney Falkivsky, the founder of the "Free Poetic Society". The methodology of the article is based on cultural-historical, biographical, textual, and descriptive approaches.

The research **results** include an analysis of the society's statutes and a discussion of the poetic works contained in the "Poetic Collection," emphasizing the importance of preserving and studying manuscript documents that reflect past cultural processes. The article examines the poetic works of the students, particularly classical odes with proper structure and a new syllabo-tonic style of verse, which are dedicated to the celebration of Christ's Resurrection. It is revealed that the collection contains the best examples of poetry by student members of the group who studied in different classes at the Kyiv-Mohyla Academy.

Overall, this article highlights the significance of the "Poetic Collection" and the "Free Poetic Society" in the context of the development of Ukrainian poetry and culture in the 18th century. The analysis of manuscript materials and poetic works by student members of the group helps to better understand the contribution of this society to the cultural environment of its time and enriches our knowledge of the literary heritage of that period. The further fate of the "Free Poetry Society" is unknown, but at its time, it played an important role in the cultural development and emergence of Ukrainian poetry, the improvement of poetic language, style, and the convergence of folk and literary cultures. These types of clubs not only served as a source for reading books but also contributed to the improvement of the general education level of the parish clergy, which was of great importance for the culture of Enlightenment in Ukraine.

Key words: syllabo-tonic verse, odes, Enlightenment, Kyiv-Mohyla Academy, manuscript

Зінченко Ольга Зіновіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Державного університету телекомунікацій, <https://orcid.org/0000-0003-4768-3593>; felicefare@gmail.com

Іщенко Євгеній Олександрович – кандидат філологічних наук, доцент ВАК, кафедра іноземної філології та перекладу МАУП, <https://orcid.org/0000-0002-5701-7829>

Проблеми міжкультурної взаємодії у праці К. Сосенка «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора»

У статті розглянуто проблему міжкультурної взаємодії у фольклорі, зокрема на прикладі староукраїнських свят Різдва та Щедрого вечора у контексті наукової праці українського католицького вченого Ксенофонта Сосенка «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора» (1928). Наголошено на потребі належної рецепції та переосмислення його наукової спадщини, в якій науковець досліджував походження та особливості формування календаря свят в українській традиції від найдавніших часів доісторичного періоду у зв'язку із іншими культурами аж до впливу християнства із його модифікаціями. Основна мета, яку ставить перед собою автор, – простежити висвітлення проблеми міжкультурної взаємодії у праці К. Сосенка щодо формування староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора у поєднанні «свого» з «чужим», тобто взаємовпливу традицій, які мають надзвичайно давню історію, потребують системності дослідження, залучення знань із різних галузей науки.

Результати. Основну увагу приділено науковим поглядам К. Сосенка, зокрема шляху формування та подальшої трансформації староукраїнського календаря та взаємозв'язків його із іншими культурами. Звернено увагу на те, що К. Сосенко під час аналізу староукраїнських свят у своїх працях за основу використовував культурно-історичний метод В. Шмідта та В. Гребнера. Результатом досліджень науковця стали ґрунтовні праці щодо теорій зародження староукраїнських свят, їхньої давності та подальших трансформацій.

К. Сосенко був представником віденської етнологічної школи, для якої характерне використання культурно-історичного методу під час наукових досліджень. У своїх працях він звертався до історичного минулого українського народу: його генези, розвитку в діяхронному вияві, культурологічного зв'язку із іншими автохтонними та кочовими народами у їхній взаємодії. Для більшості вчених його періоду було характерне залучення традиційних методів дослідження та вивчення минувшини, у той час як К. Сосенко сформулював власну теорію зародження староукраїнських свят, котра ґрунтується на особливостях аборигенного народу із впливом інших на її формування та її подальші трансформації.

Висновки. Наукова спадщина К. Сосенка є значним внеском для розуміння процесів формування та розвитку українських свят, зокрема Різдва та Щедрого вечора, із найдавніших часів (доісторичної доби) до сьогодення у міжкультурній взаємодії. Наукові погляди та висновки вченого досі актуальні для сучасної української фольклористики, відкривають нові перспективи для подальших досліджень культури українського народу та його зв'язку із іншими національними традиціями.

Ключові слова: К. Сосенко, міжкультурна взаємодія, староукраїнські свята, Різдво, Щедрий вечір

Вступ

У теперішній час відбувається інтенсивне переосмислення української усної словесності та шляхів її вивчення, оскільки упродовж тривалого часу радянської науки цей процес гальмувався численними обмеженнями і настановами. Саме ж вивчення фольклору на той час було пов'язане із ідеологічними засадами, а все, що їм суперечило, вважалось неприпустимим виявом класових інтересів. Це спотворювало розуміння фольклористики як науки, через її заангажованість, а усіх, хто прагнув працювати у її царині поза рамками радянської ідеології, – було визнано «ворогами народу» або ж створювалися усі умови, аби таких вчених та їхні праці було знищено. Відтак влада пропагувала власну «політику», за рамки якої неможливо було вийти. Така тривала «пауза» у науковому просторі, зокрема й фольклористиці, залишила свої «білі плями», невирішені питання та чимало забутих праць талановитих особистостей.

Із здобуттям незалежності Україна поступово почала відновлювати увесь свій потенціал у різних сферах, в особливий спосіб у науковому просторі, надолужуючи «втрачений час». Цей процес не оминув українську фольклористику. Головна перевага була в тому, що не довелося заново формувати її засади, адже вони були сформовані ще у ХІХ ст. низкою українських вчених. Проте перед вченими постало чимало нових проблем: потреби надолужити прогалини у системному розвитку науки, долучитися до здобутків зарубіжних колег, сформувати власні та ін.

Проблема міжкультурної взаємодії, на котрій ми зосереджуємося у цій статті, малодосліджена, багатоаспектна і вимагає міждисциплінарного підходу, хоча чимало дослідників та збирачів українського фольклору із давна цікавилися своїм минулим, намагаючись самоідентифікуватися серед інших культур та націй. Натомість у європейській науці динамічно розвивався напрям

дифузійнізму, суть якого полягає у проникненні культурних явищ через контакти між ними. Відомим його представником є Ф. Гребнер, котрий вважав, що: «основою історичного розвитку є своєрідне зіткнення культур... якщо один «культурний круг» займає середину якоїсь області, то він є тут порівняно пізнім; якщо цей пізніший «культурний круг» в якомусь місці доходить до краю області, то це означає, що саме з цього боку він клином вривався в дану область...» (Graebner, 1911: 25).

Серед плеяди вчених, котрі принаймні частково вивчали українську словесність у її міжкультурній взаємодії, виокремлюємо такі постаті, як О. Потебня («Про міфологічне знання деяких обрядів і повір'їв», 1865 р.; «Із лекцій по теорії словесності», 1894 р.; «Із записок по теорії словесності», 1905 р.; «Слово і міф», 1989 р.), І. Франко («Галицько-руські народні приповідки» у 3 т., 6 кн., 1901–1910 рр.; «Студії над українськими народними піснями», 1907–1912 рр.). К. Сосенко («Пражерело українського релігійного світогляду», 1923 р., «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора», 1928 р. та ін.), М. Грушевський («Спірні питання староруської етнографії», 1904 р.), В. Гнатюк («Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності», 1902 р.; «Гаївки», 1909 р.; «Колядки і щедрівки», 1914 р.; «Українська народна словесність» 1917 р. та ін.), Ф. Колесса («Огляд українсько-руської народної поезії», 1905 р., «Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку», 1928 р., «Українська усна словесність», 1938 р.) та ін.

Серед цього списку вчених вагоме місце посідає постать Ксенофонта Сосенка (1861–1941). Його праці є неоціненними у контексті дослідження витоків міжкультурної взаємодії традицій українського народу з іншими етносами. Проте, на жаль, його доробок залишається малодослідженим через складні соціально-політичні обставини його діяльності. Як відомо, він належав до духовенства Галичини, був католицьким ученим, у своїх працях використовував новий на той період метод – культурно-історичний, характерний для віденської етнологічної школи, єдиним представником якої був в Україні. У його доробку простежується дослідження та аналіз українських релігійних свят, їхні витoki, зв'язок з іншими культурами, їх взаємопроникнення. Він здійснив

порівняльний аналіз цих традицій з культурно-релігійними виявами інших первісних народів, висвітливши загальне та відмінне.

Попри глибокі та вагомні дослідження вченому не вдалося цілісно та систематично утвердити власну теорію щодо староукраїнських свят через тогочасні реалії, тематику праць та його соціальний стан. Саме тому сьогодні постає потреба реконструювати його творчий доробок, дослідивши теоретичний базис, сформований вченим, вписати його у контекст сучасних надбань фольклористичної думки. **Мета** цієї статті – окреслити проблему міжкультурної взаємодії у творчому доробку К. Сосенка, зокрема на прикладі праці «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора», а **завдання** – простежити особливості цієї взаємодії у діахронному зрізі.

Теоретичний базис

У контексті сучасної української фольклористики відсутні ґрунтовні наукові праці, в котрих висвітлюється специфіка діяльності віденської етнологічної школи, її ключових засад, форм та вияву діяльності. Ця проблема постає гостро, адже К. Сосенко – католицький учений, єдиний із українських представників цієї школи, котрий застосовував її методи, зокрема культурно-історичний, працював над власними науковими зацікавленнями, досліджуючи староукраїнські традиції, їхні витоки, мультикультурні ознаки, надаючи їм відповідне обґрунтування. Ще однією проблемою стало те, що вивчення його праць у радянський період розвитку української науки було заборонено, що призвело до часткової втрати його напрацювань, а постать вченого досі залишається маловідомою. Це спричинило тенденцію применшення значення, а іноді навіть не визнання К. Сосенка як науковця у царині української усної словесності. Частково дослідження цього вченого осмислюється у дисертації О. Шутак «Фольклористична думка в Галичині 20-30 років ХХ століття (К. Сосенко, Ф. Колесса, І. Свенціцький)», де авторка подає загальні біографічні відомості та здійснює побіжний огляд його праць. Проте аналіз його доробку не є вичерпним та потребує подальших студіювань. Підтвердженням глибокої наукової думки є його праці, у яких автор ґрунтовно висвітлює власну позицію, спираючись на досягнення попередників, формуючи власну теорію, котра є показовим прикладом пояснення виникнення та побутування тих чи інших символів, обрядів у традиціях та

святкуваннях українського народу від найдавніших часів до сьогодні. Відтак теоретичною базою для статті стали праці українського католицького вченого К. Сосенка, в яких він прагнув осмислити та проаналізувати цю проблему. Основні методи, якими ми послуговувалися у статті: культурно-історичний (для дослідження історичного минулого у діахронному зрізі), генетико-контактний (вияв зв'язків між культурами народів) та компаративний (для можливості порівняння загального та відмінного у культурах народів, які окреслив К. Сосенко).

Виклад основного матеріалу

Яскравим взірцем дослідження староукраїнських традицій та вплив на них інших культур є праця «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора», у якій автор відтворив архаїчний образ української віри і культури, зокрема власне староукраїнських свят – Різдва та Щедрого Вечора – у дохристиянський період. Аби з'ясувати генезу цих свят, учений насамперед ретельно дослідив етнокультурний ґрунт, на якому вони формувалися. На його думку: «основи цих традицій, шлях їхнього утвердження пройшов культурно-історичну еволюцію, що утворилася на базисі внутрішнього розвитку народу, у тому числі і завдяки чужим етнокультурним впливам» (Сосенко, 1928: 6). Такий своєрідний зародок «свого» у поєднанні із «чужим» К. Сосенко називає «етнокультурними первнями», визначаючи, що «не так легко у цьому питанні відшукати істину, оскільки традиції культур, взаємовплив культур має надзвичайно давню історію, котра потребує тривалості, системності, залучення знань із різних галузей науки, аби дійти до «початків»» (Сосенко, 1928: 7). Саме тому у праці «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора» він ставив перед собою мету принаймні частково розв'язати цю проблему, акцентуючи на етнокультурних основах свят Різдва (Коляди) й Щедрого вечора: простежити їхній розвиток у діахронному вияві. Варто зауважити, що предметом його досліджень став пісенний спадок українського народу, бо вчений вважав, що саме у ньому можна найбільше віднайти «закодовані», приховані смисли (пісня належить до найдавніших форм усної словесності, оскільки передавалася з уст в уста, мала варіанти і тим самим акумулювала усе те надбання народу, що формувало його культурну ідентичність). Оскільки К. Сосенко був єдиним представником віденської

етнологічної школи в Україні, то у своєму доробку найчастіше застосовував провідний її метод – культурно-історичний, котрий простежуємо у його праці «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора».

Зародження свята Різдва і Щедрого вечора, які згодом в історії фольклористики будуть зараховані до календарно-обрядових, зокрема зимового циклу, здійснилося ще в доісторичний період. Упродовж століть цей процес кристалізувався, укорінившись в культурно-релігійне життя усього народу, а традиції святкування залишилися частково незмінними, поєднавши особливості дохристиянського та християнського світоглядів. При цьому сучасне суспільство часто не до кінця розуміє принципи, суть тих чи інших ритуалів та їхнє змістове навантаження, а лише відтворює їх, дотримуючись споконвічних традицій. Маємо враховувати, що дослідження самих свят – Різдва і Щедрого вечора – не дають повного розуміння староукраїнської культури й релігії, але водночас за допомогою них можна сформулювати загальний образ давньої української духовної культури, у той час як обряди під час різдвяних дійств та містерій мають чимало елементів із чужих культур, запозичень із святкувань християнської Церкви загалом, які ґрунтуються на дохристиянських культурних традиціях.

Як зазначав К. Сосенко, «колядки й щедрівки є дуже давними чисто українськими словесними творами, а не літературно занесеними з інших культурних сфер на Україну. Вони містять в собі поважні проблеми старинної релігії... української оригінальності... зберігають і стародавні суспільні й господарські проблеми, у них простежується історична культурна еволюція ідей, які вони висловлюють, так, що вплив чужої ідеології на колядки й щедрівки являється дуже мінімальним» (Сосенко, 1928: 48). Варто зазначити й те, що у традиції українського народу їх не співають при святкових обрядах як сакральні пісні чи молитви, а виконують лише для створення відповідного урочистого настрою. І це доволі природньо, оскільки староукраїнські свята є первісними, дохристиянськими, з якими церковно-релігійні ритуали та елементи з сакральними піснями і фразами історично не співвідносяться, і у цьому виявляються самобутні особливості.

Цінність праці К. Сосенка полягає у тому, що він намагався висвітлити міжкультурну взаємодію на прикладі зимових свят,

аналізуючи численні археопи, символи, знаки, котрі містять: «національні коди, закладені у народних піснях, ритуалах та інших виражальних формах і допомагають інтерпретувати специфіку життя народу, його особливість, спільне та відмінне з іншими культурами» (Klymasz, 2003–2004).

Перша проблема, котра виникає під час дослідження староукраїнських свят, – їхня давність. Оскільки хронологічно вони передують християнським, то маємо враховувати їхню доісторичну (дохристиянську) основу, на якій могли зародитися свята, що зветься староукраїнськими, та на якій формувалася культова ідеологія, що згодом синтезувалася із християнською. Для такого узагальнення необхідно брати до уваги специфіку життя українського народу до періоду поширення християнства на українських землях, а також етнокультурні зв'язки у період його доісторичного й протоісторичного життя, генезу українського національного світогляду у його культурній взаємодії з іншими народами від найдавніших часів.

Акцентуючи на староукраїнській культурі й релігії, К. Сосенко у своїй праці зосередився не так на добі перед поширенням християнства в Україні, як на доісторичній. На його думку, саме ідеологія свят Різдва (Коляди) й Щедрого вечора має виразні ознаки доісторичності, творить окремий світ думок і вірувань праукраїнців. Для вивчення генези староукраїнської культурної спадщини варто залучити археологічні дослідження науковців на території України, адже вони дають фактичні висновки щодо аборигенності українського народу на цих землях від найдавніших часів. У контексті нашого дослідження передусім акцентуємо увагу на здобутих сучасників К. Сосенка: В. Антоновича, В. Данилевича, Ф. Вовка та В. Хвойки. Найбільш ґрунтовна праця, котра дає підтвердження давності українського народу, його автохтонності – «Археологічна минувшина Київщини» (1925 р.) В. Данилевича (Сосенко, 1928), сформована на базі власних досліджень та позицій однодумців її автора. У ній вчений дійшов таких висновків: «територія Київщини була заселена ще у період палеоліту... частковий розвиток ерготичної системи (камінні знахідки) з палеоліту та мезоліту мають безпосередній зв'язок із знахідками періоду неоліту, що мав своєрідну українську специфіку (зміст і форму), котра пізніше чітко простежувалася у бронзовій добі; неоліт території

західної України, а це Київщина, Волинь, Поділля, Галичина та Буковина вказує на постійну осілість та зайнятість ловецтвом, рибальством, підтвердженням цього є відповідні знахідки знарядь праці; особливості обряду поховання: трупокладання та положення із орієнтацією до сонця...» (Данилевич, 1925: 123).

Ці фактичні підтвердження давності староукраїнців на своїх землях у доісторичний період дозволяють зробити висновок, що староукраїнська культура й релігійні вірування формувалися ще у пракультурній добі. Такої позиції дотримувався К. Сосенко, зосереджуючись на принципах найперших культурно-історичних округів (за В. Шмідтом) (Данилевич, 1925: 135). Адже життя та побут праукраїнців упродовж тисячоліть на тих самих землях і географічне положення українських етнографічних областей сприяло ізольованому життю народу в спокійних обставинах, і тим самим уможливило нормальну культурно-історичну еволюцію українців у кожній сфері людського життя. Воно сформувало в народі сталість, своєрідну специфіку та ідентичність. Саме тому особливість староукраїнської культури полягає насамперед у її давності, самостійності, культурній творчості, оригінальності, автохтонності. Водночас їй вдалося сформувати культурні й територіальні зв'язки із іншими народами, зберігши свою самобутність.

Коли беремо до уваги доісторичне пракультурне життя українців на їх споконвічних землях, то варто не забувати також про вплив інших народів ще у доісторичну добу, побут яких виявлено археологами на території України. Хоча деякі факти залишаються невідомими, та все ж є дослідження, які саме народи могли мати значний вплив на духовну й матеріальну культуру староукраїнців. Серед них К. Сосенко виділяє такі:

- поселення *трипільців* на території України (в неолітичну добу), культурою яких захоплювався весь світ, через їхню самобутність;
- після них В. Хвойка вважав, що були поселення «“так званих скорчених”, котрі хоронили своїх покійників у гробах в скорченій поставі. Їх побутування на українських землях припадає на добу між трипільською та скитською культурою (приблизно бронзова і залізна доба)... це був кочовий народ, котрий походив із Малої Азії (*семіти*)» (Хвойка, 1913);

- у добу неоліту простежується схрещення західної й східної культур на українських землях, що вказує на рух народів зі Сходу й Заходу і на ймовірність чужоплемінних культово-релігійних впливів на аборигенів. Зокрема у першому тисячолітті до н. е. на півдні України заселяються *кіммерійці*, котрі привносять у автохтонний народ свою оригінальну матеріальну культуру. Такі впливи були з-поміж інших народів найтриваліші, що насамперед спричинено тисячолітнім перебуванням *староіранців*, на сучасних землях України. Відтак у деяких староукраїнських обрядах можна виявити ознаки староіранської релігійної культури (наприклад, у назвах свят, міфологічних образах щедрівок та ін.). Відомо, що староіранська культура мала вплив на весь давній південний Схід, сягаючи Єгипту та на Захід, аж до Римської імперії. Саме тоді своє відображення вона залишила й в староукраїнській культурі;
- із приходом християнської доби вплив на українську культуру здійснили також східно-азійські народи (*болгари, хозари, угри та печеніги*, а згодом *татари і турки*), проте це вже не внесло змін у формування первісних староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора, а радше на християнські традиції (Сосенко, 1928: 24–29).

Усе це створювало міжкультурну взаємодію, специфіка якої виявлялася у синтезі традицій різних народів (за Ф. Гребнером). Найкраще це простежується на прикладі староукраїнських обрядів свят Різдва (Коляди) й Щедрого вечора та пісень, котрими супроводжуються ці свята (колядки й щедрівки), із їх незрівняним багатством і різноманітністю старовинних культурних образів із кожної культурної сфери. Таким чином, виявлення ймовірних доісторичних, історичних культурно-релігійних зв'язків староукраїнської традиції із іншими етносами дає підстави досліджувати проблему етнокультурних запозичень на прикладі релігійних свят та обрядів. При такому дослідженні неможливо оминати християнську добу в історії народів, котра внесла свої корективи у подальшу рецепцію святкувань. Насамперед це стосується зв'язку культур на межі Старого Сходу та Півдня, а саме: староіранців, вавилонців, євреїв, арабів, греків, римлян та ін. Асиміляція цих культур сформувала комплексне релігійне уявлення,

зокрема по всій Римській імперії, що вплинуло на розвиток Церкви, її символіки, обрядовості, а найбільше – церковного календаря, адже у ньому фактично «накладалися» християнські свята на давні язичницькі. Упродовж тривалого періоду Церква остерігалася офіційного прийняття змін, але згодом, коли християнство практично заповнило весь світ, вона прийняла цей календар, утвердила його, підпорядкувавши усі свята власній ідеології, символіці, обрядовості та надавши їм нового змісту. Це відобразилося також на українському культурно-релігійному середовищі, коли із офіційним прийняттям християнства у 988 р. постала проблема між прийняттям «нового» і залишків «старого» усвідомлення та світосприйняття, від якого відмовлятися народ упродовж тривалого часу не хотів. Та все ж із плином часу гармонійно відбулася своєрідна асиміляція староукраїнських та християнських свят, оскільки ключові ідеї в них перепліталися. Проте, під час релігійних святкувань почали проникати відповідні мотиви, думки та ідеї старовинних народних вірувань, обрядів, символів (зокрема простежуємо це на прикладі свят Різдва та Щедрого вечора). Як наслідок, від праісторичної ідеї Сходу з дохристиянської доби традицій збереглися такі три основні:

- туга за первісним періодом, коли людство жило значно щасливіше, а зло не так панувало у світі; і водночас надія, що цей період колись повернеться, і настане нова доба світла, добра для людей;
- відродження астрального неба, а у ньому сонця, як центричної сили світла (божий Геліос), котра проведе до світу правди, щастя – золотого віку (поняття Айона, тобто ідеї божества зі староіранської традиції, що символізує щасливу вічність);
- прихід божества, а разом із ним становлення нової світової доби після народження на світ небесної божої дитини, а саме хлопця, котрий буде мати безпосередній зв'язок між землею та небом; принесе людям ідеальні духові і земні ласки.

Ці три ключові релігійні ідеї сягають найдавніших часів, вони стали фундаментом для зародження традицій, які згодом склали основу для свят зимового циклу. Тому перша концепція дохристиянського часу про очікування народження Айона (нового віку) найпоширеніша була у староіранців, суть якої полягала у тому, що у світі панує вічна боротьба добра і зла, і лише з приходом цього божества може відродитися найдовершеніша правда, спокій, добро у

всій своїй подобі. Цієї ідеї дотримувався та сповідував її увесь Схід. Щодо другої концепції – культу Геліоса – нового сонця, вогнища усього живого, а разом із ним культу мітри – світлості, – то вона поширювалася на єгипетський культурний округ, а згодом на римську традицію, формуючи солярний культ. Народи цього округу дотримувалися власного календаря, визначаючи позиції сонця щодо Землі. За ним його зимовий поворот припадає на 6 січня, що й стало днем Айона; це своєрідний символ непереможного сонця, ідея народження Спасителя. Остання концепція – своєрідне довершення попередніх двох – уособлює народження хлопчика – у вигляді Айона та Геліоса – владику нового світу, Спасителя, його остаточний прихід, а з ним і початок нового віку: прихід божої дитини, що змінить світ, буде керувати ним за допомогою сил неба, котре сприятиме йому в цьому (Norden, 1969: 41).

До культу сонця із стародавніх традицій зараховують також культ води. Як зазначав К. Сосенко: «вона символізувала животворну струю із надр землі; вибратися із неї – містичний елемент» (Сосенко, 1928: 24). У свою чергу А. В. Вільямс Джексон стверджував, що: «у староіранській релігії вода уособлювала одного із святих Архангелів» (Jackson, 1928: 72). Як відомо, культ води існував також у староукраїнській традиції, зберігшись у колядках та щедрівках, які виконуються найчастіше на свято Водохрестя. Цей мотив використовувала пізніше Церква у святкуваннях, наприклад, культ Триєдиного Бога у Богоявленні, культ животворящої води і хрещення Спасителя.

Ще одним співвідносним із культом сонця був культ мітри, котрий мав свій вплив на асиміляцію культури і традиції Сходу та Півдня. Найбільше, хто його утверджував, – перські маги. Загалом Мітра був генієм світла і правди, противник п'їтьми, образ якого поширився у більшості культур стародавнього світу. Відтак, впливи давньої культури Сходу і Заходу на обряди грецької та римської Церкви відобразилися на церковно-християнській ідеології, що згодом перейняли народи, котрі сповідували традиції та календарну обрядовість Церкви, зокрема й українці.

На основі цього утверджується думка, що велике значення в нехристиянських віруваннях, релігіях народів, а пізніше історії християнських традицій Церкви мав календар свят. Його особливість полягала у тому, що він здійснив еволюцію релігійної містики у

розумінні залежності між фізичними властивостями природи і духовністю. Від цього формувалося відчуття неминучої залежності людини від природи, яка, окрім цього, у фізичному та духовному вимірі поєднана метафізичним зв'язком із Творцем. Така особливість простежувалася й у староукраїнських святкуваннях.

Як уже зазначалося, староукраїнські свята припадали на той час, що й християнські. Однак з огляду на глибоку сутність староукраїнської релігійної ідеології та її давності неможливо твердити, що народ до християнства не мав свого календаря свят. Відтак існування українських схем святкування головних свят зимового циклу – Різдва і Щедрого вечора – має свій цикл обрядів із відповідним супроводом колядок та щедрівок.

Тим не менш, попри автентичність староукраїнської культурної традиції, К. Сосенку вдалося виявити певні аналогії у календарному святкуванні давніх українців із культурами інших народів, зокрема із староіранцями, що простежується на прикладі зібраних свят і пісень. Реконструкція староіранського календаря базується на релігійних іранських книгах Авеста. Із них стає відомо про «6 свят, серед яких 3 головні та 3, які доповнюють їх» (The Zend-Avesta). Християнський іранознавець Х. Бартоломео подає такі відомості про них:

- «перше свято: із староіранської традиції означає межі весни; це свято весни, створення неба (первісно 45 днів після 8-го березня¹, отже на 21 квітня);
- друге свято: межиліття – первісне свято літнього сонцестояння, пізніше присвячене створенню води (105-ий день року – свято Творця);
- третє свято: на честь божества п'ятої пори року, головне свято Творця, присвячене створенню звірів. За староіранською традицією «середина року», літнє сонцестояння» (Bartholomae, 1901–1904: 148–149).

Таким чином, простежуємо, що у староіранській традиції панує солярна орієнтація свят на відміну від староукраїнської. Хоча фактично на них пізніше, із прийняттям християнства, будуть припадати релігійні свята, поширені в Україні: до прикладу із першим староіранським приблизно співпадає Великдень; із другим –

¹ Врахування староіранської традиції, за якою старий рік розпочинався 8 березня.

Водохрестя (взимку) та Різдво Івана Хрестителя (влітку); із третім – Свято Анни (зачаття Діви Марії).

Порівнюючи святкування календаря староіранської та староукраїнської традицій за світотворчим принципом, простежуємо подібність деяких солярних мотивів. Спільність культу світотворчого принципу свідчить не стільки про взаємні впливи, як про його первісність у багатьох народів. Водночас самі солярні мотиви, що проявляються в староукраїнських традиціях вже можуть слугувати прикладом пізнішого впливу поселень іранців в Україні, контакту українського народу зі Сходом.

Отже, порівнюючи календар староукраїнський та староіранський, К. Сосенко простежив такі паралелі:

- весняному староіранському святу відповідає українська гаїлка. Обидва свята мають мотив обнови життя, культу весняного неба і Творця;
- друге свято у літній і зимовій варіації пов'язане з утворенням культу води;
- третє свято, присвячене створенню звірів, що наче зовсім чуже для української традиції, не має аналогій, але К. Сосенко у своїй праці зазначає, що все ж паралелі тут можна віднайти, зокрема те, що в українській традиції це пов'язано із містерією віддавання домашньої худоби під опіку св. Юрія проти нападу вовків; введенням до хати молоді худоби в день Введення Діви Марії (4 грудня); введення на Святвечір до будинку ягнят, телят та інших тварин.

Наукова новизна

цієї статті полягає у тому, що на основі теорії католицького вченого К. Сосенка здійснено спробу аналізувати зв'язок української культури із Давнім Сходом та Півднем.

Висновки

У цій статті ми частково висвітлили проблему міжкультурної взаємодії у праці К. Сосенка «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора» щодо їхнього формування у поєднанні «свого» з «чужим», взаємовпливу традицій, що мають надзвичайно давню історію, потребують системності дослідження, залучення знань із різних галузей науки.

На основі здійсненого аналізу виявили, що вчений виокремив декілька народів, між котрими відбулася культурна дифузія на території України, а саме: із трипільцями, семітами, староіранцями, болгарами, хозарами, уграми, печенігами, татарами і турками. Як зауважив сам автор, найяскравіше ця міжкультурна взаємодія простежується на прикладі староіранців, їхніми зв'язками із староукраїнськими традиціями. Саме тому на їхньому прикладі найкраще можна простежити загальні та відмінні ознаки двох давніх культур.

Література

- Данилевич, В. (1925). *Археологічна минушина Київщини*. Київ. З друкарні Української Академії Наук.
- Лановик, З., Лановик, М. (2001). Вивчення української усної народної творчості у вищій школі. *Вища школа*, 6, 38–45.
- Сокіл, Г. (2011). *Українська фольклористика в Галичині кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: історико-теоретичний дискурс: монографія*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
- Сосенко, К. (1928). *Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора*. Львів.
- Хвойка, В. (1913). *Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена* (по раскопкам): с прил. описания раскопок в ус. М. М. Петровского в г. Киеве и с. Белгородке. Киев: Тип. «Т-ва Е. А. Синькевич». URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=10008>
- Bartholomae, Ch. (1901–1904). *Vorhgeschichte der iranischen Sprachen. Grundriss der iranischen Philologie*, I. Band, I. Abteilung.
- Graebner, R. (1911). *Methode der Ethnologie*. Winter, Heidelberg.
- Jackson, A. V. Williams (1928). *Zoroastrian Studies: The Iranian Religion and Various Monographs*. Columbia University Press.
- Klymasz, Robert B. (2003–2004). *Ukrainian Folklore Courses*. Centre for Ukrainian Studies University of Manitoba. Winnipeg. URL: https://umanitoba.ca/faculties/arts/departments/ukrainian_canadian_studies/media/Ukrainian_Canadian_Folklore.pdf
- Norden, E. (1969). *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG.
- The Zend-Avesta. *The sacred book of the East* (1898). The Vendidad / trans. by J. Darmesteter. URL: <https://ia804606.us.archive.org/22/items/the-zend-avesta/The%20Zend%20Avesta.pdf>

References

- Danylevych, V. (1925). *Arkheolohichna mynuvshyna Kyivshchyny*. [Archaeological past of Kyiv region]. Kyiv. Z drukarni Ukrainskoi Akademii Nauk (in Ukrainian).

- Lanovyk, Z., Lanovyk, M. (2001). Vyvchennia ukrainskoi usnoi narodnoi tvorchosti u vyshchii shkoli [Study of Ukrainian oral folk art in higher education]. *Vyshcha shkola*, 6, 38–45 (in Ukrainian).
- Sokil, H. (2011). *Ukrainska folklorystyka v Halychyni kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia: istoryko-teoretychnyi dyskurs: monohrafiia* [Ukrainian folkloristics in Galicia at the end of the 19th - the first third of the 20th century: historical and theoretical discourse: monograph]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka (in Ukrainian).
- Sosenko, K. (1928). *Kulturno-istorychna postat staroukrainskykh sviat Rizdva i Shchedroho vechora* [The cultural and historical figure of the old Ukrainian holidays of Christmas and Shcherdo Vechar]. Lviv. (in Ukrainian).
- Khvoika, V. (1913). *Drevnye obytately Sredneho Prydneprov'ia y ykh kultura v doystorycheskye vremena (po raskopkam)* [Ancient inhabitants of the Middle Dnieper region and their culture in prehistoric times (according to excavations)]. Kyev: Typ. «T-va E. A. Synkevych» (in Russian).
- Bartholomae, Ch. (1901–1904). *Vorheshichte der iranishhen Sprachen. Grundriss der iranischen Philologie, I. Band, I. Abteilung* (in English).
- Graebner, R. (1911). *Methode der Ethnologie*. Winter, Heidelberg (in German).
- Jackson, A. V. Williams (1928). *Zoroastrian Studies: The Iranian Religion and Various Monographs*. Columbia University Press (in English).
- Klymasz, Robert B. (2003–2004). *Ukrainian Folklore Courses*. Centre for Ukrainian Studies University of Manitoba. Winnipeg. URL: https://umanitoba.ca/faculties/arts/departments/ukrainian_canadian_studies/media/Ukrainian_Canadian_Folklore.pdf (in English).
- Norden, E. (1969). *Die Geburt des Kinder. Geschichte einer reliqiösen Idee*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG (in German).
- The Zend-Avesta. (1898). *The sacred book of the East. The Vendidad / trans. by J. Darmesteter*. 136 p. URL: <https://ia804606.us.archive.org/22/items/the-zend-avesta/The%20Zend%20Avesta.pdf> (in English).

Nataliia Melnychyn. Problems of intercultural interaction in the work of K. Sosenko «The cultural and historical genesis of the old Ukrainian holidays of Christmas and Shchedryi Vechir». The article examines the problem of intercultural interaction in folklore, in particular, using the example of the ancient Ukrainian holidays of Christmas and Shchedryi Vechir in the context of the scientific work of the Ukrainian Catholic scientist Ksenophon Sosenko «Cultural-historical genesis of the old Ukrainian holidays of Christmas and Shcherdo Vechora». The need to reproduce and illuminate his scientific heritage is emphasized, in which the scientist investigated the origin and peculiarities of the formation of the calendar of holidays in the Ukrainian tradition from the earliest times of the prehistoric period in connection with other cultures to the influence of Christianity with its modifications. The main **goal** set by the author is an attempt to partially reproduce the issue of intercultural interaction in the work of K. Sosenko regarding the formation of the ancient Ukrainian holidays of Christmas and Shchedryi Vechir in a combination of

«self» with «other», that is, the mutual influence of traditions that have an extremely ancient history, require systematization of research, involvement of knowledge from various branches of science.

The main attention is paid to **the methodology** of K. Sosenko, in particular the way of formation and further transformation of the old Ukrainian calendar and its relationships with other cultures. Attention is drawn to the fact that the scientist K. Sosenko used the cultural-historical method as a basis in his works during the analysis of ancient Ukrainian holidays.

The result of the scientist's research were thorough works on the theories of the origin of ancient Ukrainian holidays, their antiquity and subsequent transformations.

The conclusions prove that K. Sosenko was a representative of the Viennese ethnological school, which is characterized by the use of the cultural-historical method during scientific research. In his works, he addressed the historical past of the Ukrainian people: its genesis, development in a diachronic manifestation, cultural connection with other autochthonous and nomadic peoples in their interaction. For most scientists of his period, it was characteristic to involve traditional methods of research and study of the past, while K. Sosenko put forward his own theory of the genesis of old Ukrainian holidays, which is based on the peculiarities of the aboriginal people with the influence of others on its formation and its subsequent transformations.

His scientific legacy is a significant contribution to the understanding of the processes of formation and development of Ukrainian holidays, in particular Christmas and *Shchedryi Vechir*, from the most ancient times (prehistoric times) to the present in intercultural interaction. The scientist's scientific views and conclusions are still relevant for modern Ukrainian folkloristics, opening new perspectives for further research into the culture of the Ukrainian people and its connection with other national traditions.

Key words: K. Sosenko, intercultural interaction, ancient Ukrainian holidays, Christmas, *Shchedryi Vechir*

Мельничин Наталія Ігорівна – аспірантка кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх викладання Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка, магістр, <https://orcid.org/0009-0001-3398-0768>; 12021999rik@gmail.com

Теоретичні рефлексії

УДК 316.77:3МІ]:82

Олена Маланій, Людмила Жванія

Тревелоги: на межі медіа й літератури

У статті досліджено актуальні питання журналістики та літературознавства, а саме – запропоновано розгляд тревелістики (подорожньої літератури) як жанру на межі медіа й літератури. **Мета** розвідки – визначити основні закономірності формування та розвитку, висвітлення тематики й проблематики українського тревелогу як метажанру, що набуває паралельного розвитку у сфері медіа та в літературі. **Методологічною** базою розвідки є описовий метод, за допомогою якого простежено особливості розвитку жанру тревелогу на сучасному етапі. Цей метод уможливив виокремлення загальних і специфічних ознак українського тревелогу, дозволив визначити тенденції та головні закономірності розвитку цього жанру в національному письменстві. Обрана методологія дала можливість окреслити жанротворчі чинники, своєрідність, а також спільні риси досліджуваних текстів.

Результати. Визначено специфіку та особливості функціонування тревелогу на межі зазначених сфер гуманітаристики, нерівномірність розвитку жанру й утворення його модифікаційних різновидів, ознаки медіа-тревелогу. Зауважено особливості співіснування у мандрівній літературі фікційного та нефікційного начал. Наголошено на актуальності дискусії щодо жанрового означення. Розглянуто тексти, в яких ідеться про подорож. Закцентовано увагу на тому, хто є наратором тексту – журналіст-репортер чи письменник-обсерватор, адже від цього залежить визначення жанру (репортаж чи літературний тревелог). Підкреслено, що подорожні нариси й справді можуть мати психоаналітичну складову, що є не менш важливим і привабливим для читача елементом пізнання розмаїтого та цікавого світу. **Висновок:** тревелог – це метажанр, який потребує досліджень у різних площинах.

Ключові слова: тревелістика, медіа-тревелог, тревел-медіатекст, тревел-журналістика, літературний тревелог, література мандрів, подорожня література

Вступ

Зміни у соціальній та духовній сфері сучасного суспільства спонукають особистість до постійного прагнення пізнання світу й Іншого, з метою осягнення власної сутності й свого місця у соціокультурному просторі. Загальновідомим є твердження представників некласичної філософії про те, що єдиною можливістю вибудувати власну ідентичність постає «віддзеркалення» себе в Іншому.

«Екзистенційна західна філософія уявляє життя подорожжю... Водночас життя-як-подорож – не менш важливе уявлення східної філософії. Дао – дослівно означає “шлях”... За багато тисяч років акцент у подорожі змістився зі знайомства з іншим й інакшим на пізнання себе. Інший та інакший був дзеркалом, у якому можна було краще роздивитися власне відображення» (Стратегії, 2020: 23–25).

У зв'язку з тенденцією до зростання популярності подорожей, виникає необхідність в отриманні різноманітної інформації з цієї тематики, відтак, тревел-журналістика постає на сьогодні однією із найактуальніших галузей медіа-сфери. Українські науковці вказують на «нерозривний зв'язок тревел-журналістики і літератури», та наголошують на тому, що «традиції подорожньої публіцистики в українському письменстві глибинні, і це відбивається тревел-журналістикою» (Юферова, 2013: 237). Тому жанр тревелогу (розповіді про подорож) представлений сьогодні як у літературі, так і в журналістиці. Розглянемо основні підходи щодо визначення його специфіки та особливостей функціонування на межі зазначених сфер гуманітаристики.

Мета дослідження – визначити основні закономірності формування та розвитку, висвітлення тематики й проблематики українського тревелогу як метажанру, що набуває паралельного розвитку у сфері медіа та в літературі.

Методи й методика

Методологічною базою розвідки став описовий метод, за допомогою якого простежено особливості розвитку жанру тревелогу

на сучасному етапі. Цей метод уможливив виокремлення загальних і специфічних ознак українського тревелогу, дозволив визначити тенденції та головні закономірності розвитку цього жанру. Описовий метод дав можливість окреслити жанротворчі чинники, своєрідність й водночас схожі риси досліджуваних текстів.

Виклад основного матеріалу

На думку Е. Кривки, «тревелог сьогодні варто розглядати як особливий тревел-медіатекст, представлений у різних ЗМІ та на різних медіа платформах, враховуючи нові аспекти сучасного тревел-дискурсу» (Кривка, 2022: 31). Тревел медіатекст, як зазначає Т. Ковальова, «є досить поширеною формою подання інформації про мандрівку чужим простором» (Ковальова, 2018: 36). Слід зазначити, що окрім термінів «тревелог», «тревел-медіатекст» у журналістикознавчих наукових розвідках знаходимо й інший термін на означення цього ж поняття – «медіа-тревелог».

Ведучи мову про жанрові характеристики медіа-тревелогу, науковці разом із суперечливими тенденціями, зумовленими «нерівномірним розвитком жанру, утворенням модифікаційних різновидів», підкреслюють також «наявність певних констант, які об'єднують різні його варіанти: типовість події (основні етапи туристичної подорожі); просторові концепти (“інша” країна, “туристичні місця”, культурно-історичні пам'ятки); рольові стосунки типових учасників комунікації (роль гостя/господаря, традиційні церемонії проведів /зустрічей, ритуали знайомства з “іншим” (через їжу або алкоголь); чітко окреслені опозиції (своє/чуже, центр/периферія, сакральне/профане)». Серед ознак властивих медіа-тревелогу дослідники виділяють також «колективне авторство, наративізацію сюжету та діалогізацію журналістського висловлювання, географічну стислість (матеріал локалізується на особливостях певного регіону, оминаючи традиційну для літературної подорожі тему дороги, пересування місцевістю, опускаючи деталі повернення)» (Юферева, 2013: 236–237).

Т. Ковальова, визначаючи репрезентативність жанрових ознак путівника і тревел медіатексту (тревелогу), доводить, що для тревелогу «обов'язковими є публіцистичне відображення дійсності та авторська присутність» (Ковальова, 2018: 36), а також підкреслює, що «структура жанру тревелогу триєдина: людина, шлях, світ» (Ковальова, 2018: 37). Дослідниця відзначає, що в тревелозі, який, на

її думку, є «сучасною модифікацією жанру» подорожнього нарису, «світ та людина рівною мірою є об'єктом масовокомунікаційного когнітивного інтересу» (Ковальова, 2018: 37).

Е. Кривка запропонувала дефініцію сучасного тревел-медіатексту як «універсального цілісного метажанрового медіапродукту, для якого характерні фактографічність і поєднання різних семіотичних кодів щодо представлення гетерогенної інформації про подорож автора реальним географічним простором як інтерпретація авторської рецепції різних слотів фрейму «своя/інша країна» з транслюванням концепту «подорож»» (Кривка, 2022: 3). У її дослідженні підкреслено, що для сучасного тревел-медіатексту характерна «єдність окремих елементів подорожнього нарису, путівника, репортажу, туристичного рекламного повідомлення», а також вказано на особливості форми репрезентації подорожі у цьому жанрі «зокрема поєднання вербального, візуального, аудіо тексту» (Кривка, 2022: 4).

У працях літературознавців тревелог визначають як «одиничний твір про подорожі, що може проявлятися в різноманітних наративах... уживається у рамках художньопубліцистично-наукових дискурсів і є різновидом мандрівної прози та має свої інваріантні жанрові особливості й важливі ідентифікаційні показники, які детермінують його своєрідність функціонування в літературі ХХІ століття» (Розінкевич, 2019: 40). М. Ільницький нагадує: «...дім і дорога знайомі людині ще з прадавніх часів; згадаймо біблійну притчу про блудного сина, мандри Одиссея чи Сіндбада, історичні постаті Марко Поло (Marco Polo), Василя Барського, Петра Турчиновського, Григорія Сковороди... Пам'ятаєте, у повісті Валерія Шевчука “Три листки за вікном”, коли Турчиновський після мандрів повернувся додому і старий сидить на призьбі, до нього підходить юнак – такий самий, як він був колись. Мандри, як людські покоління, – їм не буде кінця...» (Ільницький, 2020: 288).

Щодо літературного тревелогу варто наголосити такі аспекти: «співвідношення дійсності й тексту, який її відображає; співіснування у спогадах і мандрівній літературі не-

фікційного та фікційного начал; роботи авторської пам'яті й уяви; наративних тенденцій тексту, які виявляють свідомі, приховані та мимовільні авторські інтенції; відмінного і спільного в “зовнішній” та “внутрішній” подорожах оповідача; усвідомлення власної ідентичності під час подорожі в інші культури; впливу поширених культурних стереотипів на сприйняття дійсності; опозиції домінуючому соціокультурному наративу в індивідуальному письмі тощо» (Стратегії, 2020: 3–4). Але одне уже є очевидним – це підтверджено чисельними науковими дослідженнями: спогадові та мандрівні тексти загалом належать до категорії літератури нон-фікшн (Стратегії, 2020: 4). Колективна монографія за редакцією Т. Пастуха «Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (Львів, 2020) засвідчує неабиякий інтерес як до вивчення специфіки жанру, так і до самих художніх текстів – об'єктів дискусій.

Наталія Розінкевич у дисертації «Українська мандрівна проза початку ХХІ ст.: тематика, проблематика, поетика» зауважує, що «на сьогодні в українському літературознавстві не розроблено єдиної чіткої термінологічної бази (словника термінів), натомість триває дискусія щодо однозначного вживання понять: “мандрівна література”, “мандрівнича література”, “література мандрів”, “твори про мандри”, “література подорожей”, “подорожня література”, “подорожнє письменство”, “подорожні твори”, “туристична література”, “описи подорожей”, “подорожні історії”, “подорожні описи” (анг. “travel literature”, нім. “Literatur des Reisens”, “Reiseliteratur”), “література (подорожі) мандрів” (анг. “travel writing”), “(подорожня) мандрівна проза” (англ. “travelprose”), “проза мандрів”, “подорож”, “травелог” (“тревелог”) (англ. “travelogue”, нім. “Reisebericht”), “ходіння”, “(дорожні, подорожні) мандрівні записки”, “записки подорожнього”, “(дорожні, подорожні) мандрівні нариси”, “нариси в дорозі”, “портрети” й “пейзажі”, “подорожні замальовки, “дорожні щоденники”, “мандри” тощо» (Розінкевич, 2019: 14–15).

Особливої уваги заслуговують художні тексти про подорожі, які є невичерпним джерелом пізнання світу, людей, еволюційних процесів, внутрішнього світу ліричного героя чи автора. До речі, елементи літературних тревелогів знаходимо й у власне художніх

текстах, означених авторами як роман, повість, оповідання, або ж поезія: «Товаришки» Олени Пчілки, «Одірвана гілка» Христі Алчевської-молодшої, «Пальмове гілля» Агатангела Кримського чи «Ой люлі, смутку» і «Кільця рожі» Петра Карманського та ін.

На думку Т. Гаврилів, «таке термінологічне поліголосся – нормальний стан речей у науковій сфері, що має справу з мобільним, живим феноменом, яким є подорожнє письменство. Почасті зазначені терміни віддзеркалюють і часопростір, з якого прийшли: від традиційного українського “мандрівна література” до сучасного глобалістично-запозиченого “тревелістика”. Заслужують на увагу спроби розрізнити терміни “мандрівний” і “подорожній”, проте епістемологічна цінність та перспективність таких спроб сумнівна» (Стратегії, 2020: 41). Дослідник, наприклад, вважає присвячені мандрям твори окремою частиною літератури і визначає її як «спогадове та подорожнє письменства. <...> також їхні абсолютні синоніми – спогадова література і подорожня література...». І продовжує: «Використання інших, як-от: автобіографістика (в широкому розумінні, що охоплює мемуари, щоденники, нотатки, епістоли), мемуаристика (як і автобіографістика, і синонімічно з ним) – не альтернатива, а синонімічні ситуативно-робочі терміни; подібно тревелістика, мандрівна література, література мандрів – робочі синоніми до подорожньої» (Стратегії, 2020: 8–9).

Власне подорожі, зафіксовані в репортажах чи літературних тревелогах, мандрівній літературі, це не просто банальна фіксація побаченого, не туристичний путівник, а щось багатогранніше і глибинніше. Т. Гаврилів вважає, що «починаючи від модернізму, подорожня література все більше стає не відкриванням чужого, іншого, інакшого, нового, а відкриванням себе» (Стратегії, 2020: 37). Потреба пізнання самого себе, пошуків власного Я в Іншому просторі і спонукає появу подорожніх записок, щоденникових записів, мандрівних нотаток – задля фіксації різноманітної палітри вражень, психоаналітичних спостережень за світом, людьми, своїм внутрішнім Я. «Подорожня література – це весь масив текстів, у яких фігурує подорож, причому не просто фігурує, а є предметом зображення,

генератором і притаманним чинником самого тексту», – наголошує Т. Гаврилів, який також розділяє мандрівну (подорожню) літературу на фікційну і нефікційну (Стратегії, 2020: 360).

Погоджуємося із думкою дослідника, що варто поділяти таку літературу на фіксацію «вимушених» (заслання, відрядження, експедиції) і «добровільних» подорожей. Є певна емоційна складова, яка чітко розмежовує поняття чужини, протиставляє її «своїні». Адже є ще й уявні (або ж фіктивні) подорожі – у часі та просторі. Зазвичай це казкові, фантастичні чи утопічні твори («Мандри Гулівера» Джонатана Свіфта, «Колонія» Макса Кідрука та ін.). Але найцікавішою є, на наше переконання, та література подорожей, яка постає завдяки бажанню автора пізнати світ і себе. Модна тенденція подорожувати виникла в Україні на початку ХХ ст. Мандри давали відчуття свободи і самореалізації, саморозвитку, екзотичності й модерності (С. Яблонська, О. Турянський, С. Левинський, О. Грищенко). Слушною у цьому контексті видається думка Т. Гавриліва, який визначає тревелістику як добровільний, здійснюваний з власної ініціативи пізнавальний рух «...географічним, культурним і ментальним ландшафтами» (Стратегії, 2020: 434).

Щодо того, що саме стає об'єктом / предметом спостережень під час подорожей, то тут теж варто звернути увагу на думку дослідників, які виділяють два способи емпіричного досвіду, отриманого під час подорожі: «контемплативно-споглядальний, у поле зору якого потрапляють цінності матеріально-мистецької культури (штука) та ландшафти (природа) і який може перетворитися на детальний перелік й аналіз архітектури, як у венеційських нотатках Осипа Назарука; і прочувально-контактний, що передбачає не тільки зоровий контакт (милування архітектурою), а й занурення в місцеве життя з метою відчуття його істоту й атмосферу» (Стратегії, 2020: 400). Така література має просвітницький характер, вона оповідає про красу й особливість інших країн, частин світу тим, хто не має змоги подорожувати. Саме враження є основною емоційною та естетичною складовою кожного тревелогу. «Побачити серед іншого суттєве, вміти здивуватися невідомому й незнаному та передати ці враження іншим... Така низка завдань стоїть перед літератором-мандрівником. Його особа ідентифікується через особливості власного характеру та окремішньої, рідної письменнику ментальності: він, автор-чужинець, який дивиться на інші землі

очима своєї нації, часто-густо вимальовується як спостережливий подорожуючий» (Федунь, 2017: 434).

Досить часто тексти, які відносять до мандрівної літератури – тревелістики – мають чіткі ознаки художньої: «подорожня література може мати всі ті чесноти, які роблять її придатною для поетологічного аналізу та зближують із поезією» (Стратегії, 2020: 415). Тревелогі Софії Яблонської дуже яскраво ілюструють цю думку, адже «авторка не має наміру зануджувати нас книжковими інформаціями про край і людей, серед яких опинилася», «описуючи свою подорож, С. Яблонська не стримується від окликів захоплення та обурення», «Подорожні враження Яблонської – живі, інколи бурхливі, як і все темпо її подорожі, гарячкове, наче б час і море втікали перед нею», – вважає Оксана Рудченко (Яблонська, 2018: 336); на думку Ірини Вільде, «оповідати Яблонська вміє, як мало хто. Орудює вміло словом, як віртуоз скрипак смиком» (Яблонська, 2018: 334).

Хоча, повертаючись до постановки проблеми у нашій розвідці, мусимо відзначити думку М. Рудницького, який враження С. Яблонської від «довгої подорожі по різних чарівних закутинах, до яких роками тужила» називає репортажем (жанр журналістики): «“Далекі Обрії” – репортаж. Це новий літературний жанр, з якого більшість спроб залишається поки що у пресі. Але є теж репортажі наскрізь літературні. С. Яблонська пише, як говорить – мало думаючи про форму, в якій це виллється»; «Автор репортажу має на меті відкрити своїм читачам щось незвичайне, зробити їм несподіванку інформаціями про місця та людей...»; «Яблонська має цей хист: – не тільки нюх репортера, що мусить бути трохи актором і детективом, але і талант оповідача, для якого нема такої сірої, звичайної теми, яка не перемінилась би в неї у небуденну пригоду» (Яблонська, 2018: 333).

М. Гнатишак також притримується цієї думки-означення жанру мандрівних нотаток української подорожниці: «Яблонська дає своєрідний, пронизаний наївно-милою жіночістю, жанр настроєвого репортажу, де об'єктивний опис і особисті переживання авторки досконало перемішані, а все подане в симпатичній літературній формі» (Яблонська, 2018: 330). Лідія Бурачинська також наполягає на тому, що «авторка вибрала для цього форму репортажу». І аргументує це так: «При швидкому перелеті з місця на місце, при

вічній зміні краєвиду, людей і настроїв, це найкраща розв'язка. Яблонська справляється з нею дуже добре», називає її тексти «книжка подорожніх вражень» (Яблонська, 2018: 337). Антін Скільський: «Яблонська пише або більший нарис з докладним описом..., або репортажний фактомонтаж», «Яблонська схиляється своїми репортажами не в сторону белетристики, а радше в бік річевого опису: тому її твори стоять на межі мистецької прози й чисто описової літератури»; «З технічного боку підходять писання Яблонської до дуже поширеного в Європі жанру фейлетону-репортажу» (Яблонська, 2018: 342–343); він зараховує «репортажі про подорожі» С. Яблонської до «української екзотичної літератури» (Яблонська, 2018: 338), виділяючи «зовсім модерну фактику супроти колишньої казкової й величної фантастики» (Яблонська, 2018: 342–343). Ірина Вільде називала тексти про мандри Яблонської «твір-книжка», Оксана Рудченко – «враження з подорожей».

Мандрівні нотатки С. Яблонської мають специфічні риси жанру репортажу, спорідненість з яким підкреслено також використанням під час подорожей кінокамери і фотоапарату – з їхньою допомогою репортерка фіксує екзотичні пейзажі та портрети людей чужоземних країв. Хоча подорожні тексти С. Яблонської й досі перебувають у такому актуальному дискусійно-жанровому полі. Т. Гаврилів, наприклад, називає їх «подорожніми нарисами» (Стратегії, 2020: 442).

Український письменник, перекладач, критик, журналіст Майк Йогансен написав книгу «Подорожі філософа під кепом», яка містить п'ять художніх репортажів – п'ять подорожніх нарисів (про мандри у єврейські колонії, до Болгарії, Дагестану, Казахстану і Дніпровсько-Бугського лиману). В передмові до книги Ярина Цимбал зазначає: «в назвах його найкращих прозових творів є слово “подорож”. Йогансен любив подорожувати й фотографувати – це неодмінні хобі мандрівника. У його доробку з десятків подорожей: від химерних пригод доктора Леонардо і прекрасної Альчести до цілком реалістичних замальовок про нафтові промисли в Казахстані. Першу традиційно називають белетристикою, решту – публіцистикою, нарисами, репортажами, а Йогансена вважають одним із основоположників цього жанру в українській літературі. Він і сам стверджував без зайвої скромності у післямові до збірки “Три подорожі...”: “я написав був оцю книгу (і тим початок поклав новому для української літератури жанрові)”. То була не

самовпевнена похвальба, а констатація факту, хоча вигаданий жанр Йогансен так і не означив» (Цимбал, 2018: 7–8). Сучасна дослідниця «наших 20-х» уточнює цей жанр: «найцікавіші його нариси – подорожні, те, що ми називаємо художнім репортажем» (Цимбал, 2018: 8). Жанр, що перебуває на межі журналістики й художньої літератури, дозволяє визначати приналежність тексту до однієї з цих сфер гуманітаристики – в залежності від того, хто є наратором – журналіст-репортер чи письменник-обсерватор. У випадку з М. Йогансеном бачимо журналістсько-письменницьку сугестію, а отже – й проблематичність для самого автора визначення так званого «нового» жанру.

Українська література має достатньо розмаїтих модифікаційних різновидів «подорожніх текстів»: тревелоги родини Галаганів, Осипа Турянського, Петра Карманського, Катрі Гриневичевої, Софії Яблонської, Степана Левинського, Олени Кисілевської, Олекси Грищенка, Майка Йогансена, Олеся Досвітнього, Ліди Палій, Юрія Андруховича, Галини Пагутяк, Андрія Любки, Макса Кідрука.

«Близькі до таких самопізнавальних подорожі, здійснені Софією Яблонською. Спогади Петра Карманського – важливий внесок у спогадове письмо, вони проливають також світло на літературний процес, показують не тільки видиме та очевидне, а й невидиме, демонструють його з-за лаштунків – особистих стосунків, як і душі (psyche)... “Поза межами болю” Осипа Турянського. Цей твір – зразок автобіографістики й експресіоністичної літератури» (Стратегії, 2020: 37–38); «Мандрівна одіссея Петра Карманського – свідчення того, що людина, загублена в потоці історії, водночас є її творцем, підпорядкованою невідворотним силам людського поступу і їх невід’ємною складовою; що вона, мов та краплина води, яка, падаючи, на мить устигає вмістити в собі весь світ» (Ільницький, 2020: 288).

Степан Левинський, український письменник-мандрівник, перекладач, сходознавець, автор подорожніх нарисів «Від Везувія до пісків Сахари», «З Японського дому», «Схід і Захід», на думку В. Габора, «володів вишуканим смаком і був тонким обсерватором життя, а в його письмі вдало поєднувалися ліризм і глибока філософічність» (Левинський, 2018: 7). Сам же автор вживає щодо своїх текстів цікаве означення «прогулька» («Прогулька на південний схід»), додаючи нотки іронічності, а от критики й рецензенти

визначають його записки як «книжка новель» (О. Мох), «спомини з подорожі» (редакція «Нової Хати»), «збірка оповідань» (М. Барський), «есеї, новели» (В. Габор). При тому С. Левинський у «передньому слові» до книги подорожніх нарисів «Від Везувія до пісків Сахари» наполягає: «це враження подорожника»; він окреслює свої тексти жанрово: «ось ця книжечка містить у собі ряд фейлетонів» (Левинський, 2018: 19). А фейлетон, як відомо, це сатиричний жанр художньо-публіцистичної літератури, який висміює певні негативні явища у суспільному житті. У «Передмові» до книги «Схід і Захід» С. Левинський так означає свою «книжечку»: «це тільки мандрівні спомини» (Левинський, 2018: 137). Хоча в самій книзі визначає свої замальовки як «образки», які доповнює «записками» – своєрідними коментарями. У книзі творів С. Левинського «Паризькі настрої» (Львів, 2020, упорядкування В. Габора) вже знаходимо поліжанрову структуру подорожніх нарисів: оповідання, новели, есеї, спогади, листи, враження.

М. Рудницький (під псевдо Ор. Ор), наприклад, відносить ці записки до творів художньої літератури: «Автор скромно зазначив у переднім слові, що це збірка вражень подорожника, здебільша, наскрізь суб'єктивних, не має ніяких претензій літературних, а тим більше наукових. А проте книжка ця, вибагливо видана, є доказом не тільки літературного таланту автора, але й ніжного смаку» (Ор. Ор., 1925: 9–10). В. Габор у передмові до книги подорожніх нарисів С. Левинського наводить ще один приклад схвального критичного відгуку на книгу «З Японського дому», який засвідчує глибинний потенціал таких текстів у різних аспектах – емоційних, жанрових, просвітницьких: «Редакція жіночого часопису “Нова Хата” констатувала: “Маємо у нашій літературі деякі екзотичні мотиви у поезії Лесі Українки та Кримського, маємо кілька нарисів із далеких країн, але не маємо досі спроби у літературній формі торкнутись психології таких далеких нам народів, як японці. Напів спомини, напів оповідання С. Левинського із життя японців, з якими авторові доводилося зустрічатись якийсь час у “Японському домі” у Парижі, мають характер тонкої психологічної студії» (Левинський, 2020: 12). Отже, подорожні нариси і справді можуть мати психологічну складову, що є не менш важливим і цікавим для читача елементом пізнання розмаїтого і цікавого світу.

Осип Назарук, описуючи свої подорожі Венецією, визначає

жанр свого тексту як «враження і думки з дороги». М. Грушевський («По світу: Венеція») – «З подорожніх вражень». Венеційські замальовки Дарії Віконської – поезії в прозі, прозові мініатюри, і навіть «уривок з листа». М. Рудницький свої паризькі мандрівки називає «споминами». С. Гординський свої враження оформляє у форму «листів з Парижа». Адресати – звісно ж читачі. Хоча є серед подорожніх есеїв й ті, які конкретніше вказують на специфіку подорожніх вражень (смакову, зорову, запахову, емоційну). Скажімо, у книзі «Магія Парижа. Антологія культурологічних есеїв західноукраїнських художників, науковців та журналістів 20-30-х рр. ХХ ст.» (Львів, 2022) знаходимо цікаві журналістські, мистецтвознавчі та письменницькі замальовки з вулиць французької столиці: «Паризькі зорові враження» (Я. Музика, художниця – для газети «Назустріч», 1935 р.), «“Шлунок” Парижа» (без підпису автора – для газети «Діло», 1939 р.), «Мистецтво в паризькій каварні» (В. Одарчин), «Запах Парижа» (В. Панейко, кореспондент газети «Діло», 1928 р.), «Філософія борща» (М. І-ко, власний кореспондент газети «Новий час», 1929 р.), «Кінець Парижа. Сюрреалістичний репортаж із минулої будучини» (Святослав Гординський, художник, поет, журналіст – для газети «Діло», 1931 р.), «Знову на Монпарнасі» (С. Яблонська, мандрівниця, тревелблогерка – для газети «Назустріч», 1936 р.). До речі, ці паризькі історії С. Яблонської абсолютно відрізняються від її мандрівних нарисів, це «досить елементарні анекдотичні діалоги в паризькій кав'ярні» (Коцарев).

Наукова новизна

Визначено специфіку та особливості функціонування тревелогу на межі медіа та літератури на сучасному етапі, нерівномірність розвитку жанру й утворення його модифікаційних різновидів, окреслено риси медіа-тревелогу на матеріалі українського малодослідженого матеріалу.

Висновки

Тревелістика – це універсальний комплекс жанрів, яким охоче послуговуються як журналісти, репортери, так і

письменники, мистецтвознавці, професійні мандрівники. Сьогодні термін «тревелог» немає чіткої дефініції, проте можемо висувати, що більшість дослідників вживають його на позначення тексту про подорожі, який реалізується в різноманітних наративах. Він має свої інваріантні жанрові особливості й характеристики, які визначають своєрідність його функціонування в літературному й медійному дискурсах. Таким чином тревелог постає як унікальний метажанр, який потребує детального вивчення у різних площинах.

Враження від подорожей, спомини про мандри, емоції автора – це найважливіша складова твору, і не суть важливо, у якому жанрі комфортніше себе відчуває наратор. Головне – пізнавати цей шалений і дивовижний світ, людей, себе і ділитися цими враженнями з іншими.

Література

- Ковальова, Т. (2018). Репрезентативність жанрових ознак путівника і тревел медіатексту. *Образ*, 3 (29), 36–44.
- Коцарев, О. «Назустріч»: львівська перспектива культури 1930-х років. URL: <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/nazustrich-lvivska-perspektyva-kultury-1930-kh-rokiv/>
- Кривка, Е. (2022). Сучасний тревел-медіатекст в українському інфопросторі: тематика, формат, контент. Дис. ... д-ра філософії: 061. Суми.
- Левинський, С. (2018). *Від Везувія до пісків Сахари. З Японського дому. Схід і Захід. Подорожні нариси*. Львів: ЛА «Піраміда».
- Левинський, С. (2020). *Паризькі настрої. Старомодна сукня львівського ринку. Хвилини Японії і Китаю*. Львів: ЛА «Піраміда».
- Магія Парижа (2022). Антологія культурологічних есеїв західноукраїнських художників, науковців та журналістів 20-30-х рр. ХХ ст. Львів: ЛА «Піраміда».
- Ор. Ор. (1925). З африканських вражень. *Світ*, 1 листоп. (ч.14), 9–10.
- Розінкевич, Н. (2019). *Українська мандрівна проза початку ХХІ століття: тематика, проблематика, поетика*. Дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ.
- Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття* (2020). Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів.
- Федунь, М. (2017). *Українські подорожі: західноукраїнська мемуаристика перших десятиріч ХХ століття. Спогадова праця Осипа Назарука «Венеція. Катедра святого Марка. Палата дождів»*. Івано-Франківськ.
- Цимбал, Я. (2018). Наш Майк. У: Йогансен М. Подорожі філософа під кепом. Київ: Темпора, 7–23.

Чар Венеції (2022). Антологія культурологічних есеїв, подорожніх нарисів та етюдів українських учених та письменників першої третини ХХ ст. Львів: ЛА «Піраміда».

Юферева, О. (2013). Медіа-травелог у сучасному друкованому виданні: жанрові витоки, специфіка, модифікації. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*, 38, 235–241.

Яблонська, С. (2018). *Листи з Парижа. Листи з Китаю*. Львів: ЛА «Піраміда».

References

Kovalova, T. (2018). Rezydentivnist zhanrovnykh oznak putivnyka i travel mediatekstu [Representativeness of genre features of the guidebook and travel media text]. *Obraz*, 3 (29) 36–44 (in Ukrainian).

Kotsariiev, O. «Nazustrich»: lvivska perspektyva kultury 1930-kh rokiv ["Towards": the Lviv perspective of culture in the 1930s]. URL: <https://chytomo.com/ekzemplyary-xx/nazustrich-lvivska-perspektyva-kultury-1930-kh-rokiv/> (in Ukrainian).

Kryvka, E. T. (2022). *Suchasnyi travel-mediatekst v ukrainskomu infoprostori: tematyka, format, kontent* [Modern travel media text in the Ukrainian infospace: topics, format, content]. Dys. ... d-ra filosofii: 061. Sumy (in Ukrainian).

Levynskyi, S. (2018). *Vid Vezuviia do piskiv Sakhary. Z Yaponskoho domu. Skhid i Zakhid. Podorozhni narisy* [From Vesuvius to the sands of the Sahara. From the Japanese House. East and West. Travel essays]. Lviv: ЛА «Піраміда», 211 (in Ukrainian).

Levynskyi, S. (2020). Paryzki nastroi. Staromodna suknia lvivskoho rynku. Khvylyny Yaponii i Kytaiu [Parisian moods. Old-fashioned dress of the Lviv market. Minutes of Japan and China]. Lviv: ЛА «Піраміда», 252 (in Ukrainian).

Mahiiia Paryzha (2022) [The magic of Paris]. *Antolohiia kulturolohichnykh eseiv zakhidnoukrainskykh khudozhnykiv, naukovtsiv ta zhurnalistiv 20-30-kh rr. XX st.* Lviv: ЛА «Піраміда», 228 (in Ukrainian).

Or. Or. (1925). Z afrykanskykh vrazhen [From African impressions]. *Svit*, 1 lystop. (ch.14), 9–10 (in Ukrainian).

Stratehii memuarnoi ta mandrivnoi literatur zakhidnoukrainskykh pysmennykiv druhoi polovyny XIX–pershoi polovyny XX stolittia (2020) [Strategies of memoir and travel literature of Western Ukrainian writers from the second half of the 19th to the first half of the 20th century]. Natsionalna akademiia nauk Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva im. I. Kryp'iakevycha. Lviv (in Ukrainian).

Fedun, M. (2017). *Ukrainski podorozhi: zakhidnoukrainska memuarystyka pershykh desiatyrych XX stolittia. Spohadova pratsia Osypa Nazaruka "Venetsiia. Katedra sviatoho Marka. Palata dozhiv"* [Ukrainian travels: Western Ukrainian memoirs of the first decades of the 20th century. Osip Nazaruk's memorial work "Venice. Saint Mark's Cathedral. Chamber of Doges"]. Ivano-Frankivsk (in Ukrainian).

Tsymbal, Ya. (2018). Nash Maik [Our Mike]. *In: Yohansen M. Podorozhi filosofa pid kepom*. Kyiv: Tempora, 7–23 (in Ukrainian).

Char Venetsii (2022) [The charm of Venice]. Antolohiia kulturolohichnykh eseiv, podorozhnykh narysiv ta etiudiv ukrainskykh uchenykh ta pysmennykiv pershoi tretyny XX st. Lviv: LA "Piramida" (in Ukrainian).

Yufereva, O. (2013). Media-traveloh u suchasnomu drukovanomu vydanni: zhanrovi vytoky, spetsyfika, modyfikatsii [Media travelogue in the modern printed edition: genre origins, specifics, modifications]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii zhurn*, 38, 235–241 (in Ukrainian).

Yablonska, S. (2018). *Lysty z Paryzha. Lysty z Kytaiu* [Letters from Paris. Letters from China]. Lviv: LA "Piramida" (in Ukrainian).

Olena Malanii, Liudmyla Zhvania. Travelogues: on the border between media and literature. The article attempts to analyze the current issues of journalism and literary studies, namely, it is proposed to consider travel studies (travel literature) as a universal genre on the border between media and literature. The **purpose** of the study is to determine the main regularities of formation and development, to highlight the topics and issues of the Ukrainian travelogue as a metagenre that is developing in parallel in the field of media, in the form of a media text, and in literature, as a literary phenomenon. The methodological basis of the research is the descriptive method, with the help of which the peculiarities of the development of the travelogue genre at the current stage are traced. This method made it possible to distinguish the general and specific features of the Ukrainian travelogue, and allowed to determine the trends and main regularities of the development of this genre in national writing. The chosen methodology made it possible to outline genre-creating factors, originality, as well as common features of the studied texts.

Results. The article defines the specifics and peculiarities of the functioning of the travelogue on the border of the indicated spheres of humanitarianism, the unevenness of the development of the genre and the formation of its modification varieties, the features of the media travelogue. Features of the coexistence of fictional and non-fictional elements in travel literature are considered. Emphasis is placed on the relevance of the discussion on genre definition. Ukrainian texts in which the journey appears are analyzed. Attention is focused on who is the narrator of the text - journalist-reporter or writer-observer, because the definition of the genre (report or literary travelogue) depends on this. It is emphasized that travel essays can indeed have a psychoanalytical component, which is no less important and interesting for the reader an element of knowledge of a diverse and interesting world. It is **concluded** that the travelogue is a meta-genre that needs research in different areas.

Key words: travel studies, media travelogue, travel media text, travel journalism, literary travelogue, travel literature

Маланій Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, mollena@ukr.net
 Жванія Людмила Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0003-1864-2119>; zhvania@ukr.net

Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом

Сучасна українська драматургія у XXI ст. пройшла такі етапи сепарації, як відмова від минулих зв'язків (з 2013 р.), умовна невизначеність, пошук ідентичності та інкорпорація (за концепцією лімінальності А. ван Геннепа і В. Тернера). Етап лімінальності характеризують активні експерименти з жанрами, що оприявнюють нові утворення постдрами та «тексту для театру».

Мета статті – схарактеризувати постдраму та «текст для театру» як нові жанрові утворення між літературою, театром і перформенсом у контексті концепції лімінальності.

«Перформативний поворот» і естетика постдраматичного театру визначили специфіку сучасних драматургічних текстів та зумовили появу нових жанрових утворень. Постдрамою є драматичний жанр, який втілює спрямованість драматурга на текст як на перформативну дію, через утруднену форму провокує реципієнта на створення розгалужених метафор та асоціацій, формує образи сакральної тілесності. Постдраматичним текстам властиві такі ознаки: наявність персонажа-перформера, наратора, який коментує події; залучення прийому очуження, який формує дистанцію між персонажем і читачем, та мотивує стан рецептивної лімінальності; наявність перформативних ремарок, які вказують на можливі дії персонажа, на взаємодію з глядачами під час вистави, оформлює перформативну тілесність; створення умовного часопростору внутрішнього світу людини; наявність образів сакральної тілесності; реалізація постдокументальної естетики дослідження людини через документ (автобіографічний матеріал, свідчення, фіксація знакових ідеологічних образів часу, образів класичного тексту в процесі сприйняття та впливів); ускладнена метафоричність та образи-асоціації; 8) можливе розташування тексту «сходінками», використання фото та зображень, покликань, віршів тощо.

«Текстом для театру» є текст, призначений для театральної постановки, з активно втіленою «чернетковою естетикою», яка проявляється в ігноруванні драматургічних законів художнього зображення подій, зреалізованих у діалозі «тут і тепер», та виявляє потенційну спрямованість на відновлення цих законів у процесі театральної постановки.

Ключові слова: драма, постдрама, жанр, п'єса, персонаж, монодрама, лімінальний

Вступ

У сучасній українській драматургії відбуваються процеси активних змін, які були зумовлені Революцією гідності та змінили культурну мапу України. Від 2013 року в українському культурному просторі формується нова течія української драматургії, для характеристики якої доречно залучити лімінальну естетику та дослідження ритуалів переходу А. ван Геннепа (Genper, 1960), В. Тернера (Turner, 1977) та ін. На думку науковців, будь-які зміни пов'язані з наявністю трьох етапів «сепарацією – лімінальністю – інкорпорацією», що є ритуалом переходу від стабільної структури, яка втратила свою актуальність, через лімінальний етап випробування та пошуків до нової структури завдяки інкорпорації-об'єднанню. Шлях, який пройшла сучасна українська драматургія від 2013 року (з часу активної сепарації від імперського російського дискурсу) до нинішнього періоду можна назвати лімінальною фазою, а відповідну течію української драматургії – лімінальною драмою.

Оскільки лімінальна фаза передбачає пошуки способів і форм оприявлення в реальності, то такі періоди характеризуються активними експериментами, зокрема, і з жанрами. І в сучасній українській драмі відбувається жанрові зміни, які виявляють межову естетику і які можна окреслити та усвідомити крізь лімінальну призму ритуалів переходу.

Мета статті – схарактеризувати постдраму та «текст для театру» як нові жанрові утворення між літературою, театром і перформенсом в контексті концепції лімінальності.

Теоретичний базис

Для опису етапів, які пройшла сучасна українська драма в нинішньому столітті, та для усвідомлення того, як це вплинуло на жанрові зміни, вважаємо за доцільне скористатися термінологічним апаратом концепції лімінальності щодо «ритуалів переходу», розроблених А. ван Геннепом та введених в культурологічний контекст В. Тернером (Turner, 1977) та інтермедіальних студій, що увиразнюють процеси взаємообміну між літературою і театром. Розвідки українських літературознавців О. Бондарєвої, О. Вісич, Т. Вірченко, Н. Мірошниченко, Л. Закалюжного та ін. узагальнюють певні процеси, які зараз відбуваються з українською драматургією, але лишається ціла низка важливих для дослідника питань, які стосуються новітніх жанрових процесів.

Виклад основного матеріалу

Перебування на етапі випробувань мотивує вибір таких форм зв'язку з новою реальністю, за допомогою яких стан лімінального суб'єкта набуде сакральних сенсів. Пошуки форми завжди відбуваються на межі, коли кордони розмиті, старі уявлення про форму відкинуто, тож є можливість отримати ідеї від тих феноменів і явищ, які були під час існування в структурі поза межею дозволеного. Для процесу творчості такими кордонами є сталі знання про рід, вид, жанр, метод, прийоми літератури, уявлення про прекрасне і потворне, яке закріплено в системі. Бінарні опозиції як дві протиставлені одна одній протилежності визначають структуру/антиструктуру (лімінальність) в діахронній проєкції, у процесі розвитку, зміни правил, станів та функцій суб'єкта в стабільній структурі та в лімінальному стані. Натомість коли йдеться про синхронну площину перебування саме в лімінальній фазі, то бінарні опозиції не діють – те, що було протилежностями, химерним чином переплітається, синтезується, об'єднує непокдане: епічне та ліричне з драматичним, трагедію з комедією, романтизм з реалізмом, музику, живопис, театр з літературою і т. ін. Так формується нове, аби пройти ініціацію та бути готовим до переходу.

У таких правилах синтезу властивостей література в процесі пошуку форм та освоєння нових тем розмиває кордони видів мистецтва – у лімінальні періоди розвитку інтенсифікує інтермедіальні зв'язки. Для драми таким джерелом є передусім театр зі змінами, які в ньому відбуваються. Це взаємне збагачення літератури театральним мистецтвом і театру літературою було протягом усього розвитку культури. Театр реагував на новітні експериментальні тексти і шукав способи втілення їхніх сенсів, змінюючись у процесі, і навпаки, драма отримувала творчі імпульси від нового художнього освоєння дійсності, яке демонстрував театр.

В історії світової драматургії автори текстів часто були частиною театрального колективу, працювали в театрі чи писали на їхнє безпосереднє замовлення: у Античності драматурги не мислили свої п'єси без постановки і навіть були обмежені у фантазії театральними вимогами (кількість акторів, маски, Хор, тривалість тощо); у середньовічному імпровізаційному чи релігійному театрі текст формувався у процесі вистави чи безпосередньо був зорієнтований на постановку. В. Шекспір чи Ж.-Б. Мольєр були

людьми театру і, звісно, драматурги Театру Корифеїв, М. Куліш і Л. Курбас у їхній співпраці визначали естетику і форму тексту п'єси/тексту вистави тощо.

У розвитку сучасного світового театру від середини ХХ ст. почали відбуватися значні зміни, які можна означити поняттями «перформативний поворот» і «постдраматичний театр». Ці дві взаємопов'язані тенденції вплинули на розвиток зарубіжного драматичного мистецтва і на нинішньому етапі впливають на трансформацію та модифікацію сучасної української драми. Однією з форм оновлення драматургії та театру, що оприявнює лімінальну естетику, є міжмистецький жанровий синтез як спроба повернення до початкового синкретизму, яке відбувається під впливом естетики постдраматичного театру (за Г.-Т. Леманном) та мистецтва перформенсу.

Німецький теоретик театру Е. Фішер-Ліхте писала «перформативний поворот» як процес розмивання межі між видами мистецтва (Fischer-Lichte, 1998). Дослідниця зазначала, що провідну роль в естетиці перформативності відіграє мистецтво долаття кордонів: вона бачить принципову різницю між поняттями «поріг» і «кордон» в сучасному світі, де, кордон, який розділяє, перетворюється на поріг, що з'єднує. Е. Фішер-Ліхте вважає перформативну дію мистецтвом долаття порогу та основною ознакою естетики перформативності називає здатність до «нового зачарівнення світу», що перетворює кордони на порогові простори» (Fischer-Lichte, 1998). І хоча дослідниця напряду не оперує термінологією ритуалів переходу, вона аналізує процес змін як сепарацію та перебування на полі випробувань, між кордонами, за порогом. У її розумінні «зачарівнення світу» є усвідомлення його природи через наукові відкриття і водночас розуміння того, що людина так і лишилася з відчуттям присутності таємниці, чарів, невидимих сил, яких не зрозуміти і якими людина, усвідомлюючи та науково пояснюючи їх, не здатна керувати: у цій картині світу саме мистецтво дарує відчуття народження дива, безкінечно переповідає про неможливість передбачити розвиток подій, відчуття власного перетворення (Fischer-Lichte, 1998).

Те, що дослідниця називає «очарівненням світу», відповідає в концепції ритуалу переходу стану набуття сакральності, яка втрачена у стабільній структурі й пошук якої завжди передбачає звернення до

первісних образів Підсвідомого, до міфологічного, до ритуалу, які демонструють вічний зв'язок та перетворення. Давні ритуали мали особливий вплив на учасників та спостерігачів саме тим, що їхні результати не можна було передбачити, усе відбувалося «тут і тепер», ритуал неможливо відтворити, тож відчуття того, що щось неповторне відбувається на твоїх очах, створювало відчуття дива, «очарівнення» глядача і учасника. Певною мірою, хоч і значно меншою, цьому відповідали і давні античні вистави, які не передбачали повторення, і вуличний середньовічний та ренесансний театр, де глядач міг активно реагувати на гру акторів. У цих відношеннях і драматургічний текст був не стабільним, а рухливим та змінним феноменом, тож відчуття його як події, що формується «тут і тепер» частково зберігалось.

З появою режисерського театру, який сформувався в ХІХ ст., стабільність тексту п'єси і вистави як режисерської інтерпретації тексту, відрепетируваної та максимально незмінної (наскільки це можливо), надовго закріпилися у мистецтві, хоча, звісно, ця незмінність набагато менша, ніж мистецтво кіно та мультиплікації, яке стало головним культурним продуктом ХХ ст. Сакральність творення сенсів «тут і тепер» нівелюється та шукає втілення в інших культурних феноменах – на телебаченні (ток-шоу, реаліті-шоу тощо), відтак актуалізує мистецтво перформенсу, акції та починає змінювати і театральне мистецтво, повертаючи його до ритуалу.

Постдраматичний театр є однією з реакцій на втрату сакральності: він об'єднує театр і власне перформенс з непередбаченістю його фіналу, переважанням процесу над результатом, відчуттям «очарівнення світу», яке реципієнт може відчутти, стежачи за процесом в режимі реального часу. Це є переживанням спільного ритуалу (не відсторонення за «четвертою стіною»), участю, живим життям, яке не відтворити. Оскільки дія «тут і тепер» пріоритетна, то текст, який стає основою для вистави, відходить на другий план, точніше, теж отримує властивість плинного, чернеткового, нестабільного, такого, який змінюється і може мати один із можливих варіантів розвитку «тут і тепер». Постдраматичний театр, як зазначав Г.-Т. Леманн втілює відмову від текстоцентричності, таку роботу над театральною постановкою, яка виражається в колективній творчості групи митців над початковою ідеєю та втіленні її цілим комплексом театральних прийомів

(візуальних, тілесних, музичних тощо), які спрямовані на створення образів-асоціацій, розгалужених метафор (Lehmann, 2001).

Таким чином постдраматичний театр визначив таку специфіку сучасних драматургічних текстів: 1) мотивував пошуки у царині відкритої форми; 2) сформував «чернеткову естетику» в контексті створення тексту як альтернативного варіанту, одного з можливих варіантів, незавершених варіантів, яким, за задумом драматурга, надасть завершеності режисер під час постановки; 3) вплинув на модифікацію драми як тексту, який описує перформативну дію і представляє собою суцільний ремарковий комплекс (розвиток такого виду драми, яку запропонував ще С. Беккет; яка активно представлена, приміром, у японському театрі «но», у драмах Ю. Тарнавського та ін.); 4) актуалізував створення тексту як ритуалу переходу, де рецептивна лімінальність визначає отримання сакральності, відтак «очарівнення світу»; 5) зумовив процес створення тексту під час підготовки, репетицій до вистави, де актори, драматург, режисер художньо осмислюють тему, яка береться до розгляду, та в процесі фіксують найбільш адекватні варіанти тексту. Ці чинники вплинули на реалізацію в сучасній драматургії нових жанрових утворень «постдрами» та «тексту для театру». Драматурги активно користуються такими жанровими позначеннями, тож виникає потреба теоретичного освоєння та обґрунтування термінів.

Постдрамою пропонуємо називати драматичний жанр, який втілює спрямованість драматурга на текст як на перформативну дію, через утруднену форму провокує реципієнта на створення розгалужених метафор та асоціацій, формує образи сакральної тілесності. Тривалий час вживання слова «постдрама» щодо тексту вважалося термінологічною неточністю. Помилковим цей термін видається через його театральну природу: постдраматичний – передусім театральний, втім епоха постдраматичності виявила стабільну тенденцію, яка відбувається з театром і драмою із самого моменту їхнього виникнення – йдеться про нові прояви взаємовпливів. У цьому сенсі постдрама як новітній драматургічний жанр може бути створена як чернетка чи начерк початкової ідеї, що реалізують протягом репетицій, дописуватися та змінюватися драматургом, режисером, акторами в процесі роботи. Автор може написати постдраму і як готовий текст перформативного

спрямування з провокацією читацького/глядацького сприйняття на створення складних розгалужених метафор та асоціацій.

Постдраматичним текстам властиві такі ознаки: 1) наявність персонажа-перформера, наратора, який коментує події; 2) залучення прийому очуження, який формує дистанцію між персонажем і читачем, та мотивує стан рецептивної лімінальності; 3) наявність перформативних ремарок, які вказують на можливі дії персонажа, на взаємодію з глядачами під час вистави, оформлює перформативну тілесність; 4) створення умовного часопростору (метафоричного часопростору, хронотопу кризи і життєвого зламу, внутрішнього світу людини тощо); 5) наявність образів сакральної тілесності; 6) реалізація постдокументальної естетики дослідження людини через документ (автобіографічний матеріал, свідчення, фіксація знакових ідеологічних образів часу, образів класичного тексту в процесі сприйняття та впливів); 7) ускладнена метафоричність та образи-асоціації; 8) можливе розташування тексту «сходінками», використання фото та зображень, покликань, віршів тощо.

«Текстом для театру» є текст, призначений для театральної постановки, з активно втіленою «чернетковою естетикою», яка проявляється в ігноруванні драматургічних законів художнього зображення подій, зреалізованих у діалозі «тут і тепер», та виявляє потенційну спрямованість на відновлення цих законів у процесі театральної постановки. Усе частіше на драматургічних і театральних конкурсах з'являється термін «текст для театру», коли автор свідомо пише для театральної постановки, зберігає драматургічний пафос, а закони драми оминає – модифікує, трансформує.

Постдрамами можна вважати такі п'єси сучасних драматургів: О. Мацюпа «Час пілатесу», «М'яч летів на Східний берег», «Цвітіння», «Уламки та пазли», А. Бондаренко «Мій друг, чорний ельф», «Синдром уцілілого», А. Сумароков «Полон», «SJW», Д. Меркулова «Зателефонуй мені на війну», А. Вишневський «Клаптикова порода», В. Снігурченко «Північне сяйво», «Трюча», п'єси П. Юрова та ін. Так, творчість української драматургині Ірини Гарець представляє рух від постдраматичних документальних текстів, втілених у співпраці з авторами, перформерами, режисерами (Р. Саркісян, І. Білиць, А. Романова) в полтавському «Театрі сучасного діалогу» та ін. Це драматургія на межі літератури, театру і соціальних проєктів, в яких І. Гарець брала активну участь і які

сформували її як драматурга. І. Гарець була учасницею і кураторкою проєктів: «Театр сучасного діалогу як інструмент для вирішення соціальних проблем», «Театр сучасного діалогу – мистецький засіб попередження злочинів на ґрунті упередженості» «Громадянська освіта для самоорганізації та сталого розвитку місцевих громад Полтавської області», «Сучасні театральні майданчики – осередки громадянської освіти» тощо, є засновницею драматургічної платформи «Ukrdramahub» та співзасновницею конкурсу п'єс «Липневий мед». Була авторкою постдраматичних постдокументальних проєктів «Теорія великого фільтру», «Златомісто», «Подвійні стандарти», «Квітка сонця», «Хочу боюсь», «Коми», «Голоцен» «Пауза», «Склянка морквяного соку» тощо. Активна громадянська позиція, участь у проєктах, які ставили за мету боротьбу з упередженнями за ознаками національності, гендеру, кольору шкіри, мови, статі, сексуальної орієнтації сформували перформативний складник в світоглядно-ціннісних спрямуваннях драматургині.

Про виставу «ZLATOMISTO» І. Гарець говорила: «Назва проєкту була “Театр сучасного діалогу” – як інструмент для вирішення соціальних проблем”. Об'єднання громади – це актуальна соціальна проблема. Про неї теж йдеться у виставі “ZLATOMISTO”. Кожний показ – це поширення правдивої чесної інформації про людей, яких прийняла до себе Полтава. Тут не можна казати про фантазію драматурга, про заданий вектор, в якому потрібно висвітлити інформацію журналісту, чи короткозору подачу деяких політичних сил, бо це – документальний матеріал. Але найважливіше те, що ми з глядачами обговорюємо почуте і побачене і намагаємося знайти шляхи вирішення проблем» (Гарець, 2016).

У п'єсі «Тунелекопальна машина» І. Гарець обирає розгалужену метафору машини, що пробиває тунель, як образу світу персонажа в складному русі до меті, цілеспрямованому і впертому: *«Я тунелекопальна машина. Я маю попереду міцні щелепи, якими вгризаюся в скелю і пережовую каміння. Я ненаситна пробивна машина, яка довбе нещасну скелю, що віками стояла собі і цнотливо нарощувала каміння. Я турбую усіх навколо: птахів, щурів, дерева, особливо вікові пласти кам'яних порід. Але в мене є ціль – протилежний бік скелі. Мене задовбало брати альпіністське спорядження і віками падати зі скелі, формуючи з кісток нові пласти*

породи. Я хочу просто пройти крізь скелю, не витрачаючи на це життя, не стоптуючи все своє взуття. Не хочу народжувати в печерах, пити з калюж, підтиратися лопухом. Хочу дійти до протилежного боку, а потім повернутися. А потім знову йти крізь скелю стільки, скільки мені заманеться. Я хочу відчувати смак перемоги, радіти, що мені вдалося і підтверджувати це черговим проходом крізь» (Гарець, 2021)

Героїня є оповідачкою, яка реалізує перформативну дію «життя як пробивання тунелю»: авторка включає голоси персонажів, які коментують розповідь, втілюють голоси Інших, змодельовані оповідачкою; у тексті п'єси присутня умовна спрямованість на рух, дію, пробивання тунелю, яке озвучує героїня і яке може уявити собі читач як перформативну дію; репліки інших дійових осіб представлені як голоси людей, які вона зустрічає під час свого руху і які поступово лишаються десь позаду; розповідь героїні ритмічна, щільна, насичена (речення побудовані як команди, переважно короткі, які описують рух); авторка створює метафоричний часопростір духовного світу людини, яка проходить по тунелю власних спогадів, намагаючись зрозуміти, чому весь час доводиться «пробивати» шлях; у п'єсі присутні образи сакральної тілесності, що відображають частину світу персонажа в усвідомленні себе (тіла як машини, бажаного тіла, безпомічного тіла) тощо.

Постдрама як завершений драматургічний текст, де постдраматичність є ознакою авторського художнього стилю, розглянемо на прикладі творчості Ольги Мацюпи, яка активно працює в цьому жанровому утворенні: «Час пілатесу» (2017), «Соловейки, соловки» (2018), «М'яч летів на східний берег» (2020), «Modus Imperativus» (2022), «Цвітіння» (2022), «Уламки і пазли» (2022), «Чотири наноопери» («Кити», 2023). Так, у тексті «Час пілатесу» О. Мацюпа реалізує глобальну метафору насилля, розкладаючи її на складники та втілюючи на різних рівнях тексту. У п'єсі є сюжет, який зв'язує усі події та персонажів, натомість він стає лише об'єднувальним елементом образів зруйнованого тіла/життя. Авторка будує п'єсу як заняття пілатесом та реалізує це в абсурдистській естетиці: створює ритм, за основу композиції бере фізичні рухи тіла під час тренування, які стають щораз складнішими, героїня говорить, що їй боляче і нема сили, натомість образ тренерки у тексті поступово стає образом безкінечного

насилля над тілом, і в цьому безсиллі героїня проговорює усі свої втрати (алюзія до «Уроку» Е. Йонеско).

Текст побудовано як потік свідомості, як сюррелістичний простір внутрішнього світу героїні, де тілесні рухи відображають кризу і життєвий злам, втрати і руйнування життя. Спочатку текст видається логічною історією, згодом у потоці команд, який чує героїня під час тренування, влітаються події з її життя і всі образи перемішуються: тренування, втрата батьків, коханий з посттравматичним синдромом: *«Інно твої батьки загинули / Кілька хвилин тому / Вдих видих / Беремо еластичну стрічку / Натягуємо на одну ногу / З видихом лягаємо / На підлогу / Піднімаємо одну ногу зі стрічкою / Другу опускаємо паралельно / Інно, прийми співчуття / З приводу смерті батьків / Прийми співчуття / І знов у вихідне положення / Вдих / Видих»* (Мацюпа, 2017). У кожній сцені, що названі пелюстками ромашки, їх зривають по одній, Інні відривають руку чи ногу, а вона все продовжує своє символічне тренування у світі насилля та водночас турбуючись про власне красиве тіло, підраховуючи лайки в соціальних мережах. Персонажем-оповідачем, який коментує події, є Герострат: його фінальний монолог про руйнування завершує п'єсу.

У тексті О. Мацюпи «Цвітіння» перформативний ритм формується зміною монологів персонажа та Хору, який коментує слова героїні п'єси: *«Голос рослини, яка не хоче, щоб її вирвали з землі»*: монолог героїні про відвідування перед війною Северодонецька, побудований на спогадах авторки, перформативною дією персонажа тут стає фіксація свого тіла у просторі і часі через рослину; 2) *«Хор смерті російських імперіальних конструктів»*, який коментує слова персонажа: *«Гей, ви, квіти степу / Глибоких водойм / Що впадають до моря / Ми прийшли вас захистити / Ось за інструкцією / потоптати вас танками / Пошарпати постіндустріальним вітром / Сплюндрувати калашниковим / уламками ракет / назвати по-своєму / Придумати токсичні родинні зв'язки / токсичного братерства»* (Мацюпа, 2022).

У п'єсі «Modus Imperativus» текст побудований як уроки іноземної мови, коли персонажі-біженці вчать слова та паралельно розповідають власні історії – у пошуку слів рідною мовою для опису внутрішнього стану. Слова іноземною стають у тексті подразником страшних спогадів: *«УЛЬРІКЕ: Стіна – Die Wand. УСІ (ХОР)*

повторюють (можна постійно повторювати, поки говорить Соломія) – *Die Wand*. СОЛОМІЯ: Як перестати оцінювати приміщення з точки зору можливості попадання ракети? Як перестати мислити про всі слова в наказовому способі, якщо іноді тільки конкретні дії можуть врятувати життя? У випадку повітряної тривоги ховайся між несучі стіни» (Мацюпа, 2022). Авторка використовує свідчення біженців, уривки записів розмов росіянина з дружиною та формує для твору матрицю – урок, яка дозволяє втілити постдокументальну естетику дослідження персонажів через документ та реалізувати його як перформативну дію.

У п'єсі «Уламки та пазли» О. Мацюпа створює дві сюжетних площини: з одного боку, сцени та діалоги персонажів, що відбувалися в минулому, з іншого боку, образ «нараторки, яка озвучує перформативну ремарку» в теперішньому часі. Нараторка коментує діалоги та пропонує залучити до вистави картини, музику, дати глядачам малювати картинки (у текст п'єси додано пропоновані картини та малюнки, втім, читачеві пропонується уявити цю дію самому): «Якщо можна зробити перформенс – пропоную спалити матр'юшку з портретом путіна або зображення матр'юшки з портретом путіна. Мілітаризація і відповідні символи у публічному просторі російських міст були не просто так. Отже, перформенс передбачає спалення пустої матр'юшки путіна. Всередині вона має бути пуста, в цьому треба спершу переконатися. Це просто можна прочитати. І уявити вогонь. Я вірю в силу тексту» (Мацюпа, 2022). Завершує О. Мацюпа текст постдрами тим, як персонаж-нараторка описує перформенс спалення паперових корабликів (російських кораблів): «Легенда про Ольгу – просто не просто легенда, давня, а може й не дуже давня історія, а це – просто не просто ремарка чи опис перформенсу, в якому гості, що по ліву сторону картини – це колективний раскольніков, який плистиме в нове старе забуте легендарне пекло зі словами – “я не їю убіл – я себя убіл” у супроводі двох харківських білуг, які пильнуватимуть, аби цей корабль покинув наші землі, наші береги, наші тихі води» (Мацюпа, 2023).

У п'єсі О. Мацюпи «Кити», яка стала частиною циклу «Наноопери», авторка продовжує втілювати постдраматичну естетику: включає персонажа оповідача, який очужує сюжет, реалізує перформативну дію, звертаючись до читача з проханнями уявити себе

аквалангістом, який побував у пащі кита, а згодом ставить запитання, що б читач зробив після того, як зрозумів, що був на пів кроку до смерті («*тут люди можуть писати якісь свої думки і кидати потім це у воду на якомусь матеріалі, який не промокає і їх навіть, якщо вийде, можна почитати вкінці*» (Мацюпа, 2023)); включає документальні свідчення дівчинки Аліси з Азовсталі, яку розлучили з матір'ю; створює паралельну до документальної історію кита, розлученого з дитиною як художню проєкцію на реальність; включає перформативні ремарки; створює метафоричний часопростір внутрішнього світу персонажа, який міркує про спільне переживання травми тощо.

Постдрама Діани Меркулової «Зателефонуй мені на війну» реалізує можливості жанру у втіленні воєнної тематики: спрямованість на дію через перформативні ознаки тексту як мозаїчного, який об'єднує різні за стилем та пафосом уривки, працює вже на рівні зорового сприйняття (рядки-сходинки, анафори, гра слів і літер, жанрових різновидів). Епіграф «*неначе з Біблії*», початок «*дороги дійсно погані...*» апелює до тексту Н. Ворожбит. Д. Меркулова бере за основу лейтмотив дороги, втілює персонажів з фарсів, новел, верлібрів, звітів, наказів, щоденників, уривків з вуличних розмов і розповідей на шляху до «*ніби фіналу*». Авторка будує текст на документальному матеріалі, натомість рефреном додає думки і міркування персонажа, який осмислює «себе у війні» через документальні історії.

«Тексти для театру» як жанрове утворення оприявнилися передусім у використанні метажанрів щоденника, нотатника, що властиво українській драматургії, яка художньо осмислювала війну з самого початку повномасштабного вторгнення. Неможливість втілення міжособистісних подій в діалозі через розгубленість і шок змусили драматургів реалізувати цей стан у монологіях, в осмисленні особисто себе як драматургічного героя. Драматурги поставили собі за мету з початком війни фіксувати власний стан, усі зміни, які відбуваються з ними, усі події, які лишаються в пам'яті, тож прагнуть зберегти ці первісні тексти, адже втручанням, будь-яким художнім удосконаленням, естетизацією травми, можуть знівелювати цю унікальність перших відчуттів і зруйнувати «правду про війну». Повернутися до тексту, аби його вдосконалити, часто означає для автора знівелювати досвід перших відчуттів. У «текстах для театру» часто втілено чернеткову естетику, «монтажність», «мозаїчність»:

свідомість розгубленої людини фіксується образами-уривками, розпадається на шматки, які їй складно зібрати.

Ще однією з важливих причин втілення «чернеткової естетики», оприявленої в «текстах для театру» від 2022 р. став особистий біль, який пережили і переживають автори з досвідом війни. Відтак повернення до тексту, вдосконалення чи дописування може бути болісним досвідом, до якого не всі готові. Усі зазначені чинники є свідомим вибором авторів, тому не йдеться про недоліки тексту, який потребує дописування чи впорядкування, а про принципову позицію щодо процесу творення і способу відображення життя в художньому творі, про авторську стратегію «нон-фініто». «Текстом для театру» можна вважати твори Т. Киценко «Назвати своїми іменами», А. Бондаренко «Синдром вцілілого», І. Гарець «Садити яблуні», О. Астасьєвої «Щоденник окупації», «Словник емоцій воєнного часу», Л. Тимошенко «Моя мама – чайник», «Моя Тара», О. Савченко «Я хочу додому», «В ден», О. Гриценко «Обісцяний БТР», О. Михайлова «41 день лютого», Е. Тимошенко «Коли ми заговоримо», Т. Бенюкова «Внутрішній постдокументальний монолог» тощо.

Наукова новизна

Новизна наукової розвідки полягає у дослідженні жанрових різновидів постдрами та «тексту для театру» у сучасній українській драматургії. Уперше здійснено характеристику новітніх жанрових утворень крізь призму концепції лімінальності, окреслено специфіку та розглянуто на прикладі сучасної драми.

Висновки

Отже, у жанровому утворенні «тексту для театру» проявляється важлива ознака лімінальної епохи – переважання процесу творчості над результатом, а в жанрі постдрами – інтенсифікація інтермедіальності, властива лімінальним етапам. Для постдрами як новітнього жанру характерні такі ознаки: наявність персонажа-перформера, наратора; залучення прийому очуження, який мотивує стан рецептивної лімінальності; наявність перформативних ремарок; створення умовного часопростору внутрішнього світу людини; наявність образів сакральної тілесності; реалізація постдокументальної естетики дослідження людини через документ; ускладнена метафоричність та образи-асоціації; можливе

розташування тексту «сходінками», залучення фото та зображень, покликань, віршів тощо.

Література

- Гарець І. (2016). Драматург Ірина Гарець (інтерв'ю). *Трибуна*. 24 лютого. <https://web.archive.org/web/20180120124634/https://tribuna.pl.ua/news/ramaturg-irina-garets-tema-vijni-bolyucha-i-krivava-yak-vidkrita-rana-yaku-potribno-likuvati-vsima-zasobami-v-tomu-chisli-kulturoyu-ta-mistetstvom/>
- Гарець І. (2021). Тунелекопальна машина. <https://ukrdramahub.org.ua/node/1>
- Мацюпа, О. (2017). Час пілатесу. <https://ukrdramalib.com.ua/play/chas-pilatesu/>
- Мацюпа О. (2022). Modus Imperativus. <https://ukrdramahub.org.ua/play/modus-imperativus>
- Мацюпа О. (2022). Уламки і пазли. <https://ukrdramahub.org.ua/play/ulamky-i-razly>
- Мацюпа О. (2023). Кити. Чотири наноопери. <https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanoopery>
- Мацюпа О. (2022). Цвітіння. <https://ukrdramahub.org.ua/play/tsvitinnya>
- Меркулова Д. (2022). Зателефонуй мені на війну. <https://ukrdramahub.org.ua/play/zatelefonuy-meni-na-viynu>
- Fischer-Lichte E. (1998). *Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen*. Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. Tübingen; Basel: Francke. S. 21–91.
- Gennep A. Van. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press. 198 p. https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf
- Lehmann H.-Th. (2001). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 510 s.
- Turner V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press. 222 p. https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf

References

- Harets I. Harets, I. (2016). Dramaturh Iryna Harets (interv'iu). [Playwright Iryna Harets]. (interview). <https://web.archive.org/web/20180120124634/https://tribuna.pl.ua/news/ramaturg-irina-garets-tema-vijni-bolyucha-i-krivava-yak-vidkrita-rana-yaku-potribno-likuvati-vsima-zasobami-v-tomu-chisli-kulturoyu-ta-mistetstvom/> (in Ukrainian).
- Harets I. (2021). Tunelekoopalna mashyna. [Tunneling machine]. <https://ukrdramahub.org.ua/node/1> (in Ukrainian).
- Matsiupa O. (2017). Chas pilatesu. [Pilates time]. <https://ukrdramalib.com.ua/play/chas-pilatesu/> (in Ukrainian).

- Matsiupa O. (2022). *Modus Imperativus*. [Modus Imperativus]. <https://ukrdramahub.org.ua/play/modus-imperativus> (in Ukrainian).
- Matsiupa O. (2022). *Ulamky i pazly*. [Debris and puzzles]. <https://ukrdramahub.org.ua/play/ulamky-i-pazly> (in Ukrainian).
- Matsiupa O. (2023). *Kyty*. [Whales] *Chotyry nanoopery*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/chotyry-nanoopery> (in Ukrainian).
- Matsiupa O. (2022). *Tsvitinnia*. [Flowering]. <https://ukrdramahub.org.ua/play/tsvitinnya> (in Ukrainian).
- Merkulova D. (2022). *Zatelefonui meni na viinu*. [Call me to war]. <https://ukrdramahub.org.ua/play/zatelefonuy-meni-na-viynu> (in Ukrainian)
- Gennep A. Van. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press. 198 p. (in English).
- Turner V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York. Cornell Paperbacks Cornell University Press. 222 p. (in English). https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf (in English).

Zhanna Bortnik. Post-Drama and «Text for theater» as genres: between literature, theater and performance. Modern Ukrainian drama in the 21st century. went through such stages of separation as rejection of past relationships (since 2013); liminality as a stage of conditional uncertainty, search for identity and incorporation (according to the concept of liminality by A. van Gennep and V. Turner): The stage of liminality is characterized by active experiments with genres and reveals new genre formations of post-drama and «text for the theater».

The purpose of the article is to characterize postdrama and «text for the theater» as new genre formations between literature, theater and performance in the context of the concept of liminality.

«Performative turn» and the aesthetics of post-dramatic theater determined the specificity of modern dramatic texts and led to the emergence of new genre formations. Post-drama is a dramatic genre that embodies the playwright's focus on the text as a performative action, through a difficult form, provokes the recipient to create extensive metaphors and associations, forms images of sacred corporeality.

Post-dramatic texts are characterized by the following features: the presence of a character-performer, a narrator who comments on events; involving the technique of estrangement, which forms a distance between the character and the reader, and motivates a state of receptive liminality; the presence of performative notes that indicate the possible actions of the character, the interaction with the audience during the performance, formalizes the performative corporeality; creation of a conditional space-time of the inner world of a person; the presence of images of sacred physicality; implementation of post-documentary aesthetics of human research through the document (autobiographical material, testimony, fixation of iconic ideological images of the time, images of the classical text in the process of

perception and influences); complicated metaphoricality and images-associations; it is possible to place the text in «steps», use photos and images, vocations, poems, etc.

A «text for the theater» is a text intended for a theatrical production, with an actively embodied «draft aesthetic», which manifests itself in ignoring the dramaturgical laws of the artistic representation of events realized in the dialogue «here and now», and reveals a potential focus on restoring these laws in the process theatrical performance.

Key words: drama, post-drama, genre, play, character, monodrama, liminal

Бортнік Жанна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3461-791X>; bortnikzhanna@ukr.net

Аналіз художнього тексту

УДК 821.161.2-322.1.09“18”І.Франко

Христина Ворок

У царстві Задухи: між онейричними візіями та реальністю (на матеріалі оповідання Івана Франка «На роботі»)

У статті детально розглянуто оповідання «На роботі» Івана Франка, в якому вперше в українській літературі XIX ст. оприявлено виробничу тематику. Вказано на джерела твору, серед яких важливе місце належить біографічному чиннику (власні спостереження та розповіді знайомих письменника). Простежено наявність у творі синтезу натуралістичних, реалістичних та експресіоністичних рис. Зазначено, що Франко є новатором, адже в цьому оповіданні він використав «односторонній діалог» та «потік свідомості», який був характерним для європейської літератури XX ст. (Дж. Джойс, А. Камю).

Мета статті – дослідження художньої специфіки оповідання, інтерпретація глибинних сенсів сновидінь протагоніста і визначення їх ролі у сюжеті твору. Дослідження здійснено на основі герменевтичного підходу із залученням феноменологічного, біографічного, описового, інтертекстуального методів. Розкрито символіку, семантику і функції сновізієвих деталей та образів у структурі оповідання. Особливу увагу акцентовано на антропоморфній потойбічній істоті Задусі. Це сновидіння гротескного характеру, тому й створює особливий – надприродний, химерний, дивний світ. Найважливіша його функція – профетична, адже віщує майбутнє, і водночас здійснює фантазмагоричну імітацію реальності (нібито провіщає героєві загибель у ямі). Сон та марення Гриня адекватно моделюють його психіку, адже у фікції ірреального стану герой переживає те, чого не можна досягнути наяву. Доведено, що окрім осмислення основних проблемних аспектів – морально-етичних, аксіологічних, антропологічних – І. Франко продемонстрував цим твором апробацію якісно нових засобів художнього психологізму, адже один із перших в європейській літературі застосував техніку «потіку свідомості». Сон-прозріння Гриня передбачає психологічний злам у душі героя, відкриття правдивого сенсу життя та зміни у його раціональних підходах до сприйняття дійсності.

Ключові слова: оповідання, стиль, «потік свідомості», сновидіння, хронотоп, вертикаль, пейзаж, символ

Вступ

Запропонована стаття – спроба детального аналізу поезики Франкового раннього оповідання «На роботі». Про нього критики та дослідники говорили неодноразово і в різних ракурсах. Хоч цей твір поставав об'єктом наукових рефлексій, однак у більшості розвідок його аналізували частково, в контексті ширшої проблематики, або ж акцентували на дещо іншій – міфопоетичній / казковій / фольклорній (див., скажімо, студії Олексія Вертія, Олексія Дея, Катерини Дронь, Миколи Легкого, Наталії Тихолоз, Миколи Ткачука). Тому з огляду на брак комплексного аналізу поезики оповідання й ролі та функцій ірреальних візій у ньому зокрема, видається доцільним його розглянути з цього погляду у контексті Франкової життєтворчої активності. Важливо є простежити перебіг подій у внутрішньому бутті персонажів, з'ясувати, яку роль відігравали елементи позасвідомого (зокрема сновидіння) і як функціонували у цьому тексті, адже художній онейрос виявився вже у ранній творчості І. Франка та еволюціонував у її наступні етапи (див. Ворок, 2018).

Теоретичний базис і методи

В основу дослідження покладено теоретичні напрацювання франкознавців у царині жанрології, наратології, міфологічної та казкової поезики твору (Денисюк, 1999; Денисюк, 2005, 66–74; Ткачук, 2003; Легкий, 1999; Легкий, 2014; Тихолоз, 2005; Дронь, 2013). Також крізь призму трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості» проаналізовано специфіку психологізму художнього онейросу в літературних пошуках молодого письменника. У розвідці поєднано культурно-історичний підхід із залученням герменевтичного, феноменологічного, біографічного, описового, інтертекстуального методів.

Виклад основного матеріалу

Оповідання «На роботі» належить до бориславського циклу Франкової прози, об'єданого топосом Борислава, семантика якого не обмежується лише місцем дії, а набуває символічного значення. Вперше його надруковано разом з оповіданням «Ріпник» та повісткою «Навернений грішник» у циклі «Борислав. Картини з життя підгірського народу» в журналі «Друг» (1877. № 2. С. 18–23; № 3/4. С. 36–38). Уже 13 лютого 1877 р. І. Франко повідомив М. Драгоманова: «Мій “Борислав” вийшов осібним передруком, і досі

розійшлося без малого 400 прим.»¹. Це було велике досягнення для письменника-початківця. Автор зазначив, що «образки» зі збірки «Борислав» «мали повний *succés de scandal* (франц. скандальний успіх. – Х. В.) *серед галицької публіки*» [т. 49, с. 245]. Того ж року вийшли другий і третій випуски збірки «Письма Івана Франка». До другого випуску ввійшли оповідання «Ріпник» та «На роботі». 1878 р. видання було конфісковане службовцями царської митниці (разом з іншими творами І. Франка) при спробі нелегальним способом перевезти його до Росії.

Саме ці три твори з бориславського циклу уперше на сторінках галицької періодики змалювали робітничу верству. В автобіографічному нарисі «У кузні» І. Франко розповідав, як він уперше почув про Борислав од відвідувачів батькової кузні, що розказували про якусь нову ворожу силу, яку несе собою бориславський нафтопромисел. Уява хлопчика сповнювалася жахливими образами міста: «Я слухав тих оповідань (відвідувачів кузні. – Х. В.), як фантастичних казок про далекі, зачаровані краї. Борислав з його страховищами, дикими жартами та дикими скоками фортуни, з його дивним промыслом, дивним способом праці та дивним народом заповнював мою фантазію» [т. 21, с. 164]. Про долю ріпників, їхнє важке становище, визиск та знущання промисловців знав письменник і з власних спостережень. Сучасник І. Франка, описуючи події 1873 р., згадував: «Франко <...> подався до Борислава, бо там на холеру вмирав найменший відсоток людей; казали, що нафта є добрий дезінфекційний чинник. Там приглядався до життя ріпників і багатіїв-жидів» (Бандрівський, 1997: 53). Ярослав Грицак також покликався на факти, що підтверджують перебування письменника протягом кількох тижнів у Бориславі під час епідемії холери (Грицак, 2006: 284). Сам І. Франко листувався з учителем і письменником Степаном П'яткою (Стефаном Ковалевим), який на його прохання в численних розповідях описав бориславське життя, визиск ріпників і злочини підприємців (Франко, 1964: 25). Письменник згадував про тодішній промисел: «Борислав, хоть достатчив нашому краєві цінного матеріалу для освітлення і про домашній ужиток і про вивіз за границю, стався між тим западнею,

¹ Франко І. Збір. тв.: у 50-ти т. Київ, 1976–1986. Т. 48, с. 60. Надалі, покликаючись на це видання, в дужках вказуватиму том і сторінку.

в котрій гине і пропадає наше щасливе Підгір'я, в котрій марнується без ліку здорових сил нашого народу. Борислав стався для нього осередком експлуатації у всіх можливих видах, почавши від тисяч жертв, що гинуть рік-річно в ямах, аж до тих тисяч, що не вертають відтам з протраченою силою, фізичною та звихненою моральною підставою в серці, – що вертають передчасними старцями» [т. 14, с. 275–276].

Стиль твору «На роботі» репрезентує синтез натуралістичних, реалістичних та експресіоністичних рис. Ознаки першого стильового напрямку віднаходимо передусім у зображенні щоденного життя ріпників, їхньої виснажливої та небезпечної роботи під землею: *«Ми ввійшли в якусь ніби хату, ніби шопу величезну. Крізь діряві стіни тягло холодом. Земля сира, мокровата під ногами. На землі одно при другім тьма-тьменна людей» [т. 14, с. 303].* Завдяки «синтезуючій здатності творчого методу Франка засвоєння досвіду натуралістичної літератури не залишилося на рівні копіювання європейських зразків, а сприяло імпровізації та комбінуванню елементів натуралізму з елементами інших літературних напрямів, пошукам власного оригінального стилю» (Голод, 2000: 62). Експресіоністичні риси простежуємо у змалюванні «мучеників» із підземного царства Задухи: *«Аж ось туй недалеко мене крик розлягся. Приглядаюся ближче. Ріпник. І чого він так заводить? Я вдивлююся в нього ще ліпше... Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрощені на камуз (дрібні шматки. – Х. В.). Кров обстила, кістки подрухотані стирчать. А він штильгукає та все кричить: “Віддай ми моє здоров'я, – окаяннику, жиде!” Візьми си мої гроші кроваві, – всьо возьми! Лиш віддай ми моє здоров'я! В мене діти дрібні! Без рук не зароблю на них! Моя хата далеко! Без ноги не зайду до неї!» [т. 14, с. 301–302].* Рис реалізму помітні в описі повсякденного життя та побуту ріпників: *«Жидова бачить, що миру багато, то й тягне. За 20 кр[ейцарів] на день ніщо одному хліба. Ну, а схоти він увечір після тяженької утоми випити порцію горівки, – схоти бодай два-три рази на тиждень з'їсти щось теплого, – та й уже по грошах» [т. 14, с. 305].*

Оповідання органічно поєднує дві форми викладу від першої особи – усноповідну нараційну манеру та «потоків свідомості». У використанні останнього способу, то тут письменник є «повним новатором» (Легкий, 1999: 59). Франко випередив світовий

літературний процес, адже такі «новітні форми оповіді», як «потік свідомості» та «односторонній діалог» «сягають вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу у Дж. Джойса і А. Камю» (Денисюк, 1999: 96–97). Західноєвропейські дослідники вважають, що уперше прийом «потіку свідомості» вжив Едуард Дюжарден 1887 р. у романі «Зрубані лаври». Але цей спосіб як засіб психологічного самоаналізу героя на 11 років раніше за французького письменника застосував саме І. Франко у своєму оповіданні, де простежуємо образ дивовижного хаосу невисловлених персонажем думок і почуттів на грані втрати свідомості у задушливій штольні. За допомогою техніки «потіку свідомості» «відтворюється безпосередній плин психічного життя людини як калейдоскопа відчуттів, уявлень, переживань, вражень, викликаних сигналами із зовнішнього світу» (Легкий, 2014: 99). Окрім цього, такий прийом «актуалізує мисленнєво-емоційні процеси людини, цілковито або частково не оповідальні, свідомість у них зафіксовано немовби у зачатковій стадії, перш ніж вона знайде вираження в осмисленому мовленні» (Легкий, 2014: 99).

У «перших шістьох розділах маємо внутрішній монолог, близький до “потіку свідомості”, а в чотирьох останніх – щось на зразок “одностороннього діалогу”» (Денисюк, 1999: 96). Автор вправно і детально передав безпосередній внутрішній монолог протагоніста. Усі події, що відбуваються довкола Гриня, вчинки інших персонажів «переломлюється через свідомість ріпника і тут же безпосередньо фіксується автором. Голос автора не відчутний зовсім, але функція його – стенографувати думки, іноді найпотаємніші, свого героя» (Денисюк, 1999: 96).

«На роботі» складається із 10 невеликих частин, кожна з яких має свою назву, є окремою картиною і композиційно поєднується між собою з іншими. У центрі сюжету – історія 23-річного сільського хлопця Гриня, який, щоб дещо підробити, вслід за іншими колишніми хліборобами «шукає кращої долі» у нафтових копальнях. У Бориславі він зустрічається зі суворою дійсністю. Хлопець, як і усі справжні ріпники хоче працювати під землею, а не «при корбі». Після згоди з власником-євреєм він уперше опускається в штольню, де втрачає свідомість від важкого запаху нафти. Тут, на кількадесятиметровій глибині, йому ввижається, що стоїть над глибокою ямою, а далі стрімко паде у «безмірну», «темну», «відразливу» «глибіню», де

зустрічається з володаркою бориславського підземелля Задухою. Отямившись, він розповідає своєму односельцю Матію та дівчині Марині про те, що йому приверзлося. Персонаж побував у царстві Задухи, володарки душ усіх ріпників. Після побаченого у підземеллі Гринь вирішує залишити Борислав і повернутися в рідне село.

Весь 4-ий розділ займає сновидіння Гриня. Розташована у середині твору, онейрична візія героя таким чином пов'язує в одно ціле його реальне життя, минуле та майбутнє. Ба більше, згодом події розгортаються так, що, прокинувшись і опустившись до справжньої штольні, Гринь втрачає свідомість і бачить візію, яка є продовженням його нічного видіння. Головна функція сновізії – сюжетотвірна, профетична, адже вона віщує прийдешні події, є відбитком майбутньої реальності. Сновидіння персонажа супроводжуються його ж переживаннями, тривогою, страхом, передчуттям неминучого, які не покинуть його до кінця твору. На думку М. Ткачука, у цьому творі є «ущільнений простір, композиційний замок <...> Хронотоп – сцена зустрічі з Задухою, освітлюючи все оповідання, пов'язує його частини у єдність» (Ткачук, 2003: 38). І справді, сон Гриня є проміжною, з'єднувальною ланкою між реальними подіями.

Гриневі наснився сон, у якому він бачив незнаний вимріяний чарівний світ зелених лук, де навдивовижу легко й вільно дихається, де є *«запахні цвіти <...> і трава висока, мотилі літають, пчоли жужжать по цвітах, і сверчки цвірінькочуть, і жовтогрудки колишуться на вершечках бадилля»* [т. 14, с. 295]. Сплав звукових та зорових образів творить ліричну, ідилічну картину-настрій. Та минає лише мить, і він почувся обплутаним ливною, замазаною воском і кип'ячкою, яку – як би він не старався – не може скинути з себе. Тут домінують є горизонтальні ознаки, які наповнені яскравою, веселою, позитивною тональністю, доки в полі його зору не з'являється Задуха. Такого надміру щасливого життя простий робітник ще ніколи не спізнав і воно являється йому лише уві сні. Водночас вище змальована картина – зразок сільської ідилії, за якою тужать ріпники. Вона є контрастом до бориславського дна – до темних, задушливих і лячних ям, сірих болотяних куп свіжо видобутої глини. Підсвідомість ріпника малює любі йому картини яскравого польового пейзажу, які зникають в одну мить із вторгненням у цю ідилію елементів бориславського нафтопромислу.

Втрата любого простору пов'язується з трагедією втрати сільського щастя.

Таке гротескне сновидіння створює особливий – надприродний, химерний, дивний світ. Ріпникові сняться ті обставини, ті місця, в яких він перебуває щодня, але вони набувають потворних виявів: ірреальна істота Задуха, єврейські руки та їхня хитрість, що опутали Гриня, наче мотузками. Саме таким засобом узагальнено жахливу щоденну роботу ріпників, те нужденне життя в постійних хворобах і голоді, сирітство дітей і жінок, каліцтво тисяч юнаків і старших людей. На пекельних стежках підземного царства Гринь зустрічає скаліченого покривавленого робітника, нещасну голодну дитину, статних парубків, які подушилися в нафтових ямах, жінок і дівчат. Лишень уві сні хлопець зміг побачити усю страшну картину. Головний герой у нічній візії зустрівся зі своїм найбільшим страхом, який властивий кожному його товаришеві, адже на своїй роботі вони щодня заглядають у вічі смерті. Сновізія персонажа супроводжується його ж переживанням, тривогою, страхом, розгубленістю, неспокоєм, передчуттям неминучого, які не покинуть його до кінця твору. Сновиддя героя – це фантазмагорична імітація реальності, що водночас нібито провіщає героєві загибель у ямі.

Цей сон не закінчується тієї ж ночі, а триває й наступної, коли герой, втративши свідомість у штольні, бачить видіння, яке має вирішальний вплив на його майбутнє. У візії Гриня спостерігаємо усю жахливу щоденну роботу ріпників, те нужденне життя в постійних хворобах і голоді, сирітство дітей і жінок, каліцтво тисяч юнаків і старших людей. Але це не лише марення, це те щоденне життя, яким він жив, та не помічав. Важливим фактором, що впливає на появу цього ірреального видіння є сопух, що «витримати годі», породжує відчуття страху та невпевненості перед незвіданим; далі – «любо, простірно, весело. <...> Я так би рад іти кудись, далеко, швидко, – та не можу», «я так силуюся скинути єї (линву. – Х. В.) з себе, так ся силую, так ся мучу, – ні, не мож» [т. 14, с. 295]. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) Франко вказував на еруптивну здатність свідомості, що має спосібність час до часу піднімати *«цілі комплекси давно похованих вражень і споминів, покомбінованих нераз також несвідомо, одні з одним на денне світло верхньої свідомості»* [т. 31, с. 64]. Візія Гриня в символічній формі вказує на небезпеки того життя, яке ведуть ріпники, застерігає від

можливої загрози, демонструє шляхи для подальшого вирішення життєвої дилеми. Насправді, те, що персонаж побачив у позасвідомому стані було відтворенням його потаємних, підсвідомих бажань (повернутись до роботи на землі) та страхів (глибина ями, сопух). Сон та марення Гриня адекватно моделюють його психіку, адже у фікції ірреального стану герой переживає те, чого не можна досягнути наяву. Водночас видіння ріпника є копією його наступного дня, адже, опустившись у штольню, у своїй візії він спостерігає картину, яка є продовженням побаченого напередодні. У структурі оповідання це марення має силу містичного погляду у майбутнє героя, адже, узрівши життя ріпників і долю, яка їх чекає, він вирішує покинути таку роботу. Його уява малює ті обставини, ті місця, в яких ріпник перебуває щодня, але вони набувають потворних виявів: ірреальна істота Задуха, єврейські руки та їхня ж хитрість, що обплутали Гриня, наче мотузками. Часто у таких випадках людина зустрічається зі своїм власним страхом, проблемами, конфліктними ситуаціями. У видінні хлопця спроектовано усю жахливу щоденну роботу ріпників, те нужденне життя в постійних хворобах і голоді, сирітство дітей і жінок, каліцтво тисяч юнаків і старших людей. Але це не тільки марення, це те щоденне життя, яким він жив, та не помічав його. Лишень у стані неповної фактивності герой зміг побачити усю жахливу картину власного буття. Ці візії мають вирішальний вплив на майбутнє персонажа, адже в символічній формі демонструють небезпеки того життя, яке ведуть ріпники, застерігають від можливого лиха, вказують на подальше вирішення життєвої дилеми.

Хронотоп безодні присутній повсякчас у творі, адже безмірна темна глибінь – це місце щоденних мук, повсякденної важкої праці. Загалом в ірреальних видіннях Гриня домінантною рисою побудови хронотопу є вертикаль донизу: *«А глибінь же то така якась безмірна, така темна»* [т. 14, с. 295]. Хоча все єство Гриня переповнене страхом, прагнення пізнати інше буття перемагає, і він йде на клич невідомої сили, що тягне його наниз. Мандруючи безоднею, герой врешті-решт бачить вже іншу глибочезну, темну та страшну яму, що йому *«аж мороз пройшов по цілім тілі. А з тої ями таким сопухом б'є, що Господи, – і витримати годі»* [т. 14, с. 296]. Згодом реальні події у ямі є продовженням онейричної візії, де вертикаль поєднано з горизонталлю. Пізніші марення Гриня

побудовані за такою ж схемою, проте тут глибінь набирає ще більш негативних рис: *«А вна (Задуха. – Х. В.) простісінько несе мене в тоту яму. Темно, холодно... Летимо, летимо довгий час. <...> Ми надлетіли над глибоченну темну яму <...> Сопух густим чорним стовпом бовдурився з неї»* [т. 14, с. 300–301]. Згодом з'являється і горизонтальний вимір: *«далеко тягнеться проклята штольня. Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли єї»* [т. 14, с. 303]. Сходження героя до ями нагадує певним чином перехід людини у потойбічний світ Зла після смерті (у франкознавстві вже йшла мова про те, що така своєрідна вертикаль може брати початок у «Божественній комедії» Данте, де зображено 9 кіл пекла нижче землі, над ними 7 кіл чистилища і вище – 10 кіл небес (Денисюк, 2005: 70). Водночас це своєрідна трансформація міфу про померлого, але разом з тим і воскреслого героя, адже пройшовши через усі пекельні кола, переосмисливши і усвідомивши весь тягар і марноту своєї роботи у Бориславі, Гринь, піднятий на поверхню землі, «навертається» і повертається у рідні краї.

Щоденне життя героя – це важка робота у нафтових ямах, що «всмоктують кров, силу, здоров'я людей, з'їдають їх молодість і надії. Поїдаючи людське життя, вони й самі руйнуються, обвалюються, засипаються, мертвіють разом з людьми» (Ткачук, 2003: 39). Глибока пропасть, яку Гринь бачить уві сні – праобраз не лише його мук, але й страждань багатьох тисяч людей різного віку: *«І всі вони (ріпники. – Х. В.) такі чорні на лицьях, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду»* [т. 14, с. 300]. І далі: *«Що ту людей у тій пропасті! Що парубків, дівчат, жінок, діточок маленьких <...> Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду, – там обпухле тіло, мов у топельника <...> другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі»* [т. 14, с. 302].

Таке сновидіння супроводжується гнітючим станом, переживанням, тривогою, страхом, передчуттям неминучого у героя – все це не покидає його до кінця твору. Гнітливі картини довкола, згорьовані та спрацьовані люди, відчуття трагічного кінця під впливом такого життя навіюють депресивний стан із відчуттями жаху, страху, тривоги, переляку, невдоволення, розпачу, туги, злості, розгубленості, сумніву, відрази та ін. У структурі оповідання це сновидіння має силу містичного бачення майбутнього героя, адже,

побачивши життя ріпників і долю, яка їх чекає, він вирішує покинути такий заробіток. Воно стає інтуїтивною спонукою до кардинальної зміни життєвої ситуації. Його уява малює ті обставини, ті місця, в яких ріпник перебуває щодня, але вони набувають потворних виявів: ірреальна істота Задуха, єврейські руки та їхня ж хитрість, що обплутали Гриня, наче мотузками.

Розв'язка твору відкрита в перспективу, адже у фінальній частині оповідання Задуха вказує на три способи, за допомогою яких становище можна змінити, але загадка лишається відкритою для слухачів та читачів: *«А ви, товариші, що на того? Задалися над тими трьома способами? Гадайте, гадайте, в щасливу годину! Чень Бог допоможе стрясти з себе тому недолю тяжку, – тоті жидівські пута»* [т. 14, с. 307]. Водночас цей ребус інтригує і героя, і читача: *«Але я не можу ти їх сказати. Не моя власть. Думай сам, гадай, – може, й догадаєшся»* [т. 14, с. 306]. Саме у цьому моменті «використано один із фольклорно-міфологічних мотивів: загадування та відгадування трьох загадок, від яких залежить дальша доля героя» (Тихолоз, 2007: 224). Сама розмова Задухи з хлопцем «проводиться ігровою тактикою: за міражем, фікцією, параболою пекельного царства проглядається нестерпна бориславська дійсність» (Дронь, 2013: 90). Гринь – вчорашній селянин, а сьогодні робітник на бориславських нафтових промислах. Його не лякають важкі нелюдські умови праці: *«А ще мене допитує (власник копальні. – Х. В.), як хлопчика якого! “<...> А ци вмієш ти платовці класти? А ци вмієш ти сесе? А ци вмієш ти тото?” <...> А я дома сам і шопу ставив, і комірку пересипав, – майстрив не раз, та й не десять!»* [т. 14, с. 294], проте саме вони викликають у нього гнів, обурення: *«А во! Жидова собі тепер проходжуєся. Біс би вам голови поскручував! Руки, песі сини, позакладали на черева, повбиралися та й си походжують помежи ямами, дивляться, як ся мир християнський мучить та мордує, на них роблячи!»* [т. 14, с. 292].

Ім'я головного персонажа – Гринь – трапляється не вперше у творчості І. Франка (між іншим, щодо походження цього імені цікавим є той факт, що вітчим письменника, Гринь Гаврилик, також працював у Бориславі (Грицак, 2006: 284). Цілком ймовірно, що саме він міг бути прототипом головного героя). У повісті «*Voas constrictor*» ріпник Гринь теж з острахом опускається в яму, проте тут описи вражень та відчуттів досить лаконічні: *«Через його голову*

перемигнула блискавкою думка про дім, про стару матір <...> А тут ось перед ним ся глибоченна, 80-сажнева пропасть, брудна, вонюча і тісна, мов життя в нужді. А там в глибині кілька-то різних сил грозить йому! <...> Дрож пройшла по його тілі <...> Йому стало так тяжко, як ще ніколи» [т. 14, с. 411]. На прикладі молодого хлопця І. Франко демонструє, як важкі фізичні умови праці (пітьма та важкий сопух) у штольні впливають на самопочуття героя. Вони кардинально змінюють фізичний стан ріпника: «серце у груді товчесь», «дух у мні запирає!.. Кров жбухає до голови...», «мороз по мні проходить!» [т. 14, с. 297–298]. Форма сповіді дає можливість об'єктивно відтворити особливості мовлення протагоніста, яке, до речі, є схожим до оповіді «молодого парубка з Нагуєвич» Митра Лялюка, що вміщена в етнографічній розвідці «Дещо про Борислав» [т. 26, с. 192]. Монолог персонажа характеризується вульгарно-згрубілою інтонацією («хоть до чорта в зуби», «біс бери», «чорта з'їси», «біс би вам голови поскручував» [т. 14, с. 292]), різноманітними професіоналізмами (корба, кибель, дзюбак, оскарб, дротянка), часто вживаними діалектизмами (черева, стрібую, квартор, кумпанія, єден), редукованими словами (вни, мні, вна). Коли Гриня опускають у підземелля, то він, перебуваючи у межовій ситуації, взиває до Бога, Матері Божої та святого Миколая: «Господи, – як темно, – як страшно! <...> Матінко Пречиста, – рятуй мене! Святий отче Николаю, – не дай загинати!..» [т. 14, с. 297]. Мовлення єврея репродукується крізь рецепцію хлопця, набуваючи, таким чином, рис карикатурних та комічних: «“Цього хоєсь, Ггину?” “А нічо”, – кажу. “Ну, а цього-сь пгийсьов? <...> “Ню, добге! – каже. – Гоби, – каже, – в ямі”. <...> “Ню, по тому, по цьому й другим, – по дванадцять сюток”» [т. 14, с. 293].

На правах самотійного персонажа діє потойбічна істота Задуха, яка постає перед Гринем в образі «здорової, розкішної, – лиш чогось невеселої» [т. 14, с. 295], гнівної жінки, володарки підземелля. Це зла й багата підземна богиня, що загальними рисами нагадує «народне уявлення смерті» (Дей, 1949: 27), а її мандрівка з Гринем у підземеллі – «подорожі казкового героя у пекло у супроводі Баби Яги. Тут також маємо традиційні у такому разі зустрічі героя з мерцями» (Вертій, 1998: 119). Як і в Смерті, у неї холодні руки, вона – безжальна та неперебірлива: «Хто раз попався в мої руки, того вже не пушу ніколи!» [т. 14, с. 294]. Цей антропоморфний образ у ранньому

Франковому бориславському оповіданні невинуватий, адже ще змалечку письменник у кузні батька слухав незліченні історії про життя бориславських робітників. Усі страшні картини такого життя персоніфікувалися в образі володарки підземних надр Задухи – «один з образів-різновидностей, витворених фантазією перших робітників під впливом жахливих умов підземної праці. Подібні образи існували в повір'ях донбаських робітників (шахтарів. – Х. В.), їх можна зустріти серед фантастичних казок мешканців Уралу тощо» (Дей, 1949: 27). В оповіданні *«Яць Зеленуга»* І. Франко ввів сумарний сюрреальний образ невидимих інфернальних духів, які охороняють підземні бориславські скарби. Вони ввижаються втомленому та виснаженому важкою працею Яцеві, коли той копає яму. У його візії глибока яма оживає кремезним створінням, яке широко роззявляє щелепи: *«Для Яця сталася вона (яма. – Х. В.) якоюсь свідомою, чутливою і розумною істотою. В хвилях розпуки запускався з нею в пристрасні розговори, закидав їй, що лащиться до жидів, а до правого господаря оконем ставиться, благав її о милосердя, о просту справедливість, щоби повернула йому бодай ті кошти, що на неї виложив»* [т. 16, с. 362]. В. Гнатюк у *«Нарисі української міфології»* подав бориславське оповідання про «земських» людиноподібних духів: *«Вони люблять турбувати робітників, насміхатися з них тощо. Головне на них не реагувати, інакше роздратовані духи можуть накоїти лиха. Один робітник свистав у копальні в Бориславі, хоч сього не можна там робити. Зараз прийшов до нього земляний дух, відобразив від нього лампу і водив його по підземеллю цілий рік»* (Гнатюк, 2000: 120–121).

Ця казково-алегорична істота міцно вкорінюється у душі героя та має неабиякий вплив на його психоемоційний стан. У перших трьох розділах оповідання *«На роботі»* Задуха нібито й не страшна, адже герой її безпосередньо не відчуває, знає лише з розповідей інших. Він чує про неї лише від своїх товаришів: *«А вно он Матій у ямі робить, у штольні... Ну, правда, – каже, сонух там, задуха, таке... ба, бабин синок!»* [т. 14, с. 292]. Герой ще не персоніфікує її у своїй свідомості, а на сторінках тексту слово пишеться з маленької літери (наразі це загальна, а не власна назва). У 4 розділі *«Дивний сон»* цей образ уособлюється (пишеться з великої літери), а Гринь зустрічається з цією химерною жінкою віч-на-віч у своїй дивній візії. У наступному розділі *«У глибинь!»* ріпник уже не уві сні, а наяву потрапляє у

страшне, огидне царство Задухи: *«Як ту дивно, у тій штольні!.. Саме так виглядала тота яма, що мя в ню нині крізь сон тручала тота Задуха. Задуха!!.. А що? Може, се й направду жінка така, що дусить ріпників? А може, я докопуюся до єї підземного царства, – та тому так стіна дуднить?..*

Боже! Що то такого? Хтось ніби холодною рукою хопив мя за шию! Хочу обернутися: не мож! Хочу зірватися: не мож!..

- *– Хто ту?.. Ох, се ти? Чого хочеш від мене?.. Задухо, чого хочеш... від мене...»* [т. 14, с. 299].

У царстві Задухи *«<...> лиш тьма-тьменна доокола. Лиш крики якісь, і писк, і виск, аж мороз по тілі пробирає», «людей повно, – а всьо ріпники. І всі они такі чорні на лицях, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду. Той з рискалем блудить, той з мотиков, тамтой з оскарбом. Усі снуються, повзають – ніби чогось шукають»* [т. 14, с. 301]. Це глибоке пекло, *«страшенна западня»,* темна, вогка яма, тартар, звідки *«чутно було такий крик, плач і завід, немов там у муках конають тисячі людей»* [т. 14, с. 224]. Таке царство є символічним образом Борислава. Тут пекельні муки терплять прості селяни, які змушені заробляти собі на життя, працюючи ріпниками. Мандрівка Гриня у макабричному царстві Задухи *«нагадує сходження в Аїд Одиссея та Орфея, апокрифічні “ходіння по муках” та “збурення пекла”, подорож дев’ятьма колами пекла у супроводі Вергілія в “Божественній комедії” Данте, мандри Енея з Сивіллою в “Енеїді” І. Котляревського, у якій, окрім того, подибуємо також схожі до Задухи персоніфіковані образи, як-от Зівота, Дрімота, Смерть, “чума, війна, харцизство, холод, Короста, трясця, парші, голод <...> Холера, шолуді, бешиха”»* (Тихолоз, 2005: 245).

Макабричний образ Задухи є одночасно й засобом композиції, адже дає можливість авторові переходити від одної картини до іншої разом із Гринем і його Задухою. Наступні розділи твору *«7. Задуха і її царство», «8. Доля робітників», «9. Життя робітників», «10. Три способи»* – це страшні картини володінь підземної цариці, які бачить Гринь. Алегорія Задухи відкриває ріпникові безмежність та неминучість того усього зла, яке уособлює Борислав, і демонструє ймовірні зміни у житті селянина, адже *«нужда, трата сил і здоров’я, зледаціння тих людей під зглядом моральним – найгрізніше і найголосніше віщують, що може статися з наших хліборобів в протягу яких-де двох десятків літ, коли недостача поля, хліба і грошей,*

коли наслідки всіляких хиб теперішнього суспільного устрою змусять їх іти на роботу фабричну, продавати своє здоров'я і свою силу на нужденне пропитання» [т. 14, с. 275]. Показує цариця і всі тонкощі визиску ріпників: євреї-підприємці зумисне та організовано урізують платню. Задуха повністю оволоділа істотою ріпника: Гринь «залякся до смерті», не змігши і слова промовити, у грудях йому щось давить, «ніби камінь тяжкий». «Ти мій!» – владно каже йому і веде в своє царство. Задуха – не лише супутниця ріпника; вона виконує функцію наставниці та порадниці, адже пояснює йому причини страждань робітників, відкриває очі на ті складні процеси, викликані новою дійсністю, які прирікають колишніх газдів на невідоме їм важке безприбуткове злиденне життя, а потім і наглу смерть. Потвора тут являється як сила зла і символізує боротьбу, яка відбувається у душі людини.

Наукова новизна

визначається глибинним аналізом до кінця невивченого оповідання «На роботі». Цінні спостереження над психологією людини, над її денними переживаннями, ірреальними візіями з урахуванням власного досвіду письменника вже у ранньому творі свідчать про майстерність та проникливість Франка у дослідженні позасвідомих станів. У розвідці вперше здійснено проникливу обсервацію особистості в екстремальних умовах її перебування, комплексний аналіз онейризму цього тексту, показано особливості відтворення сновізій героя.

Висновки

Отже, в оповіданні «На роботі» (як і в інших текстах бориславського циклу) оприявлено нову для української літератури ХІХ ст. виробничу тематику. Водночас це глибока мікростудія, спроектована на досягнення внутрішнього стану персонажа. Окрім осмислення основних проблемних аспектів – морально-етичних, аксіологічних, антропологічних – І. Франко продемонстрував цим твором апробацію якісно нових засобів художнього психологізму (один із перших в європейських літературах застосував техніку «потoku свідомості»). Письменник показав спосіб руйнації українського села, причиною якого став бориславський промисел, вказав на можливі шляхи виходу із складної ситуації. На ріпника Гриня негативно вплинули умови праці у штольні, гнітливий пейзаж довкола, визискування євреїв, тому цілком закономірним є факт появи у його підсвідомості роздумів про майбутнє життя у такому

середовищі. Це стимулює виникнення онейричного сюжету, де діє макабрична істота Задуха, яка й показує усе реальне життя ріпників. Характерними ознаками сновидіння у творі є створення ілюзії незвичності, винятковості, нагнітання жаху.

Література

- Бандрівський, К. (1997). Спогади про Франка-школяра. *Спогади про Івана Франка*. Львів. 49–54.
- Вертій, О. (1998). *Народні джерела творчості Івана Франка*. Тернопіль: Підручники & посібники.
- Ворок, Х. (2018). *Поетика сновидінь у прозі Івана Франка*. Київ: Наукова думка.
- Голод, Р. (2000). *Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Гнатюк, В. (2000). *Нарис української міфології*. Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Грицак, Я. (2006). *Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)*. Київ: Критика.
- Дей, О. (1949). Фольклор в прозі бориславського циклу Івана Франка. *Іван Франко. Статті і матеріали*. Львів: Видання Львівського державного університету ім. Ів. Франка. Зб. 2. 5–47.
- Денисюк, І. (2005). Життя і жанр (Про робітничі оповідання Івана Франка). *Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х т., 4 кн. Т. 2.: Франкознавчі дослідження*. Львів. 66–74.
- Денисюк, І. (1999). *Розвиток української малої прози XIX–початку XX ст.* Львів: Науково-видавниче т-во «Академічний Експрес».
- Дронь, К. (2013). *Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект)*. Київ: Наукова думка.
- Легкий, М. (2014). Техніка «потoku свідомості» в художній прозі Івана Франка. *Питання літературознавства: науковий збірник*, 90. Чернівці. 98–108.
- Легкий, М. (1999). *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*. Львів.
- Тихолоз, Н. (2007). «Єдиний спосіб уловити ті тонкі нитки...» (образи персоніфікації). *Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси)*. Львів. 211–231.
- Тихолоз, Н. (2005). *Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти)*. Львів.
- Ткачук, М. (2003). *Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)*. Тернопіль.
- Франко, Т. (1964). Бориславський цикл. *Про батька. Статті. Оповідання. Спогади*. Київ: Державне видавництво художньої літератури.

References

- Bandrivskiy, K. (1997). Spohady pro Franka-shkoliara. *Spohady pro Ivana Franka*. Lviv, 49–54 (in Ukrainian).
- Vertii, O. (1998). *Narodni dzherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil: Pidruchnyky & posibnyky (in Ukrainian).
- Vorok, Kh. (2018). *Poetyka snovydin u prozi Ivana Franka*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Holod, R. (2000). *Naturalizm u tvorchosti Ivana Franka: do pytannia pro osoblyvosti tvorchoho metodu Kameniaru*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV (in Ukrainian).
- Hnatiuk, V. (2000). *Narys ukrainskoi mifolohii*. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy (in Ukrainian).
- Hrytsak, Ya. (2006). *Prorok u svoii vitchyzni. Franko ta yoho spilnota (1856–1886)*. Kyiv: Krytyka (in Ukrainian).
- Dei, O. (1949). Folklor v prozi boryslavskoho tsykladu Ivana Franka. *Ivan Franko. Statti i materialy*. Lviv: Vydannia Lvivskoho derzhavnogo universytetu im. Iv. Franka. Zb. 2. 5–47 (in Ukrainian).
- Denysiuk, I. (2005). Zhyttia i zhanr (Pro robitnyche opovidannia Ivana Franka). *Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi: U 3-kh t., 4 kn. T. 2.: Frankoznavchi doslidzhennia*. Lviv, 66–74 (in Ukrainian).
- Denysiuk, I. (1999). *Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX–pochatku XX st.* Lviv : Naukovo-vydavnyche t-vo «Akademichnyi Ekspres» (in Ukrainian).
- Dron, K. (2013). *Mifolohizm u khudozhnii prozi Ivana Franka (imaholohichnyi aspekt)*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Lehkyi, M. (2014). Tekhnika «potoku svidomosti» v khudozhnii prozi Ivana Franka. *Pytannia literaturoznavstva: naukovyi zbirnyk*, 90. Chernivtsi. 98–108 (in Ukrainian).
- Lehkyi, M. (1999). *Formy khudozhnogo vykladu v malii prozi Ivana Franka*. Lviv (in Ukrainian).
- Tykholog, N. (2007). «Iedyni sposib ulovyty ti tonki nytky...» (obrazy personifikatsii). *Mifopoetychni obrazy v khudozhnomu sviti Ivana Franka: (Eidolohichni narysy)*. Lviv, 211–231 (in Ukrainian).
- Tykholog, N. (2005). *Kazkotvorchist Ivana Franka (henolohichni aspekty)*. Lviv (in Ukrainian).
- Tkachuk, M. (2003). *Zhanrova struktura prozy Ivana Franka (Boryslavskiy tsykl ta romany z zhyttia intelihentsii)*. Ternopil (in Ukrainian).
- Franko, T. (1964). Boryslavskiy tsykl. Pro batka. Statti. Opovidannia. Spohady. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (in Ukrainian).

Khrystyna Vorok. In the kingdom of Zadukha: between oneiric visions and reality (based on Ivan Franko's story «At work»). The paper deals with the short story «At Work» by Ivan Franko, in which, for the first time in Ukrainian literature of the 19-th century, the production theme is revealed. The sources of the work are indicated, among which an important place belongs to the biographical factor (own observations and stories of the writer's acquaintances).

The presence of a synthesis of naturalistic, realistic and expressionistic features in the work is traced. It is noted that Franko is an innovator, because in this story he used «one-way dialogue» and «stream of consciousness», which was characteristic of European literature of the 20-th century (James Joyce, Albert Camus).

The purpose of the article is to study the artistic specificity of the story, to interpret the deep meanings of the protagonist's dreams and to determine their role in the plot of the work. The research was carried out on the basis of a hermeneutic approach with the involvement of phenomenological, biographical, descriptive, intertextual, psychoanalytical methods. The symbolism, semantics and functions of dream details and images in the structure of the work are revealed. Special attention is focused on the anthropomorphic otherworldly creature of Zaducha. This is a dream of a grotesque nature, which is why it creates a special – supernatural, whimsical, strange world. It's most important function is prophetic, because it foretells the future, and at the same time a phantasmagoric imitation of reality (allegedly foretells the hero's death in the pit). Hrynia's dreams and delusions adequately model his psyche, because in the fiction of an unreal state, the hero experiences something that can't be comprehended in reality. It is proved that in addition to understanding the main problematic aspects – moral-ethical, axiological, psychological – Franko demonstrated with this work the approbation of qualitatively new means of artistic psychologism, because he was one of the first in European literature to use the «stream of consciousness» technique. Hrynia's epiphany dream predicts a psychological breakdown in the hero's soul, the discovery of the true meaning of life and changes in his rational approaches to the perception of reality.

Key words: story, style, «stream of consciousness», dream, chronotope, vertical, landscape, symbol

Ворок Христина Богданівна – кандидат філологічних наук, наукова співробітниця відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України, <https://orcid.org/0000-0001-8131-5124>; hrystynka@ukr.net

Особливості художнього часу в оповіданні Вікторії Гранецької «Абонентська скринька»

У статті окреслено специфіку художнього часу в оповіданні Вікторії Гранецької «Абонентська скринька». У ній письменниця експериментує з часопростором, де пріоритетне місце займає час, виражений у кількох вимірах та перетинаннях. Важливо й те, що автори розглядають творчість письменниці в розрізі химерно-експериментальної прози другої половини ХХ – початку ХХІ століть, позаяк це літературне явище набуло особливого резонансу, істотно увиразнило українську літературу зазначеного періоду, пройшло значну еволюцію не тільки завдяки національній традиції, а й у зв'язку зі світовими тенденціями розвитку магічного реалізму. Зроблено спробу проаналізувати твір, який став синонісом до ненаписаного роману, у ракурсі зіткнення лінійного часу та категорії тривання, що робить рельєфним і концентричним хронотоп Львова, посилює інтригу, психологічну глибину зображення головного персонажа, надає твору неоднозначного звучання. Листи від Злати-теперішньої до Злати-з-майбутнього і навпаки формують внутрішню динаміку сюжету, увиразнюють категорію тривання.

Серед **методів**, використаних у статті, варто виділити культурно-історичний, герменевтичний і метод рецептивної естетики, контекстуальний та описово-аналітичний підходи до вивчення художньої прози.

У літературознавчій науці не так багато розвідок, присвячених творчості Вікторії Гранецької, тому виникає потреба висвітлити своєрідність її творчої манери, проаналізувати етапні твори. **Результатами** дослідження доведено, що аналіз художнього часу в оповіданні «Абонентська скринька» дає поштовх до висвітлення означеної категорії в наступних творах, розкриває присутні ознаки як художнього світу, так і поезики прози письменниці. Як **висновок** можна заважити, що створення авторкою своєрідного хронотопу і художнього часу в оповіданні є наслідком її оригінального творчого мислення.

Ключові слова: химерно-експериментальна проза, магічний реалізм, хронотоп, лінійний час, категорія тривання, горор

Вступ

Химерна проза – важливе явище літературного процесу другої половини ХХ століття, яке пройшло значну еволюцію розвитку:

відбулася зміна жанрово-стильових параметрів, твори набули певних модифікацій, трансформацій, утворилися нові жанрові форми тощо.

Окрім того, химерна проза, як явище літературного процесу означеного періоду, має різні погляди що визначення дефініції поняття. Так, В. Дончик пропонує її означити фольклорно- або умовно-алегоричною літературою, М. Жулинський – умовно-метафоричною, Г. Сивокінь – романом-міфом, а В. Фащенко – химерно-експериментальною прозою (Химерна проза. Витоки. Основні риси).

Саме поняття *химерно-експериментальна проза* є, на наш погляд, найбільш слушним, оскільки окреслює не лише генезу явища у 60-80-і роки, але і його розвиток наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Підтвердженням цьому є книги видавництва «Дім Химер», які є відображенням нового синтетичного вектору химерного прозописьма, про що С. Підпригора у дослідженні «Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література», зазначає: «... погляди науковців на проблему експериментального письма дають підстави позиціонувати експериментальну прозу як понаджанрову літературознавчу категорію, що вбирає в себе різноманітні художні практики, текстові стратегії та жанри» (Підпригора, 2018: 338–339). А А. Віннічук у монографічному дослідженні «“Геройство мусить мати нагороду”: Концепція історичного минулого України в романістиці другої половини ХХ століття» зауважує: «Накопичений мистецтвом слова досвід ніколи не відходить у безвість. На певному етапі літературного поступування стильовий потенціал до певної міри може вичерпуватися, щоб згодом відродитися у новому контексті – вже в модифікованій формі» (Віннічук, 2010: 5).

У зв'язку з цим цілком логічною є спроба вписати прозову творчість Вікторії Гранецької – представниці літературного покоління двотисячних – у дискурс української химерно-експериментальної прози, оскільки романи «Мантра-омана» (2011), «*ПІЛО*TM» (2013), «Дім, у котрому заблукав час» (у співавторстві, 2017) є свідченням міксування реального й ірреального, психологізму та містики, альтернативного майбутнього, фентезі, наукової фантастики та горору. Тим паче, що в контексті сучасної химерної прози творчість письменниці розглядає літературознавиця

Н. Кобилко у статті «Сучасна українська химерна проза та жанрові різновиди «темної літератури» (Кобилко, 2021).

Отже, **мета статті** – висвітлення художніх особливостей оповідання Вікторії Гранецької «Абонентська скринька», зокрема хронотопу Львова, де визначальним є час як основна складова увиразнення інтриги у творі.

Методи й методики

Застосування культурно-історичного методу в розвідці дає можливість окреслити діахронний зріз химерно-експериментальної прози в літературному процесі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, виокремити фактори, що мали вплив на її еволюцію; герменевтичний метод, контекстуальний та описово-аналітичний підходи до вивчення художньої прози дають змогу розглянути феномен химерної прози та означити особливості художнього часу.

Важливим є також метод рецептивної естетики, який спрямований на розкриття авторських стратегій щодо відкритості фіналу для реципієнта.

Виклад основного матеріалу

Оповідання В. Гранецької «Абонентська скринька», яке стало об'єктом нашого дослідження, було синопсисом до одного з ненаписаних романів, хоча й побачило світ у колективній збірці малої прози «Львів. Кава. Любов» (2015). Отже, започатковує еволюцію авторки як письменниці психологічно-містичного стилю. А те, що В. Гранецька перебуває під впливом химерно-експериментальної прози, не виникає жодних сумнівів ще й з огляду на її читацькі вподобання, зокрема в одному з інтерв'ю вона зізнається: «Магічний реалізм – один із моїх найулюбленіших літературних напрямів, я безліч разів перечитувала “Сто літ самотності” Габрієля Гарсія Маркеса, аж доки не збагнула технологію створення такої прози. І дуже ціную це у творах сучасних українських авторів» (Вікторія Гранецька).

В оповіданні «Абонентська скринька» час є визначальною художньою домінантою. Б. Романцова у статті «До питання часу у модерністському романі першої третини ХХ століття» аналізує три різновиди художнього часу: лінійний, циклічний і категорія тривання (Романцова, 2017). У творі простежуємо перетин двох часів – лінійного та тривання, що значно ускладнює розуміння концепції оповідання. Саме завдяки оригінальності часових аплікацій, введених

у хронотоп Львова, твір набуває особливої привабливості й химерності. Недарма В. Гранецька висловлює думку, що оповідання могло би стати основою для роману: «Я, до слова, теж маю таку «втрачену» історію, про яку довго шкодувала, що віддала її оповіданням до колективної збірки – це «Абонентська скринька». Книга вийшла друком ще 2015 року, а читачі досі пам'ятають про неї і про те оповідання зокрема, бо це просто мусив бути роман. Але тоді я не розгледіла в ньому потенціал» (Вікторія Гранецька).

Означений часопростір можна розглядати з позиції *свій / чужий*, що значною мірою поглиблює індивідуалізацію образу головної героїні та її внутрішнього світу. *Своїм* постає хронотоп на початку твору, коли Злата з усмішкою на обличчі збирається зробити Львів частинкою свого життя так само, як прагнув підкорити Київ Степан Радченко з роману «Місто» В. Підмогильного: «Львів уперше побачила років десять тому, ще маленькою дівчинкою, і якимось так одразу вийшло – закохалася. Напівдитячою, романтичною і невитравною любов'ю прив'язала це місто до себе, а як подорослішала – воно відповіло взаємністю, дозволило їй вступити на журфак одного з місцевих університетів, і вони з містом стали єдиним цілим» (Львів. Кава. Любов, 2015: 74). *Чужим*, коли особисте життя іде шкереберть, коли про усі плани можна забути, а єство повне страждань: «І вона потроху починає ненавидіти Львів – бо це тут сталося. Левкові тут помирати. А їй – жити. Вона не їсть і не спить, доки він догорає свої останні дні, тішить себе думкою – висплюся і поїм нормально згодом, коли чоловік помре; вона вже навіть мріє, аби він швидше помер, бо за які гріхи так мучитися – їм обом... А потім вона буде їсти і спати.

У двадцять один рік Злата стала вдовою. Левко нічого поганого не зробив, він просто помер. Тоді і Львова вона більше не схотіла бачити» (Львів. Кава. Любов, 2015: 84). Такі метаморфози в окресленні хронотопу Львова відбуваються через накладання часових вимірів, пов'язаних із тим, що Злата-теперішня вирішила скористатися допомогою Злати-з-майбутнього задля досягнення егоїстичних цілей, що є не тільки неприйнятним, а й порушує природне протікання часу.

Розглянемо детальніше дефініції лінійного часу і категорії тривання. Основними характеристиками лінійного часу, на думку А. Павельєвої, є «... тривалість, одномірність, безперервність,

незворотність, впорядкованість, послідовність і закономірність процесів, подій, дій героїв і їхніх пригод» (Павельєва, 2012: 135), тобто сюжет і фабула збігаються, а конфлікт твору розв'язується. Філософ А. Бергсон означив концепцію тривання як безпосереднє вільне переживання часу окремим індивідуумом, а кумулятивність – її складником, який сприймається за допомогою пам'яті, де акумульоване минуле, тобто події, продовжують власне існування в межах певного відрізка часу, коли вони мали місце (Бергсон).

Перетином лінійного часу і категорії тривання у творі є абонентська скринька, з якої головна героїня Злата-теперішня надсилає листа. Він є частиною мотиваційної програми з психології та адресований безпосередньо собі, тобто Златі-з-майбутнього, якою вона стане за п'ять років, реалізувавши всі бажання та мрії: «Привіт, Злато! Не дивуйся, коли отримаєш цього листа 14 квітня 2012 року, це частина мотиваційної програми, до участі в якій я зголосилася, щоб зрозуміти, чого хочу від життя. Суть її полягає ось у чому – пишеш листа самій собі і відкриваєш його за п'ять років. Отож, ти – це я, тільки старша й розумніша...

Сьогодні п'ятниця, ніч проти 14 квітня 2007 року. Зараз мені 19 років, я студентка-першокурсниця» (Львів. Кава. Любов, 2015: 78).

Сюжети, де між героями відбувається спілкування крізь виміри часу, непоодинокі у світовому мистецтві. Такими є книги «Не з нашого світу (Переплутані дроти)» (1964) Альфреда Бестера, «Коли Марні була поруч» (1967) Джоан Г. Робінсон, а також американський мелодраматичний фантастичний фільм «Будинок біля озера» (2006), який став римейком південнокорейського художнього фільму «Будиночок біля моря» (2000).

В. Гранецька значно поглиблює психологічний складник (героїня спілкується сама з собою крізь виміри часу), надає твору містичності (не всі листи з майбутнього доходять до Злати-теперішньої, бо білі постаті у каптурах перевіряють, чи не забагато інформації передається в минуле), на твір накладається відбиток горору (головна героїня стає жертвою, а чи вбивцею у фіналі твору).

Лінійний час був би природнім та закономірним, аби Злата-теперішня не забула вкласти в лист свою нинішню світлину. Звідси і починається порушення балансу між теперішнім і майбутнім, оскільки Злата-з-майбутнього встигла написати лист у відповідь. В одному з останніх вона пояснює небезпеку такого спілкування:

«Кожен хто ризикує грати з долею, має такого собі фантома у паралельному просторі і часі. Ми не янголи й не демони, а віддзеркалення ваших учинків. Ми рідко виходимо на зв'язок, та, коли виходимо, спинити нас нікому не до снаги. Ми теж припускаємося помилок. Власне, ми і є ваші помилки. Більшість людей і не здогадується про існування своїх «віддзеркалень», доки не переступають межу між добром і злом. Вітаю, ти її переступила» (Львів. Кава. Любов, 2015: 104). Отже, категорія тривання, локалізована в образі Злати-з-майбутнього, яка у прикінцевому листі напише: «Ти так хотіла оселитися в цьому домі, що тепер я змушена вікувати тут» (Львів. Кава. Любов, 2015: 106), втручається в час лінійний, порушує його плинність, призводить до фатальних наслідків: Левко, за якого виходить Злата заміж, помирає від раку, дівчина доводить себе до стану глибокої депресії, через що один за одним занеджують її батьки і згодом залишають цей світ. Дівчина стає коханкою психолога Романа, який у минулому був її викладачем, руйнує його сім'ю, стає жертвою вбивства, яке чинить її подруга Марійка, а нині дружина Романа.

Однак Злата має шанс на щасливе життя. Категорія тривання не втручається в лінійний час, і все розвивається природним шляхом. Дівчина забуває за абонентську скриньку і відкриває лист лише 14 квітня 2012 року, закінчивши навчання, коли вже працює на львівській телевізії ведучою новин, мешкає з родиною в новенькому котеджі, бо одружилася з Романом, народжує від нього дівчинку Злату. Це так званий паралельний вимір часу, що є лише ілюзією щасливого життя, оскільки баланс між теперішнім і майбутнім порушений, але цього разу її подругою Марійкою, яка заздрить щастю Злати-дорослої.

Категорія тривання Марійки втручається в її лінійний час, бо в листі Злати-з-майбутнього Златі-теперішній читаємо: «Як і ти, Марійка пройшла свій шлях внутрішнього божевілля. У неї так само є власна «вона» з майбутнього, котра (як і я тебе, завваж!) чесно намагалася стримати і вберегти від фатального кроку» (Львів. Кава. Любов, 2015: 104). Накладання категорії тривання на лінійний час викликає ілюзію відкритого фіналу. Читач до кінця не розуміє, чи закінчується твір хепі-ендом, бо в останньому листі Злати-теперішньої Злати-з-майбутнього, який є розв'язкою, читаємо: «Попри все я почуваюся трохи самотньо. Душа не на місці. Іноді

здається, що я – підземна річка Полтва, ув'язнена під проспектом Свободи. Кажуть, якщо спуститися до оркестрової ями Оперного театру, можна почути, як хвилі б'ються об бетонний саркофаг» (Львів. Кава. Любов, 2015: 106).

Наукова новизна

Увага до прозової творчості Вікторії Гранецької є спорадичною. Її романістика лише частково перебуває у колі зацікавлень літературознавців, тому виникає потреба більш комплексного аналізу химерної прози авторки, яка завше була читабельною, залишалася цікавою для реципієнта. Наукова новизна розвідки полягає у спробі визначення специфіки художнього часу в оповіданні «Абонентська кринька», яке є знаковим у прозі письменниці, обумовлює початковий етап звернення до феномену часу в її химерному читиві, оскільки згодом будуть написані інші твори, де час набуде ще більш неочікуваних, різноманітних художніх виражень, як зокрема і в романі «Дім, у котрому заблукав час» (у співавторстві з Анастасією Нікуліною і Мариною Однорог).

Висновки

Отже, художньо-експериментальна проза Вікторії Гранецької позначена оригінальністю художнього мислення, закоріненого в традиції магічного реалізму, прикметного нестандартним поєднанням часових форм. В оповіданні «Абонентська скринька» життя головної героїні Злати, яка надсилає собі в майбутнє мотиваційного листа, призводить до перетину лінійного часу і категорії тривання, яка порушує одномірність, безперервність, незворотність, упорядкованість, послідовність і закономірність хронологічного часу, значно поглиблює психологізм оповідання, створює передумови для розгортання містики та горору, формує ту цілісність художнього тексту, який завше приваблює і хвилює читача.

Література

Бергсон, А. Творческая эволюция. <http://surl.li/grcsg>.

Вікторія Гранецька: «Кожна моя книга – шалений експеримент». <http://surl.li/grcsc>.

Віннічук, А. (2010) «Геройство мусить мати нагороду»: Концепція історичного минулого України в романістиці другої половини ХХ століття. Вінниця: ТОВ «Фірма Планер».

Гурдуз, А. (2014). Комбінаторна міфопоетика роману Вікторії Гранецької «Мантра-омана». *Studia methodologica*, 38, 138–144.

Кобилко, Н. (2021). Сучасна українська химерна проза та жанрові різновиди «темної літератури». *Проблеми гуманітарних наук*. Серія «Філологія», 47, 93–98.

Львів. Кава. Любов: збірка (2015). Укл. і передм. Н. Нікалео. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля».

Павельєва, А. (2012). Концепції, форми и свойства художественного времени в литературном произведении. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство, 1 (1), 133–148.

Підпригора, С. (2018). *Українська експериментальна проза XX – початку XXI століть: «неможлива» література*. Миколаїв: Іліон.

Романцова, Б. (2017). До питання часу у модерністському романі першої третини XX століття. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*, 195, 74–81.

Химерна проза. Витоки. Основні риси. URL: http://sites.znu.edu.ua/bank/public_files/2009/05/218_1242929897_hymerna_proza.pdf

References

Bergson, A. *Tvorcheskaja jevoliutsija* [Creative evolution]. http://surl.li/grcsg_ (in Russian).

Viktoriia Hranetska: «Kozhna moia knyha – shalenyi eksperyment» ["Each of my books is a crazy experiment"]. <http://surl.li/grcsc/> (in Ukrainian).

Vinnichuk, A. (2010). «*Heroistvo musyt maty nahorodu*»: *Kontseptsiiia istorychnoho mynuloho Ukrainy v romanistytsi druhoi polovyny XX stolittia* ["Heroism must have a reward": The concept of the historical past of Ukraine in the novels of the second half of the 20th century]. Vinnytsia, TOV «Firma Planer» (in Ukrainian).

Hurdyz, A. (2014). *Kombinatorna mifopoetyka romanu Viktorii Hranetskoï «Mantra-omania»* [Combinatorial mythopoetics of Victoria Hranetska's novel "Mantra-delusion"]. *Studia methodologica*, 38, 138–144 (in Ukrainian).

Kobylko, N. (2021). *Suchasna ukrainska khymerna proza ta zhanrovi riznovydy «temnoi literatury»* [Modern Ukrainian whimsical prose and genre varieties of "dark literature"]. *Problemy humanitarnykh nauk. Seriiia «Filolohiia»*, 47, 93–98 (in Ukrainian).

Lviv. Kava. Liubov: zbirka (2015) [Lviv. Coffee. Love: a collection]. Ukl. i peredm. N. Nikaleo. Kharkiv: Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia» (in Ukrainian).

Pavel'eva, A. (2012). *Kontseptsii, formy', i svojstva xudozhestvennogo vremeni v literaturnom proizvedenii* [Concepts, forms and properties of artistic time in a literary work]. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody*. Ser.: *Literaturoznavstvo*, 1 (1), 133–148 (in Ukrainian)..

Pidipryhora, С. (2018). *Ukrainska eksperymentalna proza XX – pochatku XXI stolit: «nemozhlyva» literature* [Ukrainian experimental prose of the 20th and early 21st centuries: "impossible" literature]. Mykolaiv: Ilion (in Ukrainian).

Romantsova, B. (2017). Do pytannia chasu u modernistskomu romani pershoi tretyny XX stolittia [To the question of time in the modernist novel of the first third of the 20th century]. *Naukovi zapysky NaUKMA*. Filolohichni nauky, 195, 74–81 (in Ukrainian).

Kxymerna proza. Vytoky. Osnovni rysy [Quirky prose. Origins Main features]. URL: <http://surl.li/hsyav> (in Ukrainian).

Viktor Krupka, Alla Vinnichuk. Features of the Artistic Time in the Story "PO Box" by Viktoriia Hranetska. The article outlines the specifics of artistic time in the story "PO Box" by Viktoriia Hranetska. In this story, the writer experiments with time-space, and time expressed in several dimensions and intersections takes priority. It is also important that the authors include the writer in the discourse of whimsical-experimental prose of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries, since this literary phenomenon acquired a special resonance, significantly defined the Ukrainian literature of the specified period, underwent a significant evolution not only thanks to the national tradition, but also in connection with world trends in the development of magical realism. An attempt was made to analyze the story, which became a synopsis for an unwritten novel, from the perspective of the collision of linear time and the category of duration, which makes the chronotope of Lviv as relief and concentric, enhances the intrigue, the psychological depth of the main character image, and gives the story an ambiguous sound. Letters from Zlata-present to Zlata-from-the-future and vice versa form the internal dynamics of the plot, express the category of duration.

Among the methods used in the article, it is worth highlighting the cultural-historical, systemic functional approach, a systemic approach and the method of receptive aesthetics.

In literary studies, there are not many investigations devoted to the work of Viktoriia Hranetska, therefore there is a need to highlight the originality of her creative manner, to analyze her works. The results of the research prove that the analysis of artistic time in the story "PO Box" gives impetus to the coverage of the specified category in subsequent works, reveals the essence features of both the artistic world and the poetics of the writer's prose. As a conclusion, it can be stated that the author's creation of a peculiar chronotope and artistic time in the story is a consequence of the immersion of creative talent in the dimensions of an unreal artistically transformed existence, original and integral.

Key words: whimsical-experimental prose, magical realism, chronotope, linear time, category of duration, horror

Крупка Віктор Петрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0002-2320-8045>; viktor_krupka@ukr.net

Віннічук Алла Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0003-0359-4169>

Філософські константи дисидентської поезії (на прикладі екзистенційної лірики Василя Стуса і Тараса Мельничука)

Мета розвідки – спроба дослідження складної проблеми, стосовної образного втілення філософських констант, абсолютів, властивих поетичному мисленню в'язнів сумління, в основі яких історичні та психологічні опозиції, що чи не найяскравіше прозирає на прикладі поезії Василя Стуса і Тараса Мельничука.

Методи й методики дослідження – описовий метод, спостереження, герменевтика, психоісторія української літератури, що дозволяють простежити сприйняття фактів національної історії та культури як унікальних, а також тлумачити драматичне, глибоко особистісне як мотивоване страхом перед зовнішньою агресією та експансією, детерміноване нав'язаною меншовартістю.

Результати дослідження: у статті обґрунтовано творення оригінальних ліричних морально-етичних констант, що не є традиційними для української поезії II половини ХХ століття, а постали в поезії дисидентів на основі переосмислення екзотичного гуцульського простору, феноменальності карпатської культури, міфології, на переживанні національної історії, визвольних здобутків і поразок України, особистої участі в боротьбі супроти тоталітаризму, стихійності опору та світовідчуття.

Висновки. Письменники-борці, учасники руху опору, в'язні сумління на основі виведення філософських констант прозоро натякали через образи-символи на гостру потребу продовження боротьби за унікальну батьківщину, указуючи на драматичну обумовленість віковичної боротьби українців сталою геополітичною ситуацією і на потребу психологічної підготовки до розуміння перманентного захисту державних та індивідуальних кордонів перед гібридизованими загрозами.

Ключові слова: образ-символ, філософська константа, морально-етичний абсолют, модернізм, психоісторія, постмодернізм, дисиденти, екзистенція

Вступ

Диференціюючи письменників за поколіннями переживаннями, виробляючи підходи до визначення так званих «десятичників» (зосібна, відлигівців, герметистів, яких яскраво представили шістдесяті, сімдесяті, вісімдесяті роки ХХ століття,

офіційну підтоталітарну літературу й андеграунд, зокрема, ліричний масив, який, вочевидь, домінував над епічним та драматургічним), науковці згадали не всіх авторів, чия яскрава силуета поширилася й на 90-і роки ХХ століття (Демська-Будзуляк, 2002: 156–157), на злам епох та на той масив літератури, що представляють так звані міленіали. Ідеться про перманентну актуальність творчості дисидентів (в'язнів сумління) В. Стуса й Т. Мельничука, один із яких вельми відомий, інший – забутий, відкинений на периферію дискурсу, хоча обидва поети зазнали ідеологічних утисків, переслідувань, фізичного знищення, відбули два терміни в таборах. Увійшовши до відомої антології «Знак нескінченності» (2002), поет із Гуцульщини Т. Мельничук опинився серед восьми культових авторів, відібраних за принципом рейтингового опитування: окрім згаданого В. Стуса, туди увійшли твори ще одного дисидента, в'язня спільної для згадуваних дисидентів найсумнозвіснішої Зони 36, І. Калинця, типового відлигівця, автора 12 поетичних книг Б. Нечерди, спізнілого відлигівця В. Голобородька, ще одного гуцульського поета, герметиста-метафориста в рівень дисидентів, униклого тоталітарної розправи В. Герасим'юка, вісімдесятиці-інтелектуалки О. Забужко, авторки ліричного проекту оптимізації національної історії, та дев'яностника С. Жадана, який сприймається винятково як міленіал поза дискурсом кризових дев'яностих; до поетичних добірок слугують преамбулами роздуми, спогади й нариси (Медвідь, 2000: 5), (Моренець, 1997: 25).

Тяжіння до внутрішнього поділу поколінь і явищ у межах поколіннєвих переживань спонукає згадати виокремлення на початку ХХІ століття традиційної лірики, яку (за поглядами В. Моренця) представили предтечі відлигівців, власне відлигівці, спізнілі відлигівці: Д. Павличко, Л. Костенко, Б. Олійник, М. Руденко, В. Базилевський, І. Жиленко, П. Скунць, М. Шевченко, С. Жолоб, А. Бортняк, П. Гірник, В. Осадчий, Н. Гнатюк, А. Шкляр, І. Мироненко тощо. Хоча у так званій традиційній ліриці не можна аналогічно кваліфікувати інструментарій, зокрема, метафору, що вряди-годи сигналізувала про перехід авторів від високого модернізму до експерименту, а звідти – і до постмодернізму або ж про балансування на межі.

Конфліктним залишається підхід до визначення так званих сімдесятників, яких часто називають спізнілими відлигівцями, що не

безпідставно. До цього покоління уналежнюють таких поетів, як М. Каменюк, В. Герасимчук, В. Кобець. Прийнятною є символічна назва-узагальнення поетичного масиву 70–80-х років – «поза рецепцією» (йдеться про штучну, вульгарну соцреалістичну рецепцію, поза якою неофіційно перебували свідомі автори), куди додають і 90-і роки. Поза офіційним псевдодискурсом перебували поети Київської школи, так звані вісімдесятники, герметисти (уже згадані В. Голобородько та В. Герасим'юк, а також М. Григорів, М. Воробйов, В. Кордун), манера яких формувалася на експерименті з переходом від сюрреалізму до постсюрреалізму М. Вінграновського, на екзистенції та мольфарстві Т. Мельничука, а також на традиційному мелосі В. Забаштанського. Політичні вигнанці та в'язні тоталітарних таборів стали згадуваними практично поряд. Окремі з фігурантів політичних справ (дисиденти, політичні вигнанці) та з герметистів (із «київської школи») згадані як представники так званого «витісненого покоління», яке охарактеризував І. Андрусак, опираючись на дослідження В. Моренця: це Т. Мельничук, В. Голобородько, М. Воробйов, В. Кордун, М. Григорів, В. Рубан, Г. Чубай, О. Лишега, С. Вишенський (Поети витісненого покоління, 2009: 7–8).

Те, що Б. Рубчак уналежнив творчість В. Стуса, В. Голобородька, М. Воробйова, В. Кордуна, М. Холодного, почасти – В. Рубана, П. Мовчана, Г. Чубач до представників так званого народного сюрреалізму, не змінило особливостей їхнього поколіннєвого переживання, філософського стрижня, у якому головною ідеєю залишалось прагнення обійти систему, створивши таку художню якість, яка начебто й не суперечила офіційній позиції, однак внутрішньо була би контрадикторною до режиму, повністю протилежною до соцреалізму (Зелененька, 2008: 10–11). Але поезія твердень і суджень, властива офіційній літературі, набирала ознак іносказання (Езопової мови), широкої контекстуальності, таки знаходячи спадкоємність у поезії вісімдесятників І. Малковича, О. Ірванця, Н. Білоцерківець, О. Гриценка, В. Неборака. Тобто абсолютного герметизму, латентного, відходу від ідеалів відлигівців у поезії вісімдесятників та дев'яностників не знайдемо. Метафорична густина поезії постепохи (спробу укладання лірики здійснив «дев'яностник» В. Махно в авторській антології), вочевидь, успадкована від дисидентів і від андеграунду, внутрішньо протестна й

формально невпорядкована, почасти кваліфікована як тиха або стишена (але не знеголошена, адже андеграунд позначає специфічне звучання) (Зелененька, 2008: 14–15), вона продовжувала бути екзистенційною й фіксувати морально-етичні координати спротиву штучності й режимності до початку ХХІ століття, а отже – інтерпретувати боротьбу українців за свободу як окрему філософію; власне, боротьба як форма творчості та життя (а не виживання) перетворюється на філософську константу (Ткаченко & Крупка, 2021: 30–31).

Саме поети-в'язні сумління почали апелювали засобами абсолютного образного мовлення до національних проблем, зокрема, до проблем фальшування історії, дисбалансу етико-естетичного та екологічного, до питання повернення національної символіки й індивідуальної совісті, духовності та антидуховності як основ українства (Зелененька, 2016: 175–176). Саме поети-дисиденти взялися за екзистенційний аналіз псевдобратерських українсько-російських взаємин, за соціокультурний та історичний аспекти впливів, наголошуючи на імперській природі насилля, розвінчуючи патетичну риторику навколо її суспільної необхідності, що ґрунтувалася в період тоталітаризму на ілюстраціях із багатьох творів класичної української літератури (Павличко, 2002: 589–594). Тому рядки дисидентських віршів тривалий час сприймалися як сенсаційні та шокуючі, а в ХХІ столітті набули поглибленого зацікавлення, транслюються на рівні феноменологічному (Зелененька, 2016: 175–176). У так званій тихій ліриці вісімдесятників відбулося паралельне до екзистенційної, дисидентської поезії явище самопереосмислення на тлі світового культурного простору та в ньому, що зосереджено в багатьох метафоричних одкровеннях, які скидаються на маніфести та на пророцтва, згадаймо тут відому поезію Н. Білоцерківець: «Ми помрем не в Парижі...» (Вісімдесятники, 1990: 190).

Саме у зв'язку з цим ведемо мову про перетворення образних формул на філософські константи (Gilson, 1939: 45–46), їхня символізація у сприйнятті історії набула версифікаційної спроможності, влягаючи в онтологічні, історіософські метафори, у В. Стуса – глибоко інтелектуальні, у Т. Мельничука – стихійні, у І. Калинця – із незавершеними філософськими одкровеннями, у М. Руденка – із опертям на першооснови буття, в І. Світличного – у діткливості та в баченні наслідкових та причинних зв'язків, у

С. Чернілевського – в евристичній притчевості зі скепсисом та з авантюрністю, у М. Горбала – побудованій на виключності власних ідейних тлумачень, у І. Стасів-Калинець – зі значенням індивідуальних абсолютів, у Г. Чубая метафора – езопівсько-риторична, у Є. Сверстюка – донкіхотська, у М. Холодного – пов'язана з фонічною організацією та римою, у Г. Тименка – казкотворча, у І. Сокульського – заснована на пізнанні оптичних ефектів, у І. Сенік – на парадкосах, у М. Мариновича – наративна, явищна – у В. Мороза, сповідальна – в А. Пашко, історично-еклектична – в А. Лупиноса, ескізна – у Я. Лесіва, ребусна – у З. Красівського (Дисиденти, 2018: 656).

Завданням нашого дослідження є аналіз образних формантів морально-етичних констант, на основі описового та порівняльного методів аналізу, застосування спостереження, що уможливають осягнення української ментальності як типової європейської, явленої в дисидентській поезії, зокрема, у віршах відлигівців, учасників руху опору, дисидентів і герметистів, лавреатів Шевченківської премії, В. Стуса й Т. Мельничука.

Мета розвідки – опис образно-символічних, метафоричних форм втілення філософських констант, що репрезентують буття українців та їхню боротьбу за свободу, явлене в ранній, у зрілій та в пізній поезії В. Стуса й Т. Мельничука.

Об'єктом дослідження є екзистенційна, філософська поезія в'язнів сумління В. Стуса й Т. Мельничука. **Предметом** – філософські константи як результати образотворення в поезії опору, що стала втіленням ідеї свободи, явленої в літературі України II половини XX століття та вплинула на подальше формування поетичного корпусу національної літератури помежів'я XX – XXI століть та на сучасний її розвиток.

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що пишучи вірші в ситуації руху опору, перебуваючи у таборах, дисиденти опиралися перш за все на здобутки національної культури, оперуючи певними константами, сталими країноцентричними образами-символами, гуманістичними у своїй основі, що витворювало характер протесту, інтелектуальний за своєю суттю, спрямований на відновлення державності України.

Теоретичний базис

Особливості поезії в'язнів сумління досліджували М. Жулинський, С. Пушик, В. Моренець, І. Андрусак, А. Дністровий, однак особливості морально-етичних та історико-культурних констант, які сформували образність дисидентської поезії, актуальні для сучасного студіювання. Є чимало розходжень у поглядах на поколінняві переживання й належність до них тих чи тих авторів, однак ґрунтовними залишаються погляди Лесі Демської-Будзуляк про поколінняву ідентифікацію поезії кінця ХХ ст. (Демська-Будзуляк, 2002: 156–157). Наголошуємо на зв'язку образів із філософськими та психоісторичними кодами, що сформували смислові константи поезії. В основі методологічного інструментарію нашої розвідки – аналіз і синтез, порівняльний аналіз (Моренець, 1995: 63–71), елементи психоаналітичні (Павличко, 2002: 589–594) та психоісторичні (Зборовська, 2006: 82–83).

Виклад основного матеріалу

Поетичне мислення дисидентів – тривке поєднання історіософії, штрихування і спазмів, де художній дійсності властиві не лише імпульси глибоких емоцій, а й образність, передана через суперечливий внутрішній діалог автора з абсолютотом (Зелененька, 2020: 63–64). Функціонування образів, які втілюють абсолют, спирається на досвід розпізнавання домінантних у певній тематиці форм і на імплементацію поряд із ними авторських форм, досвідних та емоційних. Дисидентському мисленню властива максимальна загостреність національних почувань, своєрідна, трагічна (а не драматична, як у відлигівців-офіційників) філософія «із-за ґрат» (Зелененька, 2008: 45–46). Образи-домінанти, в основі яких національна історіософія, чітко простежуються не лише в табірних, а й у дотабірних віршах В. Стуса, Т. Мельничука, І. Калинця, І. Світличного. Тобто константи лірики дисидентів періоду участі в русі опору та періодів ув'язнення є тожсамими. До них додається абсолютизація моралі в'язня-смертника, смерті, ініціації переходу до вічності, повернення до рідного краю в межах історичної пам'яті.

Глобальними за розширенням поліасоціативності мислення, постійними, сталими, навколо яких розвивається світобачення поета як борця, є: образи-символи родинності – матері й батька, дружини та дітей, сестер і братів, образ України та її природи; культурно-історичні образи-символи – воля в її історичній тяглоті та

конфронтаціях, образи героїв та мучеників; християнські образи-символи Бога, Ісуса Христа, Богородиці, контрадикторні образи-символи життя та смерті, еросу й танатосу, любові та ненависті, справжності та вульгарності.

В. Стус, як і більшість дисидентів, перманентно звертається до Бога як до Абсолюту, але й не відкидає дохристиянську естетику, пов'язану з різноманітними ситуативними появами діалогу земної і неземної свідомостей, де може бути прийнятною рівність або ж спорідненість із божественною формою, навіть протистояння. Це доводить, до прикладу, поезія «В мені уже народжується бог», у якій константи змінюють одна одну: Бог – Смерть – Самість: *«В мені уже народжується бог, / і напівпам'ятний, напівзабутий, / немов і не в мені...»* (Стус, 1986: 400), *«Я з ним удвох живу. / Удвох існую, коли нікого...»* (Стус, 1986: 400), *«Опорятуй на мить, / а далі я, оговтаний, врятую / себе самого сам. Він хоче поза мене вийти. / Прагне рятуючи донищити мене, / аби на протязі, на буряних вітрах / я вийшов сам із себе, наче шабля / виходить з піхов»* (Стус, 1986: 400), у творі згадано й сакралізовано родинність: *«а скраю смерті куди живому зась – / мій внук і прадід – / пережидає, заки я помру...»* (Стус, 1986: 400). Т. Мельничук вельми гостро відчував потребу Бога, хоч і опонував йому через протиріччя, розмірковуючи над безсиллям людини, створеної за подобою творця, не сприймаючи будь-яку несправедливість, апелюючи до винятковості індивідуального життєпростору: *«бо я не бог...»* (Мельничук, 1990: 33).

Підсилюють сакралізацію образно-символічні контрадикторні пари, засновані на опозиції білого й чорного, світла й темряви, добра і зла, що витворюють складну смислову градацію: *«я ж білоусто мовлю, порятуй мій господи...»*, *«Хоче вийти геть, / щоб згасла свічка болю. / Щоби тьма впокорення мене порятувала інобуттям. Іножиттям...»* (Стус, 1986: 400), *«ще тую свічку посвічу, / аби мені не смеркло передчасно, / провітлої дороги свічка чорна – / неначе перемога крадькома...»* (Стус, 1986: 400). При цьому жоден із поетів-дисидентів не заперечував і не трансформував божественне, не розщеплював так звані образні абсолютивні структури (Моренець, 1995: 69–70), пояснюючи природу свого гріха через уневиннення власної власної самості, яка не дорівнює абсолютіві, як через трансформацію: *«із сімені / просіяного богом / виросте бог...»* (Мельничук, 1990: 34).

Витворюючи власну художню реальність, наповнену українською, осмисленням свободи, в'язні сумління постійно торкалися тем-табу, осмислювали їх не просто в річищі народних поглядів а покрізь історію та водночас у системі власних координат, у зміщеному й видозміненому часопросторі («із-за ґрат»), виступаючи супроти будь-якої ідеології: *«і собором дзвінком Україна / написалась на мурах тюрми...»* (Стус, 2003: 356), *«На Колимі запахло чебрецем і руто-м'ятою, і кропивою...»* (Стус, 2003: 361), *«Дивлюся крізь ґрати на Карпати»* (Мельничук, 1990: 59). Але якщо у творах В. Стуса іронія приреченого в'язня – по-філософськи виважена, інтелектуальна, то в Т. Мельничука – стихійна, візійна: *«Скажитесь легше, аніж будь собою, / бо ні зубила, ані молотка...»* (Стус, 2003: 57), *«І ось я на Україні, / Звісно, у сні... / Бджоли пасуться на полонині, / заробляючи трудодні...»* (Мельничук, 1990: 40). Т. Мельничук найчастіше поряд із апеляціями до України з-за ґрат згадує Карпати й Гуцульщину: *«Небо лягло на Карпати, / немов на підвалини світові...»* (Мельничук, 1990: 40), *«Гори зимують / під вікнами / землю батьків / поклав мені Бог / на серце / і вільним стану / спершись на свій меч...»* (Мельничук, 1990: 68), хоча і В. Стус, і Т. Мельничук вправно витворюють складне метафоричне тло навколо образу калини як символічного втілення України й руху опору, загиблих за свободу, зокрема – Алли Горської: *«Ой не виб'єш України із серця калини...»* (Мельничук, 1994: 65); *«Доки буде Людина – буде пісня й калина. / Буде віра в життя»* (Мельничук, 1994: 23); *«До останку людина буде вірити в сонце. / Інакше земля не носила б нас, / світячи з луку калиновим гронцем»* (Мельничук, 1994: 24); *«На колимськiм морозі калина / зацвітає рудими слізьми...»* (Стус, 2003: 356); *«А ти шукай – червону тiнь калини / на чорних водах – тiнь її шукай, / де жменька нас...»* (Стус, 2003: 103); *«У сивій завірюсі голосiнь / ці грона болю, що падуть в глибiнь, / безсмертною бiдою окошились»* (Стус, 2003: 103).

Сталою для віршів в'язнів сумління є ідея свободи, індивідуальної та народної, ідея соборності України. Втілення ідеї свободи відбувається через образну організацію вірша, до того ж воно тотожне національному самовираженню та детерміноване письменницькою самототожністю (народною мораллю та дисидентським досвідом, дохристиянськими і християнськими, фольклорними та індивідуальними світоглядними концептами

(Зелененька, 2008: 18–19). Тому ліричну оповідь дисидентського вірша найчастіше рухають образи – морально-етичні константи. В. Стус, інтелектуально опоетизовуючи красу України в різні пори року, на різних її теренах, із гедоністичними та інфернальними флористичними, орнітоморфними та зооморфними образами-символами, часто вивершує ідею до рівня пророцтва або ж напуття. Знаходимо моторошне пророкування в поезії, датованій 1964 роком: *«О краю мій, великий, як Сибір, / хай шир твоя не для Сибіру – вірю, / та поки кожен шлях цей не проміряє – / не запанує у Вітчизні мир...»* (Стус, 2003: 228). Це дає нам підстави стверджувати, що поезія в'язнів сумління, завдяки своїй націософській основі та контекстуальності, є набатною. Збірка Т. Мельничука «Із-за ґрат», видана в Торонто 1982 року, переобтяжена прогностичними візіями у причинно-наслідкових зв'язках. Строфи монологу «Тарас Шевченко 1979», вочевидь, поєднують минулу боротьбу за свободу й майбутнє України, невідоме поетові: *«Й земля задаром спалахне / І спопеліє у пожарі... / Москаль прийде, нагріє руки, / Присяде на руїні круком, / Навколо оком злим поширить, / Махру покурить обережно – / Од тліючої головошки – й зітхне полегшено: / – Нарешті! Мать твою...»* (Мельничук, 1982: 51).

Для Т. Мельничука градаційно сакралізованим є образ-символ Карпат, перманентно виписаний в усіх збірках, його екзотичні реалії, зокрема, образи-символи мольфара та роси, оскільки поет іменував себе та ліричного суб'єкта у віршах «князем роси» (згадаймо назву найвідомішої збірки Т. Мельничука «Князь роси» із передмовою М. Жулинського, укладачами якої стали І. Малкович, І. Калинець, поети, які навчалися, зазначаючи то в численних виступах, метафоризувати в Т. Мельничука, як і герметисти В. Герасим'юк та М. Григорів, називаючи його, як і В. Стуса, поетом болю): *«гори зимують / під вікнами / землю батьків / поклав мені бог / на серце / і вільним стану / спершись на свій меч...»* (Мельничук, 1990: 68). Т. Мельничук – майстер екзистенційних мініатюр, із націософськими мотивами, які часто центрує образ гір: *«В цих горах / я засипав комори неба / зірками / в цих горах / я росу не ударив / І не зламав пасткою крил / жодній птасі, / жодному звіру й людині / в цих горах / в цих горах / на Україні»* (Мельничук, 1990: 11).

Дисиденти, як і відлигівці-офіційники, абсолютизували у своїй поезії образні узагальнення, лєвова частка з яких – це образно-

узагальнені константи із семантичним полем родинності: материнство, материзна, дідизна, бабизна, батьківщина, братерство; серед морально-етичних контрадикторні та синонімічні – духовна та національна свобода, істина (еврика) й хибність (манівці), рай і пекло, вірність і зрада, спадкоємність (покоління, роду) і безґрунтянство, чуттєва інтелектуальність і біснувата обмеженість, вольове протистояння й надламаність (приреченість). Опір мистецької особистості тоталітарному режиму, агресії, яка в його межах культивувалася, також набрав форм константи, однак із ознаками езопової мови, герметичності, екзистенційності – тобто в густих метафорах, алегоріях. В. Стус і Т. Мельничук максимально наближали образи-домінанти до виняткового, із високими емоційними реєстрами, абсолютного значення.

Образ-символ, навантажений екзистенційно, стає морально-естетичним абсолютом, сприймаючись реципієнтом на рівні безумовності. Описані за допомогою такого образу барвні, зорові, акустичні, дотикові, чуттєво-емоційні, фізіологічні форми реакцій на зовнішні подразники (на тоталітарну безвихідь, табірні обмеження) свідчать про максимально загострене усвідомлення реальності, перманентно межове, тобто те, якого не може бути в письменника, котрий не знаходиться в умовах упослідженості. Форми вираження образів-символів, що маркують візуальність, акустичність, синестезійність, синергійність, а також пов'язані з кінестетичними відчуттями, передані через метафоричні ряди, через субметафоризацію, набуваючи ознак клімаксу й антиклімаксу, амплітудного розширення та стискання смислів у межах одного твору, збірки, всієї творчості (Зелененька, 2008: 78–79).

Образ-символ роси в поезії Т. Мельничука абсолютизований, починаючи з першої, типової відлигівської збірки, із поезії у ній – «Роси пахнуть фіалками», де явищна ознака переростає в ознаку над'явищну: «Сяють роси – і жінки не голосять...» (Мельничук, 1967: 4), «Сяють, немов торжество, неначе безсмертя – над смертю...» (Мельничук, 1967: 4). Образно-символічне навантаження сталих естетичних образів (домінант, констант) увиразнене використанням епітетів (у ранній поезії): «Роси пахнуть фіалками, / фіолетові роси, і білі, і (од зорі) червоні. / Роси сяють сонцями, а не сонця уламками...» (Мельничук, 1967: 4), у зрілій – метафорами й алегоріями, часто градаційними, каскадними: «Я росу не ударив...»

(Мельничук, 1990: 11), *«Я князь роси / я знаю / трави міцно / прикуті ногами / до галери степу / море босе / писана земля / розколота кров'ю / а над гранітами / душа морозу / плаче квітами»* (Мельничук, 1990: 23). Осягнення цих образно-метафоричних вирішень дозволяє зрозуміти філософське навантаження назви збірки «Князь роси», за яку поет отримав Національну премію ім. Т. Шевченка у 1992 р., у якій поєднано вертикальні образи-символи (князь, вершник, володар) та горизонтальні (роса як атмосферне явище), спостерігаємо абсолютистські відношення: образ князя є рефлексивним полем для виняткового явища (роси), підпорядкованого процесуальності (зникомості й появи), тобто «князь роси» є особливою фіксованою субстанцією, міфемою та міфологемою (у контексті образу, назви збірки, іноіменування ліричного суб'єкта й автора). Семантичне поле образу-символу роси та його розширення до семантики свободи було вельми властивим віршам збірки «Чага», створюваних у період розвою «колосального оптимізму» (Павличко, 2002: 589).

У поезії В. Стуса роса начебто й не набуває символічного навантаження, вона не абсолютизована, якщо не звернути увагу на форму сну в поезії, датованій 24 вересня 1972 р., у якому ліричний суб'єкт повертається на рідні терени: *«Мені наснився тихий сад, / роса, шпоршиш по стежці»* (Стус, 1972), *«Той сад дитинства – білий од роси, / вологий ніччю і сльозами щастя, / обабіч стежки скупчились дерева / і в тисячі листочків лопотять»* (зі збірки «Палімпсести»). У пейзажно-філософській замальовці образ роси перебуває в межах екзистенційної градації: *«Упали роси на зелені вруна, / з діброви обізався соловей, / подобою душі ряхтять лагуни, / безмежно виростаючи з ночей...»*. Водночас фіксуємо тут перехід явищного образу в сакральний (захисний): *«бо за собою чую смерть-орду»* (зі збірки «Час творчості») (Стус, 1972). У поезії «О земле втрачена, явися...» за допомогою форми сну автор дистанціює ліричного суб'єкта від тюремної безвиході через сакралізацією роси за подібністю таїнства свяченої води: *«...бодай у зболеному сні / і лазурове простелися, / пролийся мертвому мені! / І поверни у дні забуті, / росою згадок окропи...»* (Стус, 2003: 333). Спогади про сина, нереалізоване вповні батьківство і перерване випробуваннями дитинство також транслуються через офілософлену явищність: *«Дні щирі, нелукаві, озер ясна габа, / на молодій мураві горіла кульбаба. / І горобці купались в калюжі по дощі, / і діти осміхались, як росяні»*

кущі...», бо завершує автор так: «*А син – мале телятко – тулилося в плече / і промовляло: татку, а де той світ тече?*» (Стус, 1994–1999).

Тобто образ-реалія, що виростає до символічності, із іноді несподіваною естетичною полюсацією, стає смисловим ядром вірша, повторюється в рукописі автора як фрагмент ностальгійної мозаїки, у несподіваних конфігураціях стаючи філософською константою. Часте використання явищного образу, сталого у своїй природності та версифікованого, дає підстави простежити формування естетичних абсолютизованих категорій, виняткових через одивнення, евристичність, цікаві ототожнення, що вивершується в добу так званого високого українського модернізму, у другій половині ХХ століття, із переходом до постмодернізму, із зацікавленнями екоестетикою (Ткаченко & Крупка, 2021: 31–32), що фіксуємо вже в поезії учасників руху опору. Розбудовуючи метафоричні ряди, ступенево заґрунтовуючи образи-символи в них на уподібненні, розподібненні й перетворенні сенсу та контексту, поети-дисиденти повністю підпорядковують офілософлений образ-домінанту емоційно-інтуїтивним потокам, змішуючи аналіз об'єктивної дійсності з прогностикою, продукуючи абсолютивну ідею – свобода є незнищеною в тій формі існування, на яку неможливо вплинути фізично.

Наукова новизна

Отже, в основі філософської абсолютизації образів, що продукує їхню константність, знаходиться ситуативно чи апіорі універсальна, субстантивна форма, що перегукується з основою буття українців, із націософією, де рефлексивним ядром є дух (розум), якого поети величають Богом, вступаючи в діалог, поза яким і режим, і несправедливість, і будь-які умовності, разом зі смертю, яка не лякає в'язнів сумління, а сприймається як перехід, визволення від режиму, ба навіть торжество над ним. Про це читаємо в поезії В. Стуса, що починається молитовним зверненням до абсолюту й завершується агонічним прийняттям вимушеної смерті: «*Дякую, Господи, – чверть перейшла, / що чатувала за мною, за мною, / бликала цівкою, оком, пітьмою, / напризволяще до брами вела...*» (Стус, 1986: 156), «*Лиш вартового розважений крок. / І за песиголовцями – твоя / арка закаркала – чорно-червона: / нумо, заходь до сумного затона. / Здрастуй же, здрастуй же, / смерте моя!*» (Стус, 1986: 156). Тюремна лірика Т. Мельничука не містить інтелектуальної,

вершинної, так би мовити, спроби екзегези, натомість це чітка апеляція до Шевченкових мотивів, зумисне наближення до Шевченкового діалогу із трансформацією в екзистенційний діалог із в'язнями, зі своїми сучасниками (звернімо увагу на той-таки монолог із-за ґрат «Тарас Шевченко 1979»): «За кого ж головою ляжеш / Ти, мій краю, із-за Бугу? / За Україну? Віру в Бога? / Ба ні, як перше – за Москву, / За бір сосновий на Уралі... / Бо ж ми не раз вже умирали...» (Мельничук, 1982: 51). Все це каталізувала індивідуальна потреба поетів на визнання та проблема визначення місця образу-символу України серед констант буття як єдиноможливого місця для самовизначення, самовідновлення та самовідстоювання в умовах тоталітарного пресингу, поза якою кожний із дисидентів – лише трагічний іроніст, замовчуваний обсерватор і свідок тотальної несправедливості та штучності, у межах яких усе справжнє загнане у провінційність.

Висновки

Саме символічна абсолютизація образів, їхнє позиціонування у вигляді філософських констант, а також внутрішній конфлікт навколо них, на прикладі досліджуваних творів дисидентів В. Стуса й Т. Мельничука, дають нам підстави висновкувати про двох стрижневих поетів у національному дискурсі другої половини ХХ століття, ба навіть помежів'я ХХ – ХХІ століть як впливових на формування традицій націософської, історіософської поезії, інтелектуальної та стихійної її гілок, із гостро-експресивною естетикою, у якій вираження не суперечить зображальності, а спрямоване на гуманне реформування дійсності.

Література

- Вісімдесятники. Антологія нової української поезії (1990). Упорядник І. Римарук. Едмонтон: Canadian Institute of Ukrainian Studies.
- Демська-Будзуляк, Л. (2002). Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*, 149, 156–162.
- Дисиденти. Антологія текстів (2018). За ред. Олексія Сінченка. Київ: Дух і Літера.
- Зелененька, І. А. (2020). Лірика дисидентів Василя Стуса й Тараса Мельничука як опозиція тоталітаризму. *Філологічний дискурс: збірник наукових праць*, 10, 61–68.

- Зелененька, І. А. (2008). «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця: «Едельвейс і К».
- Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури*. Київ: Академвидав.
- Мельничук, Т. (1982). *Із-за ґрат. Поезії*. Торонто: Смолоскип.
- Мельничук, Т. (1990). *Князь роси. Поезії*. Київ: Молодь.
- Мельничук, Т. (1967). *Несімо любов планеті. Поезії*. Ужгород. Карпати.
- Мельничук, Т. (1994). *Чага. Поезії*. Коломия, 176.
- Медвідь, Л. (2000). Шістдесятництво: філософія та естетика опору. *Молода нація*, 3, 5–9.
- Моренець, В. (1997). Слово, що випало з мовчання філософів. *Слово і час*, 4, 21–25.
- Моренець, В. (1995). До теоретичних аспектів сучасної лірики. *Слово і час*, 1, 63–71.
- Павличко, С. (2002). *Теорія літератури*. Київ: Основи.
- Поети витісненого покоління. Антологія (2009). Упоряд. текстів і передмова І. Андрусяка. Харків: Ранок.
- Стус, В. (1986). *Палімпсести*. Нью-Йорк: Сучасність.
- Стус, В. (2003). *Палімпсест: Вибране*. Передм. І. Дзюби. Київ: Факт.
- Стус, В. (1972). *Час творчості*. D i c h t e n s z e i t. Стус Центр. URL: <https://stus.center/p/zbirka-chas-tvorchosti---dichtenszeit-18-sichnia-1972---30091972-r-111178>
- Стус, В. (1994–1999). Твори: у 4 т., 6 кн. Т. 3, Кн. 2: Палімпсести. Львів: Просвіта.
- Ткаченко, В. І., Крупка, В. П. (2021). Рецепція художньої екоетики в українській літературі кінця XIX–XX століть. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*, 1, 28–33.
- Gilson E. (1939). Dante et la Philosophie. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin (January 1)
- Zelenenka, Iryna (2016). Ukraine in Vasyl' Stus and Taras Melnychuk's Verses: Traditions of Taras Shevchenko. *Spheres of Culture. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin*, XIII, 175–184.

References

- Visimdesiatnyky. Antolohiia novoi ukrainskoi poezii (1990) [Eighties. Anthology of new Ukrainian poetry]. Uporiadnyk I. Rymaruk. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies (in Ukrainian).
- Demska-Budzuliak, L. (2002). Spravzhnie oblychchia literaturnoho pokolinnia dev'ianostykh – sprobа identyfikatsii [The true face of the literary generation "nineties" – an attempt to identify]. *Kur'ier Kryvbасu*, 149, 156–162 (in Ukrainian).
- Dysydynty. Antolohiia tekstiv (2018) [Dissidents. Anthology of texts]. Za red. Oleksiia Sinchenka. Kyiv: Dukh i Litera (in Ukrainian).

- Zelenenka, I. A. (2020). Liryka dysydyntiv Vasylia Stusa y Tarasa Melnychuka yak opozytsiia totalitaryzmu [The lyrics of dissidents Vasyl Stus and Taras Melnychuk as opposition to totalitarianism]. *Filolohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, 10, 61–68 (in Ukrainian).
- Zelenenka, I. A. (2008). «Chyi tse iliuzii stenaiut plechyma, yakoho narodu...»: Taras Melnychuk i literaturnyi protses 60-90-kh rokiv v Ukraini ["Whose illusions are they moaning on the shoulders, of what people...": Taras Melnychuk and the literary process of the 60s-90s in Ukraine]. Vinnytsia: «Edelveis i K» (in Ukrainian).
- Zborovska, N. (2006). *Kod ukrainskoi literatury. Proekt psykhoistorii novitnoi ukrainskoi literatury* [Code of Ukrainian literature. Project of psychohistory of modern Ukrainian literature]. Kyiv: Akademvydav (in Ukrainian).
- Melnychuk, T. (1982). *Iz-za grat. Poezii* [From behind bars. Poetry]. Toronto: Smoloskyp (in Ukrainian).
- Melnychuk, T. (1990). *Kniaz rosy. Poezii* [Prince of dew. Poetry]. Kyiv: Molod (in Ukrainian).
- Melnychuk, T. (1967). *Nesimo liubov planeti. Poezii* [Let's bring love to the planet. Poetry]. Uzhhorod. Karpaty (in Ukrainian).
- Melnychuk, T. (1994). *Chaha. Poezii* [Chaga. Poetry]. Kolomyia (in Ukrainian).
- Medvid, L. (2000). Shistdesiatnytstvo: filosofii ta estetyka oporu [Sixties: philosophy and aesthetics of resistance]. *Moloda natsiia*, 3, 5–9 (in Ukrainian).
- Morenets, V. (1997). Slovo, shcho vypalo z movchannia filosofiv [A word that fell from the silence of philosophers]. *Slovo i chas*, 4, 21–25 (in Ukrainian).
- Morenets, V. (1995). Do teoretychnykh aspektiv suchasnoi liryky [To the theoretical aspects of modern lyrics]. *Slovo i chas*, 1, 63–71 (in Ukrainian).
- Pavlychko, S. (2002). *Teoriia literatury* [Theory of literature]. Kyiv: Osnovy (in Ukrainian).
- Poety vytisnenoho pokolinnia. Antolohiia. (2009) [Poets of the displaced generation. Anthology]. Uporiad. tekstiv i peredmova I. Andrusiaka. Kharkiv: Ranok (in Ukrainian).
- Stus, V. (1986). *Palimpsesty* [Palimpsests]. Niu-York: Suchasnist (in Ukrainian).
- Stus, V. (2003). *Palimpsest: Vybrane* [Palimpsest: Selected]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Stus, V. (1972). *Chas tvorchosti* [Time for creativity]. D i c h t e n s z e i t. Stus Tsentr. URL: <https://stus.center/p/zbirka-chas-tvorchosti---dichtenszeit-18-sichnia-1972---30091972-r-111178> (in Ukrainian).
- Stus, V. (1994–1999). *Tvory: u 4 t., 6 kn. T. 3, Kn. 2: Palimpsesty* [Works: in 4 volumes, 6 books. T. 3, Book 2: Palimpsests]. Lviv: Prosvita (in Ukrainian).
- Tkachenko, V. I., Krupka, V. P. (2021). Retseptsiia khudozhnoi ekoetyky v ukrainskii literaturi kintsia XIX-XX stolit [Reception of artistic ecoethics in Ukrainian literature of the end of the 19th and 20th centuries]. *Akademichni studii. Seriia «Humanitarni nauky»*, 1, 28–33 (in Ukrainian).
- Gilson, E. (1939). *Dante et la Philosophie*. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin (January 1) (in English).

Zelenenka, Iryna (2016). Ukraine in Vasyl Stus and Taras Melnychuks Verses: Traditions of Taras Shevchenko. *Spheres of Culture. Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*, XIII, 175–184 (in English).

Iryna Zelenenka, Viktoriia Tkachenko. Philosophical constants of dissident poetry (on the example of the existential lyrics of Vasyl Stus and Taras Melnychuk). The purpose of the investigation is an attempt to investigate a complex problem related to the figurative embodiment of philosophical constants, absolutes, inherent in the poetic thinking of prisoners of conscience, which are based on historical and psychological oppositions, which is perhaps the most vividly manifested in the poetry of Vasyl Stus and Taras Melnychuk.

Research methods and techniques – descriptive method, observation, hermeneutics and psychohistory of Ukrainian literature, which allow to trace the perception of facts of national history and culture as unique, as well as to interpret dramatic, deeply personal experiences as an incentive to fear of external aggression and expansion, which is determined by the imposed inferiority.

Research results: the article substantiates the creation of original lyrical moral and ethical constants, which are actually not traditional for Ukrainian poetry of the second half of the 20th century, appeared in the poetry of dissidents based on the reinterpretation of the exotic Hutsul region. in time and space, in the phenomenality of Carpathian culture, mythology, on the experience of national history, liberation gains and defeats of Ukraine, personal participation in the fight against totalitarianism, spontaneity of resistance and worldview.

Conclusions. Writers-fighters, participants of the resistance movement, prisoners of conscience based on the derivation of philosophical constants transparently hinted through images-symbols about the urgent need to continue the struggle for a unique homeland, pointing to the dramatic conditioning of the age-old struggle of Ukrainians by the permanent geopolitical situation and the need for psychological preparation to understand the permanent protection of state and individual borders against hybridized threats.

Key words: image-symbol, philosophical constant, moral and ethical absolute, modernism, psychohistory, postmodernism, dissidents, existence

Зелененька Ірина Алімівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0002-3031-775X>; selenenka@ukr.net

Ткаченко Вікторія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0003-0492-3817>; wiktorya@gmail.com

Поетична рецепція Троянської війни у творчості Шеймаса Гіні

Для творчості ірландського письменника Ш. Гіні характерна інтертекстуальна апеляція до античної міфології та літератури, зокрема, до теми Троянської війни. На різних рівнях наближення до базового тексту вона виявляється в перекладацькій адаптації трагедії Софокла «Філоктет», що вийшла друком під назвою «Зцілення у Трої», та в поетичному циклі «Сторожа біля Мікен». **Метою** статті є дослідження інтерпретації теми Троянської війни у творчості Ш. Гіні та її проєкції на актуальні події в Україні та світі. **Методологічною** базою розвідки стали принципи літературної герменевтики та компаративістики із залученням методів перекладознавства, інтертекстології; використано також порівняльно-історичний, контекстний і текстологічний аналіз.

Результати. Драма «Зцілення у Трої» реалізує авторську позицію щодо неприйнятності брехні, маніпуляцій, фальсифікацій і сподівання на перемогу справедливості. У віршах циклу «Сторожа біля Мікен» Ш. Гіні ставить питання, що проєктуються на сьогодення, він акцентує увагу на темних сторонах психіки людини-загарбника в умовах війни, які виявляються у бажанні вбивати, грабувати, гвалтувати. Автор робить висновок про спільну відповідальність за злочини та терор – у розв'язуванні війни та її продовженні винні навіть ті, хто стояв осторонь і був пасивним спостерігачем жорстокості. Ш. Гіні висловлює сподівання, що людство може протистояти трагічній моделі історії, екстремізму і тоталітаризму, утверджує незламність людського духу перед обличчям смерті та руйнування. **Наукова новизна:** вперше в українському літературознавстві проаналізовано тему Троянської війни у творах Ш. Гіні «Зцілення у Трої» та «Сторожа біля Мікен» та показано проєкцію на сучасні події в Україні.

У **висновках** стверджено, що у творах Ш. Гіні відбулася реконтекстуалізація античного прототексту, в результаті якої універсальні проблеми, що підіймаються у міфології та літературних творах на тему Троянської війни, отримують нове і злободенне звучання в сучасній історії.

Ключові слова: Троянська війна, рецепція, реконтекстуалізація, прототекст, інтертекстуальність, проєкція, тероризм, мілітаризм, Ш. Гіні

Вступ

Шеймас Гіні – ірландський поет, удостоєний 1995 р. Нобелівської премії «за літературу ліричної краси і естетичної

глибини, що відкриває нам дива буднів і живе минуле». Він – яскрава творча індивідуальність; це виявляється і в поетичній мові, і в інтерпретації подій ірландської історії, і в образній системі, і в манері письма. Тема Ірландії, її історії та сучасності посідає чільне місце в поезії Ш. Гіні. Показово, що митець доволі часто реалізує ці мотиви через переосмислення сюжетів і образів різних національних літератур, зокрема й античної. Один із дослідників творчості Ш. Гіні Е. О'Браєн зазначає: «His developing writing, encompassing, as it does, influences from different cultures, languages and texts, enacts a movement from “prying into roots” and “fingering slime” to an embrace of different aspects of European and world culture which has strong parallels with the development of Ireland itself» (Його майстерне високорозвинуте письмо, марковане також впливом різних культур, мов і текстів, зображує просування від «докопувань до коріння» та «викриття тіньових сторін» до картини загалом, котра охоплює аспекти європейської та світової культур, що мають відчутні перегуки з розвитком самої Ірландії¹) (O'Brian, 2002: 4).

Осмилення ідей ірландського письменника актуальне й у сьогоднішній Україні. Історія Північної Ірландії – це багатовікова та кривава боротьба за національну ідентичність і незалежність. Міжконфесійний конфлікт католиків і протестантів відлунує в Україні боротьбою з ідеологічним впливом ворожого для нас московського патріархату.

Особливого значення в сучасному історичному процесі набуває активно цитований світовими політичними діячами уривок інтерпретації Ш. Гіні трагедії Софокла «Філоктет», що вийшла друком під назвою «Зцілення у Трої». В українському перекладі він звучить так:

*Каже історія: «Не трать сили
По цей бік могили!»
Та здійметься раз у житті
Справедливості хвиля,
І зримуєш два слова ти:
Історія і надія (Гіні, 2008: 237).*

¹ Тут і далі переклад наш. – Ю. К.

Вперше цей уривок було процитовано в інавгураційній промові М. Робінсон у якості президента Ірландії 1990 р., через два місяці після того, як драма вперше була виконана в ратуші Деррі. Чотири роки потому, 31 серпня 1994 р., ІРА вперше за 25 років оголосила про припинення вогню, що знаменувало собою відкриття нових можливостей, а разом і нових політичних процесів на острові Ірландія. 1995 р. цитата з твору Ш. Гіні прозвучала у зверненні Б. Клінтона до спільноти в Деррі під час мирного процесу в Північній Ірландії. Того ж року Ж. Сантер, голова Європейської комісії, виступив на Форумі миру в Дублінському замку. Він також шукав у «Зціленні у Трої» виразу, за допомогою якого міг би артикулювати прагнення та сподівання, що в Ірландії *«історію та надію»* можна римувати.

Неодноразово звертався до цього фрагменту Дж. Байден, зокрема у промові під час затвердження його кандидатом на посаду президента Сполучених Штатів Америки на Національному з'їзді Демократичної партії 2020 р. Після його інавгурації під час спеціального телевізійного ефіру ці рядки зачитував американський автор пісень, актор, режисер і продюсер Л.-М. Міранда, Дж. Байден приєднався до нього, аби в унісон прочитати останні рядки. На панахиді за Ш. Колієром, поліцейським, якого було вбито при виконанні своїх службових обов'язків під час наслідків теракту, Дж. Байден знову звернувся до рядків Ш. Гіні. Як бачимо, «Зцілення у Трої» Ш. Гіні є одним із небагатьох драматичних творів, які набули такого вагомого значення в політичних справах сучасності, що стосуються не тільки Ірландії.

Навіть якщо припустити, що спічрайтери чинного американського президента пішли вже торованим шляхом і запропонували для цитування рядки, що безсумнівно справляють ефект на слухачів, важливо інше. Виголошені слова реалізувалися в дієву позицію. Коли глобальні історичні події всесвітнього масштабу відбуваються в Україні, коли саме тут здійснюється *«справедливості хвиля»* у кривавій боротьбі проти російської агресії, американський президент, разом з іншими прогресивними політичними діячами, підтримує український народ і здійснює військову, безпекову, політичну, економічну допомогу.

Таким чином у творчості Ш. Гіні корелюються класичні теми та ідеї світової літератури з історією Ірландії і екстраполуються на подальший історичний процес.

В Україні творчість цього письменника, на жаль, мало відома. Підбірка окремих текстів у перекладі О. Мокровольського була опублікована в журналі «Всесвіт», а 2008 р. у його ж перекладі вийшла друком збірка поезій «Відкритий ґрунт. Вибрані твори (1966–1996)». Цю збірку, опубліковану 1998 р., визначають як канонічну та найбільш значущу у творчому доробку Ш. Гіні. У передньому слові автор коротко характеризує зміст збірки і зазначає, що як післямову до неї він подає текст лекції при отриманні Нобелівської премії «Вірити поезії». «Це начебто має сенс, позаяк ґрунт, який покриває ця лекція, є тим ґрунтом, що його первинно відкривають уміщені перед нею поезії» (Гіні, 2008: 6). У виданні вміщено також презентаційну промову члена Шведської академії Е. Сестранда, в якій він покликається на «власну Декларацію Незалежності» Ш. Гіні: «поезію ніколи не можна звести до якого-небудь політичного, історичного чи морального питання» (Гіні, 2008: 313).

Темою перших європейських літературних творів, поем Гомера, стала Троянська війна. Пізніше, впродовж цілого літературного процесу, безліч письменників зверталися до неї, доводячи, що гомерівський епос, хоча і створений для свого часу й місця, виходить за їх межі, звертається до наступних поколінь, демонструє універсалізм. Збірка «Відкритий ґрунт. Вибрані твори (1966–1996)» містить уривок драми «Зцілення у Трої» під назвою «Голоси з Лемносу» та поетичний цикл «Сторожа біля Мікен», твори, в яких Ш. Гіні вдається до переосмислення давньогрецького Троянського циклу міфів та літературних текстів на його основі.

Українське літературознавство звертається до осмислення творчості Ш. Гіні (Г. Безкоровайний, Д. Дроздовський, Н. Лисак, С. Кондратьєва, І. Павлюк, А. Слапенін, О. Торкай, В. Яшкіна), але особливостей інтерпретації ним теми Троянської війни дослідники не торкалися.

У зарубіжному літературознавстві творчість Ш. Гіні розглядають у різних аспектах. Деякі праці присвячені авторській інтерпретації античного прототексту, зокрема темі Троянської війни (Д. Фавберт, Л. Хардвік, Е. Кенеді-Ендрю, О. Мандел, М. Макдональд, Е. О'Браєн, Б. О'Донох'ю). Дослідники відзначають

ті новації, які Ш. Гіні привніс у свою перекладацьку версію трагедії Софокла «Філоктет», визнають високий художній рівень поетичного циклу «Сторожа біля Мікен». Так, Д. Фавберт зазначає: «The fineness of the writing, the density and sustained intensity of the narrative, the richness of its symbolic plane and allegorical possibility, its shifts in structure, tone and style place the sequence at the very highest level of late twentieth century poetry» (Вишуканість письма, насиченість та витримана глибинність оповіді, багатогранність її символічного наповнення та алегоричний вимір, універсальність структури, звучання та манери визначають місце такого прояву серед найвищих взірців поезії кінця двадцятого сторіччя) (Fawbert, 2022).

Мета статті – довести, що звернення Ш. Гіні до теми Троянської війни є не тільки релевантним у відношенні до ірландської історії; в його творах відбувається реконтекстуалізація античного прототексту і переведення його в актуальну площину сучасності загальносвітового масштабу і, зокрема, у простір сучасної історії України. Завдання: з'ясувати нові та актуальні сенси інтерпретації теми Троянської війни у творчості Ш. Гіні; простежити зв'язок між локальним та універсальним в осмисленні цієї теми; визначити авторську позицію щодо морально-етичних проблем у драмі «Зцілення у Трої»; виявити змістові паралелі у драматичних творах «Філоктет» Софокла та «Зцілення у Трої» Ш. Гіні; дослідити способи акцентації проблеми особистої та колективної відповідальності в умовах війни в поетичному циклі «Сторожа біля Мікен».

Методи й методики

Методологічною базою розвідки стали принципи літературної герменевтики та компаративістики із залученням методів перекладознавства, інтертекстології; використовуємо також порівняльно-історичний, контекстний і текстологічний аналіз.

Виклад основного матеріалу

Значне місце у творчості Ш. Гіні посідає поетична рецепція античності. Вона реалізується на різних рівнях, від перекладацьких адаптацій античних трагедій Софокла «Філоктет» (The cure at Troy. A version of Sophocles' Philoctetes, 1991) та «Антигона», що опублікована під назвою «Поховання у Фівах: версія “Антигони” Софокла» (The Burial at Thebes: A Version of Sophocles' Antigone, 2004), поетичних перекладів Вергілія, Горація, Овідія до численних алюзивних відсилань до широкого прототексту античності. Ш. Гіні

жив і творив на перехресті непростих суспільно-політичних пертурбацій, що відбувалися як в його рідній Північній Ірландії, так і у світі загалом, тому марковані глибокими історичними травмами нації неодноразово ставали предметом зацікавлення митця. У такому контексті не випадковим є звернення письменника до грецької літератури та теми Троянської війни. За слушним зауваженням Б. О'Донох'ю, Ш. Гіні розумів, що твори, які торкаються суспільних подій, повинні спиратися на класичні зразки античної трагедії й епосу (O'Donoghue, 2009: 110). Античні паралелі неодноразово виникають у роздумах про призначення поета та поезії. Своєрідним кредо письменника стає молитва біля дельфійського каменю:

*Не осквернитись кровопролиттям щоб мав я змогу,
Щоб язиком владів, боявсь гордині й бога
щоб вільно він заговорив через уста мої* (Гіні, 2008: 7).

Голос Бога – це голос правди. Саме «поетична правда» є найчастіше вживаним виразом у нобелівській промові Ш. Гіні, домінуючою темою якої є непорушність зв'язків долі народу з поетичною традицією та роздуми про те, чи в змозі особливий поетичний порядок адекватно передати страждання та упередження світу й допомогти позбутися їх.

У своїй розвідці орієнтуємося на український переклад О. Мокровольського збірки «Відкритий ґрунт. Вибрані твори (1966–1996)» та залучаємо для аналізу оригінальні тексти Ш. Гіні, у тому числі повний текст драматичного твору «Зцілення у Трої. Версія «Філоктета» Софокла» (The cure at Troy. A version of Sophocles' Philoctetes).

Важливе місце у творчості Ш. Гіні має перекладацька діяльність, яка у його письменницькому доробку позиціонується як своєрідний імпульс до вивчення рецепції непростих соціально-політичних явищ, міждержавних конфліктів, етичних питань, що завжди були та будуть актуальними для людської цивілізації на різних історичних етапах її розвитку. Адаптація трагедії Софокла «Філоктет» – це не просто намагання формально відтворити текст оригіналу, а спроба зробити вихідний текст своєрідною власною інтерпретацією порушених там проблем та у такий спосіб максимально наблизити першотвір до потреб і запитів сучасного суспільства. Такий підхід є дієвим і самобутнім інструментом, за допомогою якого здійснюється глибоке переосмислення та аналіз

базових загальнолюдських цінностей і концептів, таких як людське життя, воля, справедливість, любов, дружба, честь, достоїнство, відповідальність, простежується їхній діахронічний компонент.

У трагедії Софокла порушено одвічні питання, що є актуальними й сьогодні: Де, насправді, місце справедливості на війні? Чи існують випадки, коли брехню можна виправдати? Скільки злочинів коїться з політичних мотивів? Де місце совісті у міждержавних та міжнародних конфліктах? Що є обов'язком кожного громадянина? Як вирватися з тенет брехні та зробити правильний вибір? Які темні сторони відкриває війна у кожному з нас? та ін. Від початку такий вибір Ш. Гіні написати класичну грецьку драму в реаліях того часу був не до кінця зрозумілим аудиторії та критикам, проте сам письменник вбачав у створеній ним праці «Зцілення у Трої» (*The Cure at Troy*) чітку політичну релевантність із сьогоденням та тісний зв'язок з етнічно-політичним конфліктом у Північній Ірландії. Ключовим для поета у зверненні до трагедії Софокла стала саме моральна дилема Неоптолема та низка складних питань і проблем, які героєві доводиться вирішувати впродовж твору, що неминуче веде до трансформації власних переконань, поглядів і фобій. Ось як Ш. Гіні пояснює суголосність проблем, порушених у «Зціленні у Трої», з його північно-ірландським вихованням та ситуацією в країні загалом у інтерв'ю з Л. Хардвік: «Anyone who grew up in the north of Ireland from their moment of consciousness was aware of a public dimension to their lives, they were bonded into a group, one side or the other side. And they were also living in the theatre of [their] own conscience and consciousness. So, the demand for solidarity was there from the start with your group, and if you were growing into some kind of authentic individual life, the imperative for solitude or self-respect or integrity or self-definition was there also» (Для будь-кого, хто виріс на півночі Ірландії, з моментом усвідомлення себе приходило й розуміння ролі громадського виміру у їхньому житті, їм доводилося так чи інакше об'єднуватися в групи. І вони також перебували у театрі [своєї] власної совісті та свідомості. Отже, вимога щодо солідарності була присутньою у твоїй групі з самого початку і якщо ти обирав неподібне на інші особистісне життя, з'являлася й також потреба у відстороненні та самоповазі, відвертості та самовизначенні) (Hardwick, 2007).

Загалом наративна та міфологічна структури тексту Софокла та Ш. Гіні дещо відрізняються від вихідної легенди про грецького лучника. Спільним є те, що у всіх варіантах події відбуваються під час облоги Трої, на тлі яких розгортається історія про легендарного героя Філоктета, що постраждав від укусу змії та був полишений своїми побратимами напризволяще на острові Лемнос помирати. Однак, коли через десять років війни греки захоплюють у полон троянського провидця, той розповідає їм, що Трою неможливо буде підкорити без допомоги Філоктета та його непомильного лука, після чого Одиссей приймає рішення повернутися на острів та оманливим підступним шляхом викрасти зброю Філоктета. Збережені коментарі до більш ранніх п'єс про Філоктета, написані Есхілом та Евріпідом, свідчать, що автори переважно зосереджувалися на питанні про те, чи переконують Філоктета повернутися до участі у війні та в який спосіб. Нововведенням Софокла стало представлення глядачам невідомого досі діючого персонажа Неоптолема і розширення базового гомерівського варіанту новими смислами.

О. Мандел, американський письменник бельгійського походження, почесний професор літератури Каліфорнійського університету у своїй праці, присвяченій образу Філоктета та падінню Трої, пише: «For Aeschylus and Euripides, the question posed by the play had been, “Will Philoctetes yield to Odysseus?”. But Sophocles dropped this question, and decided from the beginning that Philoctetes would not yield to Odysseus or any other mortal. He turned Philoctetes into a fixed and ultimately unproblematic character, and wrote instead a Neoptolemus play dealing with a movement from lie to truth in the mind and action of his new hero» (Для Есхіла та Евріпіда п'єса підняла питання «Чи пристане Філоктет на пропозицію Одиссея?». Але Софокл відразу відкинув це питання і з самого початку вирішив, що Філоктет не поступиться ані Одиссеєві, ані будь-якому іншому смертному. Він перетворив Філоктета на статичного та зрештою безконфліктного персонажа, а натомість написав роль для Неоптолема, яка розкривала шлях від брехні до правди в свідомості та діях його нового героя) (Mandel, 1981: 103). Своєрідне втручання *deus ex machine* у фіналі п'єси Софокла стає ще одним свідченням того, що питання, чи повернеться Філоктет до Трої, не цікавило автора. Адже його п'єса за словами О. Мандела, це передусім драма про людську етику та політику, від яких Боги тримаються осторонь,

хоча й тимчасово. «Thus the gods have permitted Neoptolemus just enough objective freedom to make the two authentic moral choices which constitute the play ... Neoptolemus discovers that the most fluent eloquence cannot repair an injustice; justice must be done; it demands action ... For a moment he had thought that returning the life-sustaining bow would do. But Justice is an exacting mistress. Neoptolemus must carry the injured man home: the false invitation must become a true one; and Sophocles underscores its consequences – the Greeks outraged, their cause ruined, a massive revenge threatened. When Neoptolemus makes the second and greater of his decisions, he does so fully conscious that he will become a hounded outcast. His moral victory is complete» (Боги відміряли Неоптолему рівно стільки об'єктивної свободи, достатньої для того, щоб зробити два моральних вибори, котрі власне і складають п'єсу... Неоптолем відкрив для себе, що навіть красномовство найвищого гатунку нездатне встановити справедливість, проте справедливість повинна перемогти і це вимагає дії ... На мить він припустив, що повернення цінного лука виправило б це. Проте правосуддя примхлива коханка. Неоптолем змушений доставити пораненого додому: лицемірне запрошення повинне перетворитися на справжнє; і Софокл наголошує на наслідках цього – греки обурені, їхня справа зруйнована та загрожує масштабна помста. Але коли Неоптолем приймає своє знакове рішення, він діє настільки свідомо, що перетворюється на переслідуваного вигнанця. Його моральна перемога звершується повністю) (Mandel, 1981: 113–114). Отже, п'єса Софокла, як і попередні версії, спочатку викриває опортунізм Одиссея, проте потім розвиває більш витончені та тривалі внутрішні конфлікти, що відбуваються у ментальних проєкціях головних героїв.

Саме дилема, яку драматизував Софокл, була суголосною політичному розколу в Північній Ірландії, обставинам 1980-х рр., в яких опинилися співвітчизники Ш. Гіні коли доводилося приймати непрості рішення й обирати ту чи іншу політичну сторону конфлікту.

Загалом версія Ш. Гіні нараховує приблизно таку ж кількість рядків, як і оригінал Софокла, але Ш. Гіні дещо змінює та розширює вихідний текст у багатьох місцях. Тут переважно йдеться про суттєве доповнення реплік Хору, здебільшого на початку і в кінці п'єси, через що автор алегорично намагається занурити нас у такі болючі для нього самого тогочасні ірландські реалії:

*Heroes. Victims. Gods and human beings.
 All throwing shapes, every one of them
 Convinced he's in the right, all of them glad
 To repeat themselves and their every last mistake,
 No matter what.
 People so deep into
 Their own self-pity buoys them up.
 People so staunch and true, they're fixated,
 Shining with self-regard like polished stones* (Heaney, 1991: 1–2).

*Герої. Жертви. Люди і боги.
 Подоби лиш міняють, кожен переконаний,
 Що правда лиш за ним; всяк залюбки
 Себе повторює, аж до останньої помилки,
 За будь-яких умов.
 І всяк себе жаліє,
 І кожного той жаль підносить вгору.
 Такі стійкі та щирі, істини стовпи,
 Самозакоханістю, мов гладенькі брили, сяють* (Гіні, 2008: 234).

Ш. Гіні, на відміну від Софокла, надавав функції Хору дещо більшого значення, вкладаючи в його уста особисті погляди. Для нього Хор був не лише голосом народу, а й окремою думкою кожного, яка заслуговує на те, що бути почутою. Якщо надважливим для Софокла є питання честі, то для Ш. Гіні значущим стає й те, які ж пастки чекають на шляху до справедливості, що є тіньовою стороною політики. Хоча історія Трої та Ірландії відрізняються, є й те, що їх поєднує – символічний образ Філоктетової рани, яка потребує лікування та зцілення. Філоктет – це своєрідний символ минулого та майбутнього, те, до чого повинна прийти Ірландія, переосмисливши та спромігшись інтегрувати свою непросту історію в сьогодення, зробити певні висновки, а не продовжувати ятрити незагоєну рану та стримувати прогрес. Щодо метафори рани, то вона реалізується й у конкретному питанні долі поранених на війні. Це також нагальна проблема у сьгоднішніх українських реаліях. Ш. Гіні попереджає про байдужість до покалічених і травмованих війною. Він вважає, що художній твір навіть якщо не допоможе вирішити такі питання, то самою їх постановкою окреслить координати.

Прикметно, що поет, говорячи про дієвість поезії у Нобелівській лекції, покликається на Гомера й на приклад Одиссея, який плакав під час співу Демодока про падіння Трої. Його сльози Гомер порівнює із риданнями жінки-троянки, яка оплакує свого загиблого мужа, «Що за людей і вітчизну свою наложив головою» (Гомер, 2004: 184). А в цей час їй на спину і плечі падають ворожі «ратиц удари». «Навіть сьогодні, через три тисячі років, коли ми ковзаємо по такій кількості сучасного дикунства, наживо подаваного нам у новинах; коли ми вкрай добре поінформовані, але все одно загрожені небезпекою звикання, вироблення нечутливості, від надмірно доброї ознайомленості, до старих кадрів про німецькі концтабори й радянські гулаги, – навіть сьогодні цей Гомерів образ спроможний нас протверезити» (Гіні, 2008: 333).

Драма Ш. Гіні «Зцілення у Трої» підіймає проблеми особистої та суспільної моралі, обману, маніпуляцій і політичної доцільності, страждань і зцілення. Автор пов'язав троянську історію з універсальним людським досвідом і показав, що зцілення, і в конкретному, і в найширшому сенсах, можливе. Як влучно зауважила М. Макдональд у своєму дослідженні «Seamus Heaney's "Cure at Troy" Politics and Poetry», Ш. Гіні – оптиміст, котрий створив п'єсу про надію (McDonald, 1996: 126).

До троянського міфологічного сюжету звертається Ш. Гіні в поетичному циклі «Сторожа біля Мікен» (Mycenae Lookout). У ньому через сприйняття чатового переосмислено повернення Агамемнона до Мікен із Троянської війни. У монологів вартового звучать його спогади про десятилітнє чатування на мікенському мурі, візії Троянської війни, переживання того, що відбувається в Мікенах («1. Війна часового»); сприйняття троянської віщунки Кассандри перед її загибеллю («2. Кассандра»); видіння війни під мурами Трої («3. Його видіння на світанку»); свідчення перелюбу Клітемнестри та Егіста, вбивства Агамемнона («4. Ночі»); мрії про чистоту води («5. Йому мариться вода»). Цикл присвячений гарвардським друзям Ш. Гіні – Синтії та Димітрію Хаджі, талановитому скульптору, який модернізував міф.

Е. Кенеді-Ендрю так визначає загальну ідею твору: «“Mycenae Lookout” is a poem which reacts against the apparently tragic pattern of history and the inhuman assumptions of the current cult of desperation and extremism» («Мікенський оглядовий майданчик» – поема, яка

демонструє реакцію спротиву щодо трагічної моделі історії, що мала місце, та нелюдських припущень щодо сучасного культу нерозсудливості та екстремізму) (Кенеді-Ендрю, 2009).

«Сторожа біля Мікен» є інтерпретацією класичного міфу, зафіксованого в поемах Гомера та драматизованого в першій частині трагедійної трилогії «Орестея» Есхіла «Агамемнон». Із есхілового твору взято рядок-епіграф «*Той віл на язиці у мене*». У перекладі А. Содомори він звучить дещо інакше. Сторож, який нарешті дочекався звістки про закінчення троянської війни, радіє, сподіваючись на швидке повернення свого господаря Агамемнона, але зауважує:

Мовчатиму про інше... Твердо бик мені

Став на язик ногою. Мав би мови дар

Цей дім – додав би дещо. Зрозуміє все

Обізнаний; не втямить – необізнаний (Есхіл, 1990: 178).

У першу чергу Сторож звертається до глядачів, які добре знають міф і обізнані в тому, що відбувалося в домі мікенських царів. Йдеться про цілу череду злочинів, згадувати про які небезпечно. Водночас глядачам добре відоме й поняття родового прокляття, яке у другій частині циклу Ш. Гіні реалізується у виразі «gene-hammer» – ген-молот. На жаль, цей образ зник в українському перекладі, тоді як у ньому міститься ідея гріхів і злочинів, що передаються із роду в рід, нашаровуються і збільшуються, проте вони отримують невідворотну відплату і покарання. Агамемнона – одного із представників заплямованого жахливими вчинками роду Атридів – вбивають його дружина Клітемнестра та двоюрідний брат Егіст. Есхіл у трилогії показав наступну фазу череди насильства, коли Орест мстить за смерть свого батька і вбиває матір.

У творі Ш. Гіні епіграф стосується позиції чатового, змушеного замовкнути під вагомистою обставин. Він – сторож у домі Агамемнона, призначений Клітемнестрою стежити за вогнищами на верхів'ях гір чи маяками, що передаватимуться із Трої і сповіщатимуть про переможне повернення Агамемнона додому. Перший розділ «Сторожі біля Мікен», який він називає «Війна чатового», починається зі скарги вартового на довгі роки насильства та вбивств:

Хтось плакав, тільки з радості, не з горя,

Коли озброївсь цар й поплив, де Троя,

Але в мені луна, мов гонга гук,

*Зло світове і свято вбивчих рук:
Провіщене, воно триває й досі.
Я сню: роздолля крові розлилося,
І трупи сиплються в мій вбогий сон* (Гіні, 2008: 288).

Вже перші рядки фіксують настрої мікенців, які зі сльозами радості готові вирушати на війну задля визволення викраденої Єлени. Це шокує чатового, який передбачає катастрофічні наслідки кривавої війни:

*Між долею і страхом я тремтів
І бачив наповзання хмар кривавих,
Вогнів звитяги, ран світанку рваних,
Що вибухали, лавою лились
На люд, що біг і падав, навзнак, ниць...* (Гіні, 2008: 288).

Він переживає моральну дилему – наділений даром пророчого бачення, зв'язаний честю, чатовий сповнений почуттям провини за те, що не діяв, аби запобігти трагічному перебігу подій.

В образі Кассандри, безсилої маргіналізованої представниці свого суспільства, яка бачить жахливе майбутнє, але рокована на те, що їй ніхто не вірить, відбивається позиція і чатового, і автора. Ш. Гіні підкреслює її невинність і безпорадність через образ ягняти, приреченого на заклання.

*Із неї слова
Прорва-
лись, ягня*

*промека
прорека
пророка*

*жах
ах*

в головах (Гіні, 2008: 290).

Українському читачеві властива певна інерція у сприйнятті образу Кассандри. Його рефлексія спирається в першу чергу на драматичну поему Лесі Українки «Кассандра», де головна героїня зображена насамперед як пророчиця. Кардинально інакше змальовує її Ш. Гіні, у нього Кассандра – жертва насилля, «Гвалтована всіма / Вояками». Проблема насилля і відповідальності за нього всіх, навіть

сторонніх свідків, є основною цього вірша. Гостро актуально звучить його перший терцет:

*Нема такого:
Стояти поруч
І ні при чому* (Гіні, 2008: 289).

Йдеться про спільну відповідальність, якщо ти є свідком скоєння злочину, і нічого не робиш, щоб йому запобігти, ти вже винний, ти теж причетний до жорстокості.

В оригінальному тексті вжито слово «innocent», яке в англійській мові має принаймні два основних значення – невинуватість і невинність, незайманість. Для Ш. Гіні важливе й друге, адже з міфу відомо, що Кассандра – жриця, яка залишалася незайманою, відмовивши у коханні самому богу Аполлону, аж допоки під час захоплення Трої її не зґвалтував Аякс у храмі Афіні. Контраст між фізичною чистотою дівчини і Кассандрою, жертвою зґвалтування, посилюється через фіксацію «бажання свідків», у яких пробудився сексуальний інстинкт «зробити це з нею тут і зараз»:

*And the result –
ant shock desire
in bystanders
to do it to her
there and then.
Little rent
cunt of their guilt* (Heaney, 1996: 32).

Автор навмисне вживає ненормативну лексику, грубо-вульгарне слово на позначення жіночого статевого органу, з яким асоціюється сприйняття Кассандри мікенцями. Грубість та брутальність виразів суттєво пом'якшена в українському перекладі.

Певною мірою Ш. Гіні осучаснює свою Кассандру. У буквальному перекладі привертають увагу такі деталі її зовнішності, як забруднений жилет, погано підстрижене волосся, струпи на голові панка, обвуглені (густо нафарбовані) очі. Таке перенесення у 70-ті роки минулого століття – ще одна вказівка на те, що описане явище є не поодиноким та локальним, а системним, незалежним від часу та місця дії. В сучасній українській дійсності офіційно про гвалтування воліють не говорити, але факт залишається фактом (згадаймо Бучу і Бородянку), війна пробуджує в завойовниках найнижчі звірячі інстинкти, а об'єктами насилля стають не тільки жінки, але, що ще

страшніше, діти. Жахливо, але у свідомості гвалтівників така поведінка легітимізується умовами війни, а позиція завойовника, агресора знімає всі моральні табу.

Думається, образ Кассандри в цьому вірші цілком відповідає оцінці, що її дав Ш. Гіні гомерівському образу троянських жінок, яких б'ють, гонять у полон «*на роботу тяжку, на поталу й наругу*» (Гомер, 2004: 184): «Цей образ володіє тією адекватною документальністю, яка відповідає всьому, що тільки ми знаємо про нестерпне» (Гіні, 2008: 333).

Образ Агамемнона в поетичній рецепції Ш. Гіні суттєво відрізняється від есхілової версії і ще більше – від його інтерпретації в епілозі драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра». У цьому творі цар поштиво і з повагою ставиться до троянської віщунки та вимагає такого ж ставлення від Клітемнестри:

*Я бажаю,
Щоб їй була повага в нашім домі,
Як жриці, як царівні подобає* (Українка, 2021: II; 94).

Тоді як Егіст сприймає її як бранку, а Клітемнестра як рабиню, Агамемнон послідовно називає її царівною. Він передчуває, що в його домі з ним може статися щось лихе, і, сподіваючись на пророцтва Кассандри, обіцяє їй беззастережно повірити. Ш. Гіні знову ж таки послуговується зниженою лексикою для характеристики цього персонажа. Він називає Агамемнона «старий Король-Півень», «Король-Дітовбивця та Бери-що-приходить», «старий долар» (у значенні – самець). В українському перекладі вживаються інші лексичні засоби.

*Дітовбивця
Домів прибився,
Оагамемнонився* (Гіні, 2008: 290).

О. Мокровольський вдається до засобів перекладацької компенсації і вживає авторський неологізм «*оагамемнонився*», який виявився доволі ефективним. Він виконує функцію кодової інтертекстуальності, коли одне слово або вираз викликає ланцюг асоціацій, представляє цілу історію в згорнутому вигляді. Негативне маркування образу Агамемнона починається з його нищівної характеристики, яку дає Ахілл в «Іліаді» Гомера, і продовжується в інших літературних творах. Перекладач одним словом артикулює її, «*оагамемнонився*», тобто вповні оприявнив свою природу вбивці,

грабіжника і гвалтівника. Із цією репутацією узгоджується бачення Агамемнона очима Клітемнестри у вірші О. Забужко «Клітемнестра».

... о сину Атрея,

*так під тобою пручалась розпластана Троя,
стріла поціляє в пругке, і живе, і охоплене тремом –
це лань? Брісеїда? Чи – горяч жіноцької крові,
по стегнах спливаючи, робить тебе переможцем,
що кров добуває із тіл, наче праведник – воду зі скелі?
Не перелюбство, не скотолодство, але скотоложство –
змагать Клітемнестру, і лань, і Кассандру, і Трою, й Мікени!
(Забужко, 2005: 167–168).*

Привертає увагу перелік об'єктів гвалту, що символізує вкорінене у свідомість переконання свого права на насилля.

Метрика і графічне оформлення цього вірша, яке дисонує з іншими творами циклу, теж виконує свою змістову функцію. Він складається з коротких рядків, більшість із них – не довше трьох слів, увесь текст розташований по центру сторінки. Створюється ефект стрункості і крихкості, який доповнює образ жінки, маленької, слабкої, беспорядної, порівняно з агресивними чоловіками, які напали на неї та її місто.

У третій частині «Його видіння на світанку» чатовий визнає, що пішов на компроміс із власними стандартами: *«не хочу перемоги так в цей час, / Як мав би я її хотіти»*. Він, *«самотній у зневазі безголосій»*, засуджує *«клаки»* підставних спостерігачів, *«які на всякий підуть спосіб»*, щоб зберегти репутацію *«щирих аргів'ян»*. Сторож висміює політиків та ідеологів, *«словоплетів слів-оман»*, які використовують механізми впливу на громадську думку, *«судів вироцують бур'ян»*, аби вагоме слово правди не було почуте: *«Війна застрягла в невимовного завії»*. Ш. Гіні висловлює своє розчарування тим, що насильство робить мову безсилою та нерелевантною.

У візіях чатового поєднуються *«міста трави»* – Мікени і Троя, він бачить похилене стебло фіалки, *«серпанки досвіткові, зірне тло»*, і через них ще гостріше відчуває те зло, ту *«рану часову»*, в умовах яких доводиться жити. А далі – контрастна картина, що змальовує шокуючу готовність людей до навмисного вбивства і згоди на нього.

У частині «Ночі» автор фіксує докори сумління вартового, що став свідком *«любовної жаги»* Клітемнестри та Егіста та їхньої змови проти Агамемнона. Він звинувачує себе у тому, що *«інерція воляча»*

завадила йому заговорити, і врешті решт визнає, що він *«царя продав» «за зливки і позолоти»*. Чатовий порівнює себе з титаном Атлантом, який підпирає небо, горище, де кохаються богині та боги, і є мовчазним свідком їхньої сексуальної розпусти. Ш. Гіні говорить про темну еротику насильства, ритми якої спускаються з Олімпу і захоплюють людство, – від хтивого викрадення Парісом Єлени, що спровокувало Троянську війну, до *«диких любовних Клітемнестри криків»*.

Частину *«Йому мариться вода»* завершує образ *«чистої води»*, фізичного й духовного очищення. Ш. Гіні розширює просторові (йдеться не тільки про Мікени і Трою, але й Афіни) та часові межі (згадуються й інші війни, можливо, Пелопонеська, *«Бо ж вічно з греком грек ворогував»*). Але крізь морок і приреченість проглядає світло надії в образі *«солодкої води, / Яку земля щедротно нам дає»*. Автор наголошує не на простому відкритті джерела, а на зусиллях копачів і тих особистих змінах, які відбулися в них. Робітники, *«що в надрах побували»*, повернулися *«такі самозаглиблені»*, *«мов звільнені-вцілілі вояки»*. М. Макдональд робить висновок: *«He depicted war and the lust for violence, but always expressed hope, and a desire for the fires of war to be cleansed by the waters of a miraculous healing well»* (Він зображував війну і жагу до насильства, але завжди висловлював надію і бажання, щоб пожежа війни була очищена водами чудодійної цілющої криниці) (Макдональд, 2019: 139).

Не можна не погодитися з оцінкою Е. Кенеді-Ендрю поетичного циклу Ш. Гіні. Його стаття опублікована 2009 р., але зроблені висновки важливі й зараз. *«“Mycenae Lookout” is a poem that matters because it demonstrates the audacity of hope, the courage to challenge nihilism and despair, to affirm an unquenchable human spirit in the face of death and destruction. It is a poem with the power to do good, to encourage, and to heal. This power derives from the poet’s faith, not religious faith in any conventional sense, but faith in a transcendent, ethical order of being which is anterior to, independent of, our-all-too fallible human models of reality and meaning»* (*«Мікенський оглядовий майданчик»* є актуальною поемою сьогодення, оскільки демонструє яскравий приклад звитяжної віри, сміливості, що кидає виклик нігілізму та безнадії, утверджує нетлінність людського духу в очах смерті та руйнування. Це поема, в котрій пліч-о-пліч взаємодіють сили добра, натхнення та зцілення. Ця міць бере коріння у поетовій

вірі, проте не релігійних переконаннях у своєму традиційному значенні, це віра у трансцендентне, моральний аспект буття, в те, що є первинним по самій своїй суті, незалежним, тим, що йде всупереч людським ілюзорним уявленням про реальність та її наповнення) (Кенеді-Ендрю, 2009).

Наукова новизна

Вперше в українському літературознавстві проаналізовано тему Троянської війни у творах Ш. Гіні «Зцілення у Трої» та «Сторожа біля Мікен». Доведено, що певні аспекти теми мають універсальний характер і проєктуються на сучасні історичні події в Україні.

Висновки

Тема Троянської війни, яка реалізується у творчості Ш. Гіні, має політичну та морально-етичну перспективу і відгукується не тільки в історії Північної Ірландії, але й у ситуації російсько-української війни. Матеріалом дослідження слугували перекладацька версія трагедії Софокла «Філоктет», що вийшла друком під назвою «Зцілення у Трої» (уривки із неї в українському перекладі, названі автором «Голоси з Лемносу»), та поетичний цикл «Сторожа біля Мікен».

Перекладацька версія «Філоктета» Софокла «Зцілення у Трої» демонструє розуміння перекладу як естетичного транспортного засобу, асинектохи поетичної методології, за допомогою якого Ш. Гіні бере твір з минулого та іншої культури, насичує його резонансами власної ірландської культури та історії і проєктує на майбутнє. У драмі реалізується авторська позиція щодо неприйнятності політичних технологій, які засновані на брехні, маніпуляціях, фальсифікаціях, і які не є сучасним витвором, а використовувалися завжди.

У віршах циклу «Сторожа біля Мікен» поет підіймає проблему тіньових сторін людської природи, жаги до вбивств, грабунку, гвалту, які виявляються в умовах війни. Колективна причетність до злочинів і жорстокості нівелює почуття особистої відповідальності, знімає моральні табу. Ш. Гіні транслює людству повідомлення про те, що незалежно від сторони перебування в конфлікті й незалежно від ставлення до нього, нейтралітет сам по собі є неможливим, і кожен завжди буде в чомусь співучасником, так чи інакше.

В обох досліджуваних творах Ш. Гіні висловлює сподівання на перемогу справедливості, віру в те, що людство може протистояти

трагічній моделі історії, екстремізму і тоталітаризму, утверджує незламність людського духу перед обличчям смерті та руйнування.

Література

- Гіні, Ш. (2008). *Відкритий ґрунт. Твори (1966–1996)*. Київ: Юніверс.
- Гомер (2004). *Одіссея*. Харків: Фоліо.
- Есхіл (1990). *Трагедії*. Київ: Дніпро.
- Забужко, О. (2005). *Друга спроба: Вибране*. Київ: Факт. С. 167–168.
- Софокл (1989). *Трагедії*. Київ: Дніпро.
- Українка, Леся. (2021). *Повне академічне зібрання творів* (Т. 1–14). Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Fawbert, D. (2022). *Mycenae Lookout*. URL: <https://fawbie.info/the-spirit-level/mycenae-lookout/>
- Hardwick, L. (2007). Interview with S. Heaney. URL: [www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/sites/www.open.ac.uk.arts.research.pvcrs/files/files/Heaney_transcript_PDF\(1\).pdf](http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/sites/www.open.ac.uk.arts.research.pvcrs/files/files/Heaney_transcript_PDF(1).pdf)
- Heaney, S. (1991). *The cure at Troy. A version of Sophocles' Philoctetes*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 96 p.
- Heaney, S. (1996). *Mycenae Lookout. The Spirit Level*. London: Faber and Faber. P. 29–37.
- Heaney, S. (1998). *Opened ground: Poems 1966–1996*. London: Faber and Faber.
- Kennedy-Andrew, E. (2009). «Mycenae Lookout» by Seamus Heaney. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*. URL: http://www.ricorso.net/rx/library/journals/critical/IU_Rvw/IUR_2009-04/Andrews_EK.htm
- Mandel, O. (1981). *Philoctetes and the Fall of Troy: Plays, Documents, Iconography, Interpretations*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- McDonald, M. (1996). Seamus Heaney's «Cure at Troy» Politics and Poetry. *Classics Ireland*, 3, 129–140. URL: <https://doi.org/10.2307/25528295>
- McDonald, M. (2019). Seamus Heaney: An Irish Poet Mines the Classics. *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses*. Oxford University Press. P. 121–146. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198805656.003.0009>
- O'Brien, E. (2007). Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind. *Studies on Contemporary Ireland Series*. Dublin: Liffey.
- O'Donoghue, B. (2009). Heaney's Classics and the Bucolic. *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 106–121.

References

- Hini, Sh. (2008). *Vidkrytyi grunt. Tvory (1966–1996)*. [Opened ground. Works]. Kyiv: Yunivers (in Ukrainian).
- Homer (2004). *Odissey*. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Eskhil (1990). *Trahedii* [Tragedies]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).

- Zabuzhko, O. (2005). *Druha sproba: Vybrane* [The second attempt: Selected]. Kyiv: Fakt (in Ukrainian).
- Sofokl (1989). *Trahedii* [Tragedies]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Ukrainka, Lesia. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (T. 1–14) [Complete academic collection of works]. Lutsk: Volynskyi Natsionalnyi Universytet Imeni Lesi Ukrainky (in Ukrainian).
- Fawbert, D. (2022). *Mycenae Lookout*. URL: <https://fawbie.info/the-spirit-level/mycenae-lookout/>
- Hardwick, L. (2007). Interview with S. Heaney. URL: [www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/sites/www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/files/files/Heaney_transcript_PDF\(1\).pdf](http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/sites/www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/files/files/Heaney_transcript_PDF(1).pdf) (in English).
- Heaney, S. (1991). *The cure at Troy. A version of Sophocles' Philoctetes*. New York: Farrar, Straus and Giroux (in English).
- Heaney, S. (1996). Mycenae Lookout. *The Spirit Level*. London: Faber and Faber, 29–37 (in English).
- Heaney, S. (1998). *Opened ground: Poems 1966–1996*. London: Faber and Faber (in English).
- Kennedy-Andrew, E. (2009). «Mycenae Lookout» by Seamus Heaney. *Irish University Review: A Journal of Irish Studies*. URL: http://www.ricorso.net/rx/library/journals/critical/IU_Rvw/IUR_2009-04/Andrews_EK.htm (in English).
- Mandel, O. (1981). *Philoctetes and the Fall of Troy: Plays, Documents, Iconography, Interpretations*. Lincoln and London: University of Nebraska Press (in English).
- McDonald, M. (1996). Seamus Heaney's «Cure at Troy» Politics and Poetry. *Classics Ireland*, 3, 129–140. URL: <https://doi.org/10.2307/25528295> (in English).
- McDonald, M. (2019). Seamus Heaney: An Irish Poet Mines the Classics. *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses*. Oxford University Press. P. 121–146. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198805656.003.0009> (in English).
- O'Brien, E. (2007). Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind. *Studies on Contemporary Ireland Series*. Dublin: Liffey (in English).
- O'Donoghue, B. (2009). Heaney's Classics and the Bucolic. *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press, 106–121 (in English).

Viktoriia Sokolova, Yuliia Kriukova. Poetic Reception of the Trojan War in the Works of Seamus Heaney. Works of the Ireland writer Seamus Heaney are characterized by an intertextual appeal to the Ancient Greek and Latin literature where the peculiar place belongs to the Trojan War reception. Trojan War's motive, to different degrees of authenticity to the original text, is introduced in the Heaney's translation and adaptation of Sophocles tragedy «Philoctetes», published under the title «The Cure at Troy» and in the poetic cycle «Mycenae Lookout».

The main **goal** of the given paper is to investigate the theme of the Trojan War and its interpretation in the S. Heaney's works. To analyze the appropriate parallels

and reflections in coincidence with the Ukrainian urgent problems and the world issues in general. Article's **methodological** framework is based on the principles of Comparative Literature, additionally involving translation studies and Intertextology methods, applying comparative-historical, contextual and textual analysis.

Results. Heaney's drama «The Cure at Troy» reflects the author's position that withstands lie, evil, manipulation, fraud and instead stands on the side of hope and victory of justice.

In the poetry cycle «Mycenae Lookout» S. Heaney casts the light on the questions that are of great importance today. He places emphasize on the dark sides of the aggressor's psyche in time of war that are expressed by the desire of killing, plundering and raping. The author draws a conclusion about the shared responsibility for the crime and terror, because in the war's launching and its continuation, are always guilty even those who stand aside and is a passive lookout of the violence committed. S. Heaney hopes that humankind is able to resist the tragic pattern of the history, extremism and totalitarianism and asserts the unconquerability of human spirit in the face of death and destruction. **Scientific novelty:** for the first time in Ukrainian literary studies, the theme of the Trojan War was analyzed in the works of S. Heaney "Healing in Troy" and "The Watchman near Mycenae" and the projection on current events in Ukraine was shown.

In the **findings** is stated that Heaney's works are a kind of recontextualization of the classical (ancient) proto-text where the global humans' issues, raised originally in Mythology and ancient literary works devoted to the Trojan War, have acquired new and topical meaning in the contemporary history.

Key words: Trojan War, reception, recontextualization, proto-text, intertextuality, projection, terrorism, militarism, S. Heaney

Соколова Вікторія Альбертівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-3682-9406>; sokolovavic@gmail.com

Крюкова Юлія Дмитрівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов природничо-математичних спеціальностей Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-7769-3402>; krjukowajuli@gmail.com

Жанрова своєрідність монологу Володимира Самійленка «Герострат»

У статті проаналізовано жанрову структуру монологу Володимира Самійленка «Герострат» у світлі сучасних теорій синтетичних жанрів. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському літературознавстві представлено цілісний аналіз жанрової специфіки драматичного монологу. На основі теоретичних праць світових та українських вчених визначено його ключові формально-змістові параметри та динаміку розвитку. Доведено, що накладання жанрової матриці драматичного монологу на архетипний сюжет про Герострата дозволив Володимирові Самійленкові досягнути у своєму творі оригінального авторського позиції та художнього осмислення геростратівського синдрому. **Метою цієї статті** є окреслити жанрову своєрідність драматичного монологу та авторське новаторство Володимира Самійленка. **Теоретико-методологічною базою дослідження** стали генологічні студії ХХ – початку ХХІ ст., що узагальнюють специфіку драматичного монологу та обґрунтовують його жанрові параметри як синтетичного явища. **Висновки.** Володимир Самійленко здійснив новаторську для української літератури інтерпретація архетипу Герострата, який став особливо виразним завдяки вдалому використанню потенціалу жанру драматичного монологу. Персонаж твору максимально дистанційований від автора та наділений власним голосом. Образ мовця розкрито у напруженій динаміці, його самохарактеристика рельєфно відтворює внутрішню боротьбу. Архітектоніка твору відображає ключові віхи трансформації ціннісних орієнтирів героя та широку амплітуду коливання самоідентифікації. Темпераментне обґрунтування мовцем своїх світогляду, морально-етичних переконань та вчинків створює, хоч і тимчасову, чинну виключно у герметичному світі монологу, а втім переконливу автономну матрицю цінностей. Відтак «Герострат» Володимира Самійленка відповідає жанровому канону драматичного монологу та є цінним внеском в жанрово-стильові здобутки української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: драматичний монолог, жанр, лірика, драма, архетип, Володимир Самійленко, українська література

Вступ

Володимир Самійленко нині заслужено користується репутацією одного з лідерів шукань українського письменства кінця

XIX – початку ХХ ст. Увагу до творчості письменника актуалізували передусім позитивні відгуки його сучасників, зокрема таких знаних літературних критиків, як Іван Франко, Сергій Єфремов, Микола Зеров. Останній вбачав у Самійленкові «талановитого майстра», котрий посів «власне і своєрідне місце в нашій поезії» (Зеров, 1990: 526). Закономірно, що до доробку непересічного автора зверталися й в наступні десятиліття. Помітним внеском в осмислення самотності поета стали ґрунтовні інтерпретації його спадщини Михайла Чернопиского, Миколи Мартинюка, Олена Ткаченко. Олександр Староста слушно наголошує, що заслуговує подальшого вивчення шлях автора від народництва до нових естетичних трансформацій, оскільки він відзначається творчим «засвоєнням античних художніх традицій (художні прийоми, образи, плин філософської думки, строфіка) та їх поєднанням із модерною проблематикою (людська індивідуальність, місце митця в суспільстві, сутність творчості, проблема генія і посередності)» (Староста, 2019: 166). У цьому річищі особливої уваги заслуговує твір Володимира Самійленка «Герострат», який засвідчує тяжіння поета до оригінальних ідей та їх талановиту реалізацію.

Варто наголосити, що цей текст досі залишається недооціненим, хоча, безсумнівно, в національному письменстві Самійленко розширив презентаційну палітру античних постатей, першим зробивши Герострата головним персонажем. Після непоодиноких принагідних висловлювань про самотність образу, створеного Самійленком ширші літературознавчі розмисли над «Геростратом» одним з перших запропонував Арсен Каспрук. Дослідник наголошує, що авторська ідея не має нічого спільного з ілюстрацією історичного факту, оскільки його персонаж «задумується над розвитком всесвіту, вічним плином матерії в часі і просторі, над місцем людини в цьому гігантському потоці» (Каспрук, 1973: 150). Небезпідставно Микола Мартинюк зараховує Герострата до провідних образів-систем поета, за допомогою яких він запропонував «симптоматичне вираження порізаних архетипів національної свідомості» (Мартинюк, 2009: 120). Однак концепт самійленківського геростартизму досі не був усебічно осмислений у працях науковців.

Метою цієї статті є окреслити жанрову своєрідність драматичного монологу та авторське новаторство Володимира Самійленка. Розуміння генологічного формату монологу «Герострат»

є критично важливим для адекватної інтерпретації історичного персонажа, зображеного автором з виключною достовірністю та психологічної правдоподібністю.

Нагадаймо, що сам автор чітко означив жанрову своєрідність тексту – «монолог у трьох сценах». Однак згодом зазвичай текст зараховували до ліро-епосу, чому могло сприяти його маркування як «монолог-поема» або «поема» у монографії Арсена Каспрука «Українська поема кінця XIX – початку XX століття». Натомість Микола Мартинюк більш коректно визначає жанр як «драматичний монолог», що, на наш погляд, якнайадекватніше визначає формально-змістову природу твору.

Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці, які узагальнюють специфіку драматичного монологу та здійснюють компаративний аналіз його жанрового патерна із сумісними формами: драматичною лірикою, монодрамою, промовою, солілоквиумом тощо. Важливим у цьому аспекті стали праці Семюела Сайласа Каррі, Клода Говардса, Роберта Лангбаума, Адени Розмарин, Мейера Говарда Абрамса, Патріса Паві та ін. Серед українських дослідників найбільш ґрунтовно жанр драматичного монологу проаналізувала Жанна Бортнік у дослідженні «Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція».

Виклад основного матеріалу

Зародження драматичного монологу найчастіше пов'язують із творчістю Роберта Браунінга, чий експеримент на межі літературних родів мали значний вплив на подальше формування цього жанру. Утім, окремі дослідники простежують значно тривалішу генезу драматичного монологу. Зокрема, Семюел Сайлас Каррі у монографії «Браунінг і драматичний монолог» окремий розділ відводить історії жанру та стверджує його поступовий і природній розвиток: «Якщо ми уважно дослідимо монолог, порівнявши його з різними віршами, стародавніми та сучасними, то побачимо, що форма була давно передбачуваною, а Браунінг просто довів її до досконалості (Curry, 1908:114). У дослідженні відлік розпочато з творів Томаса Ваетта та Волтера Релі. Пізніше до форм драматичного монологу звертались Вільям Вордсворт, Роберт Сауті, Джордж Гордон Байрон, Альфред Теннісон, Едгар Аллан По та ін. У XX ст. розвиткові цього жанру прислужились Вільям Батлер Єйтс, Томас Стернз Еліот, Езра Паунд, Елізабет Бішоп, Сільвія Плат та ін.

У міркуваннях про витoki та зразки драматичного монологу важливими є висновки щодо обов'язкових формозмістових параметрів. У «Словнику літературних термінів» за редакцією Мейєра Говарда Абрамса драматичний монолог визначено як ліричний вірш, що має три основні риси:

1. Одна особа, яка явно не є поетом, виголошує промову, що складає весь вірш, у конкретній ситуації в критичний момент.

2. Ця особа звертається й взаємодіє з однією або кількома іншими особами; але ми знаємо про присутність слухачів, а також про те, що вони говорять і роблять, лише з натяків у промові єдиного мовця.

3. Основний принцип, яким керується поет при формулюванні того, що говорить ліричний герой, полягає в тому, щоб розкрити читачеві у спосіб, який посилює його зацікавленість, темперамент і характер мовця (Abrams, 2005: 70–71).

Укладачі словника зазначають, що друга риса не є обов'язковою для всіх драматичних монологів, а от перша і третя – необхідні умови жанру.

Закономірною є певна розмитість жанрових меж драматичного монологу, який близький до лірики позицією суб'єкта і переважно віршованою формою, відтак нерідко завданням теоретиків літератури є виокремити його серед інших ліричних жанрів. Водночас, очевидним є зв'язок із драмою, спорідненість із монодрамою, вставними композиційними елементами, такими як: внутрішній монолог, промова, власне монолог.

Одним з перших жанрову концепцію драматичного монологу запропонував Клод Говард у праці «Драматичний монолог: витoki та розвиток» (1910). У ній автор стверджує, що всі монологи складаються з трьох компонентів: привід, мовець і слухач. Приводом можемо назвати драматичну ситуацію, яка стає причиною для самовираження героя, причому ця ситуація має стати основою протистояння минулого та теперішнього, опосередкованого зображення конфлікту, мотивації та бажань героя. Другим елементом драматичного монологу є мовець, чиєю провідною функцією стає зображення власними силами граней свого характеру, позиції та її динаміки. Третій компонент, хоч і менш виражений – аудиторія: згадані у монолозі інші персони або трансцендентний адресат. Цей компонент перетворює монолог на «діалог з божеством», який, свого

часу, Люсьєн Гольдман характеризує як «парадоксальний діалог, де говорить один із співрозмовників, звертаючись до іншого, який йому ніколи не відповідає, і не будучи певним, що той його слухає» (Goldman, 1970: 260).

Порівняння драматичного монологу з епосом дозволяє Клоду Говарду зробити висновок про те, що перший є «найдемократичнішою формою поезії з усіх існуючих» (Howard, 1910: 61), маючи на увазі можливість зобразити будь-яке історичне, соціальне явище через суто індивідуальне бачення. Водночас лірика, з якою драматичний монолог пов'язаний значно тісніше, більш суб'єктивна: «...в ліриці поет прямо висловлює свої почуття й думки, тоді як у драматичному монолозі він виражає себе опосередковано» (Howard, 1910: 38). Відповідно на образному рівні доречно в поезії виокремлювати ліричного героя, а в драматичному монолозі таки персонажа, що виступає наратором – оповідачем власної історії, своєрідним щитом для автора, який зберігає дистанцію з драматичною ситуацією та суб'єктивністю героя. Головною відмінністю між ліричним і драматичними монологом Клод Говард вважає те, що в першому відсутня «чітко окреслена та визначальна аудиторія» (Howard, 1910: 38).

Спорідненість драматичного монологу і драми закладена у самих термінах. Попри те, що монолог не має сюжету, обходиться без розвитку дії, що підводили б до кульмінаційного моменту, адже сам є втілення кульмінації, найчастіше обходиться без сценічних прийомів, все ж він глибоко пов'язаний з жанровим каноном драми. Насамперед притаманною йому діалогічністю, спрямованістю мовлення. Причому, як і драма, монолог намагається досягнути природного стилю, не перетворитись на декламацію чи промову з трибуни. Не зважаючи на те, що мовець лише один, за влучним порівнянням Клода Говарда, драматичний монолог створює «відчуття раптовості <...>, подібне до того, яке відчуває людина, що раптово почула розмову в сусідній кімнаті, котру монополізувала одна людина. Нічого не можна дізнатися інакше, як зі слів того, хто говорить» (Howard, 1910: 39). Про специфіку взаємодії тексту та реципієнта влучно писав Езра Паунд, майстер модерного драматичного монологу, характеризує власну творчість: «Для мене коротка так звана драматична лірика, принаймні те, що я роблю, – це поетична частина драми, решта якої (для мене – прозаїчна

частина) залишена читацькій уяві, або мається на увазі, або викладена в короткій примітці. Я ловлю персонажа, який мене зацікавив, у той момент, коли він мене цікавить, як правило, це момент пісні, самоаналізу, раптового розуміння чи одкровення. Решта п'єси набридла б мені і, ймовірно, читачеві» (Paige, 1950: 36).

Клод Говард також нагадує про споріднену драматичну форму – солілоквиум, що також можна схарактеризувати наявністю одного промовця, утім не передбачає імпліцитної аудиторії. За Патрісом Паві, монолог та солілоквиум – тотожні терміни, які відповідно до логіки своєї праці дослідник трактує з позиції сценічності. Автор «Словника театру» відзначає неправдоподібність монологу, його антидраматичність, функційний характер, що реалізується завдяки специфічному спектру театральних ситуацій: сон, лунатизм, сп'яніння, лірична схвильованість (Паві, 2006: 259). Подана Патрісом Паві типологія монологу дозволяє чітко побачити, як цей так званий «дискурс, який персонаж адресує собі» (Паві, 2006: 259) по суті відрізняється від жанру драматичного монологу, що досягнув жанрової автономності за формою й змістом.

Сценічність стає критерієм розрізнення й у випадку зіставлення драматичного монологу та монодрами. Як слушно зауважує Жанна Бортнік, виникнення останньої «стало можливим через процес дифузії жанрів і родів – взаємопроникнення лірики і драми, епосу і драми; елементів риторичних жанрів діатриби й солілоквиуму; сповіді, молитви та покаяння; поеми та драматичного монологу тощо» (Бортнік, 2016: 24). Дослідниця визначає драматичний монолог як «розповідь персонажа про події власного життя і пов'язані з цим переживання <...>, що часто передбачало дистанціювання біографічного автора від ліричного персонажа <...> та виявляло тенденцію до драматизації лірики (а не ліризації драми)» (Бортнік, 2016: 17). Справді, продуктивним видається чітке родове розмежування, що окреслює жанрові контури драматичного монологу в координатах лірики.

Важливою є праця Роберта Лангбаума «Поезія досвіду», один з розділів якої має назву «Драматичний монолог: співчуття проти судження». Головним завданням на шляху окреслення цієї жанрової форми, на думку дослідника, є відмова від «виявлення механічної схожості» між зразками жанру та порівняльної класифікації з іншими жанрами, оскільки в результаті таких підходів ми отримуємо

водночас надмірне та недостатнє обмеження. Вчений стверджує: «Якщо ми вирішимо розглядати драматичний монолог як традиційний жанр, то кожна лірика, в якій промовцем здається хтось інший, а не поет, майже всі любовні пісні та плачі <...> стануть драматичними монологами; так само, як і всі уявні послання та промови, всілякі уривки з п'єс та оповідань. <...> Але якщо ми, з іншого боку, будемо занадто обмежені, то зробимо трохи більше, ніж опишемо кілька віршів Браунінга й Теннісона, які використовуємо як зразки» (Langbaum, 59: 75–76).

Традиційне і досить поширене на сьогодні визначення драматичного монологу як тексту з одним мовцем, що не ототожнений з автором, вочевидь, не задовольняє дослідника. Натомість Роберт Лангбаум закликає звернути увагу на внутрішню суть цього жанру. Простеживши його еволюцію від Браунінга до Еліота, дослідник стверджує, що у серцевині форми лежить драматичне співчуття: «Хоча той факт, що поезія є монологом, допомагає виявити наше співчуття до мовця, оскільки ми повинні прийняти його точку зору задля входу в вірш, властивістю монологу все ж залишається бути засобом..., щоб встановити співчутливе ставлення читача до поезії, дати йому “факти зсередини”» (Langbaum, 59: 77). За Лангбаумом, «подавати факти зсередини» означає виводити значення з самого поетичного матеріалу, а не із зовнішнього стандарту судження (Langbaum, 59: 78). Подібною логіки дотримується Адена Розмарін, яка у праці «Сила жанру» стверджує: «...всі поезії, чиїх мовців ми засуджуємо, справді, можуть бути витлумачені як драматичні монологи, але не всі драматичні монологи мають мовців, яких ми вважатимемо морально чи розумово неповноцінними» (Rosmarin, 1985: 100).

Важливо, що хто б не опинився у ролі мовця в драматичному монолозі – герой чи злочинець – стандартні моральні судження не відіграватимуть провідної ролі у формуванні читацької реакції. Суб'єктивна природа жанру штовхає реципієнта будувати судження на основі внутрішньої логіки тексту та динаміки розвитку почуття в ньому; а вже згодом, за потреби, актуалізувати зовнішню етичну матрицю.

Вочевидь, саме такий потужний потенціал утворення власного внутрішньо текстуального морального кодексу відчула в монолозі «Герострат» Володимира Самійленка Олена Пчілка, яка за спогадами

самого письменника, була присутня на зібранні «Літературної Громади», коли автор декламував свій твір. На відміну від публіки, яка загалом схвально відреагувала на монолог Самійленка, Олена Пчілка зауважила: «не варт таку людину вихваляти!» (Тулуб, 1928: 301). Доцільно припустити, що до таких засторог авторитетну письменницю спонукала не буквальна героїзація образу Герострата (вона відсутня у тексті монологу), а власне природа жанру.

Психологізм у зображенні архетипу з чітко окресленим реноме свідчить про вдумливий підхід Самійленка до втілення своєї ідеї. На думку Арсена Каспрука, Герострат молодого поета співмірний з образом Каїна, змальованим Іваном Франком, і навіть є «постаттю значно трагедійнішою» (Каспрук, 1973: 151). Іntenції відмежування від банального визнання Герострата як навіженого, несамовитого лиходія властиві не одному художнику слова, що схильний до оригінального бачення світу. Промовистим є висловлювання Миколи Хвильового у памфлеті «Україна чи Малоросія?»: «...хіба докажеш, що не кожний Герострат – Герострат і не кожному крикунові судилося прославитись в Ефесі?» (Хвильовий, 1990: 576). Водночас персонаж Володимира Самійленка залишається «ментальним типом» (Микола Мартинюк), одержимим манією величі, що віддає «своє життя на жертву заради одночасного (можливо, миттєвого) нетривкого відчуття власної зверхності над світом і самовдоволення» (Мартинюк, 2009: 123).

Тема руйнації є однією з найпоширеніших у світовій літературі, а у спектрі психологічних студій руйнівника важливе місце належить осмисленню причин деструктивної комунікації особистості з культурною спадщиною поколінь. У багатьох художніх творах постає проблема вандалізму, що зумовлює інтерес до мотивації варварства, причин руйнівних інтенцій. Характерне для мистецтва мислення образами відзначається тяглістю зацікавленості до ключових фігур історичних руйнівних акцій, а також міфотворчості, яка засвідчує формування архетипів, що, згідно з юнгіанською теорією, репрезентують універсальні патерни та моделі людської поведінки.

Зафіксована історія трагічних руйнувань справжніх шедеврів світової культури починається з 21 червня 365 р. до н. е., коли було спалено храм Артеміди в місті Ефесі (нині – територія сучасної Туреччини). Цю колосальну, напрочуд урочисту мармурову споруду, над якою працювали талановиті митці упродовж століття, згадують у

своїх творах історики Геродот, Пліній Старший, Теопомп. Зокрема естетичною довершеністю відзначались кілька статуй Артеміди, а 127 іонічних колон храму були прикрашені образами давньогрецьких міфів. Імена творців цього архітектурного шедевру не збереглися в історичній пам'яті, проте вандалістський акт його знищення традиційно пов'язують з іменем Герострата.

Тогочасне правосуддя виголосило вердикт, у якому не лише йшлося про смертний вирок, але й про вилучення імені лиходія з усіх можливих документів («*damnatio memoriae*»), за будь-яку згадку паля можна було поплатитися життям. Проте цю заборону проігнорували літописці, які не могли оминати увагою жоден грандіозний факт. Таким чином, праці Теокомпа, Страбона, Авла Гелія зумовили незнищенність імені Герострата, хоча слава його була умовною, позаяк для наступних поколінь він став уособленням непрощеної ганьби.

«Герострат» Володимира Самійленка побудований відповідно до законів драматичного монологу. Мовець у ньому, очевидно, дистанційований від автора і не є його ліричним альтер-его. Цілком виразним постає розвиток дії, який варто розділити на внутрішній і зовнішній. Останній переконливо репрезентують ремарки, у яких зазначено, як прийнято у драматичних творах, час і місце подій, вказано на дії героя, зокрема підпал храму, який стає розв'язкою твору. Використання лаконічних ремарок наближає монолог до характеристик монодрами. Однак ліричний струмінь зберігається завдяки авторському фокусу на внутрішньому конфлікті, який оприявнює траєкторію самосвідомості Герострата, що неминуче веде до трагічної реалізації ідеї героя. Три частини монологу дозволяють чітко фіксувати еволюцію світоглядних орієнтирів Герострата, генезу його самоідентифікації.

У першій частині Герострат постає радше ліриком із тяжінням до філософського осмислення буття. Він гостро сприймає красу безмежного таємничого світу, що посилює нічний пейзаж з космічною аурою. Монолог увиразнює збережену з античної доби традицію театральної апеляції героя до всевладних богів, до надприродних сил. Як вказує Жанна Бортнік, «ці архаїчні моделі пов'язані з необхідністю отримати допомогу “ззовні”, висловити біль, а в результаті за допомогою мовлення відновити космічну гармонію і подолати хаос» (Бортнік, 2016: 14). Однак Герострат уже в першій частині

засвідчує свій настирливий характер, повсякчасне пульсування цілеспрямованої допитливості. Ні *«життя земнеє»*, ні зорі, *«в котрих одбивалась / Одвічна, невмируща, вища думка»* (Самійленко, 1990: 154), не давали йому відповіді на болючі запити. Ключове питання, яке хвилює його – безсмертя, ця ідея-фікс, яка бентежила людство з найдавніших часів і є наскрізною у літературній творчості – від *«Епосу про Гільгамеша»* до *«Фауста»* Гете.

Унікальність людини і її безпорадність перед неминучістю смерті видається для Герострата абсолютною несправедливістю. Страх перед зникненням, перетворенням в ніщо є наскрізним у першій частині монологу, хоча акцент у ній зроблено на здатності нечисленних сильних натур відповісти на цей виклик думкою про необхідність змінити закони світоустрою. Водночас Герострат Самійленка постає і як звичайна людина, котра *«бажає жити»* і не може змиритися з тим, що її призначення – перетворитися на порох.

Невгамовність пошуку Герострата зумовлена і характерною для нього гіперболізованою заздрістю. Свою тираду, насичену риторичними питаннями, він розпочинає з докору зорям: *«Скажіть мені, навіщо ви безсмертні...»* (Самійленко, 1990: 154), вивисуючи над ними людську істоту, наділену потужними пізнавальними, інтелектуальними можливостями. Його надмета – *«вічність»*, і туга за нею не дозволяє оцінити персонажу унікальну можливість людського життя, цінність якого лише підсилює усвідомлення його неминучої втрати.

На початку другої частини герой постає у фазі повної депресії, його спустошеність і пригніченість досягають апогею. Завзяття, яким він був позначений у першій частині, змінюється мізантропією та суїцидальними настроями, хоча здійснити самогубство він також неспроможний. Однак маніакальна віра у своє призначення стати вічним не покидає його. Отож починаються пошуки стратегії досягнення цілі, хибність якої очевидна уже у виборі засобів, адже для героя стає зрозумілим: подолати смерть можна єдиним шляхом – *«долю одурити»*. Особливо прискіпливою є його оцінка славетних, для яких не існує часу і до яких Герострат хоче приєднатися. Серед них і боги, існування котрих для бунтаря сумнівне, і міфічні герої-воїни Ахіллес, Гектор, Патрокл, і великі митці, які точно мали свій земний шлях, та по смерті їхні імена світяться ще яскравіше, дивуючи своїм чистим сьайвом. Ці приклади дають надію, що не лише долю – *«можна смерть перехитрити»*. Герострат приймає той факт, що

прощання з життям невідворотне, однак можливим є залишити частку себе у пам'яті нащадків. «Зробить безсмертним» ім'я – це дати собі шанс на фантомне продовження власної присутності серед живущих. Таким чином народжується план, який дає новий імпульс для життєвої енергії героя: *«О, я зроблю велике щось таке, / Що буде більше над діла героїв...»* (Самійленко, 1990: 156). Фактично завершення другої частини повертає Герострата до активного життя, оскільки він знаходить відповіді на питання, під тягарем яких відчував нищівну безпорадність. Своєю місією він визнає досягнення особистісної виняткової слави, яка дозволить йому затьмарити у віках імена інших прославлених особистостей.

Шукання Геростратом способів прославитися відображено в третій частині монологу – у ретроспекції, постфактум. Його наміри самореалізації зазнали краху, а відтак відвертість героя сповнена усвідомлення власного безсилля щодо втілення свого проєкту. Той, хто задумав «великим ділом здивувати землю», у власних очах перетворився на пігмея: *«...я не зможу вдіяти нічого»* (Самійленко, 1990: 156). Спочатку Герострат замахнувся на військову доблесть, але на полі бою страх змусив його вдатися до втечі, після якої почалися внутрішні торттури. Ще одна спроба стати знаменитим у поетичній царині теж виявилася намарною, призвела хіба що до численних глузувань та рефлексій, котрі вганяли самооцінку в глухий кут. Інші форми здобути славу він рішуче відкидає. Зауважмо, що подібна еготраекторія була обрана і Валентом, сином адвоката Мартіана з однойменної драми Лесі Українки, який у пошуках визнання вибирає між мистецтвом слова і військовою службою, однак його ідеї лише окреслені, отож не дозволяють побачити наслідки. Натомість особистісний крах Герострата-практика актуалізує його бажання помститися, хоч він з трудом визначає об'єкт свого гніву. Чесність з собою деструктивно впливає на аксіологічну ієрархію Герострата. Розмисли над питаннями буття, експерименти самоствердження маргіналізуються, основним рушієм його інтенцій стає спопеляюча *«жадоба невгамовна помсти / За власную нікчемність...»* (Самійленко, 1990: 157). Проте за інерцією він залишається заручником жаги великих діянь, оскільки вважає себе гідним статусу надлюдини. На чому базується його віра у свою вищість? Власне, на здатності мислити про безсмертя, зосередженні на метафізичній таїні, що дано далеко не кожному навіть з тих, кому

дістаються лаври славнозвісності. Він не може змиритися з тим, що обраними часом стають ті, хто, на його думку, не варті «хвали людської». *«Чи я стерплю, щоб вічність тим досталась, / Хто навіть і не думає про неї...?»* (Самійленко, 1990: 157), – запитує Герострат. Він рішуче не погоджується на роль «ефемерних істот», якими, зокрема, був побудований храм Артеміди. Для Герострата храм – «бездушная будова», адже для інакодумця є чужим культ давньогрецьких богів, яким поклонялися сучасники.

У відчаї усвідомлення власного приречення бути «нічим» Герострата хапається за казуальну ідею, яка раптом здається йому виходом з ситуації: *«Нехай страшне, нечуване злочинство / Ім'я моє вікам перенесе...»* (Самійленко, 1990: 157).

Стресовий стан («мішається мій розум») спонукає його остаточно відмовитися від пошуків «хвального діла», його інспірує мрія, що колись промовлятиме його ім'я кожен, «здригнувшись від жаху». Однак останні рядки монологу переконують, що в момент підпалу він діяв не стихійно, а цілком свідомо, оскільки гордий власне тим, що знищить дивовижний храм, плід зусиль тисячів людей, шедевр, що був «окрасою землі», святинею для народів. Він отримує сатисфакцію, викликаючи на прю «безсмертну Артеміду» і тріумфує від уявної псевдовлади над богами. Тепер нікчемність, від якої він страждав, стає в його очах чеснотою, позаяк незаперечним є її торжество над покровителькою своїх співвітчизників – *«...як легко я твою величність / Нікчемністю своєю переміг!»* (Самійленко, 1990: 158). Герострат робить свій вибір на користь репутації безумця, але такого, що залишиться в пам'яті на віки. Таким чином, ефесець досягає своєї мети – він рятує своє ім'я «від руїни» ціною руйнування монументального надбання культури, отождисловлює певність, що він остаточно переміг «безсилий час». Проте його вихідна ідея безсмертя нівелюється, адже фактично Герострат жертвує своїм життям заради спасіння власного імені, що є лише знаком, емблемою, фантомом.

Наукова новизна

У статті вперше в українському літературознавстві представлено цілісний аналіз жанрової специфіки драматичного монологу. На основі теоретичних праць світових та українських вчених визначено його ключові формально-змістові параметри та динаміку розвитку. Доведено, що накладання жанрової матриці драматичного монологу на архетипний сюжет про Герострата дозволив Володимирові

Самійленкові досягнути у своєму творі оригінальної авторської позиції та художнього осмислення геростратівського синдрому.

Висновки

Володимир Самійленко здійснив новаторську для української літератури інтерпретацію архетипу Герострата, який став особливо виразним завдяки вдалому використанню потенціалу жанру драматичного монологу. Персонаж твору максимально дистанційований від автора та наділений автономним голосом. Образ мовця розкрито у напруженій динаміці, його самохарактеристика рельєфно відтворює внутрішню боротьбу. Архітектоніка твору відображає ключові віхи трансформації ціннісних орієнтирів героя та широку амплітуду коливання самоідентифікації. Темпераментне обґрунтування мовцем своїх світогляду, морально-етичних переконань та вчинків створює, хоч і тимчасову, чинну виключно у герметичному світі монологу, а втім переконливу автономну матрицю цінностей. Тому «Герострат» Володимира Самійленка цілком відповідає жанровому канону драматичного монологу і є цінним внеском в жанрово-стильові здобутки української літератури кінця XIX – початку XX століття.

Література

- Бортнік, Ж. (2016). *Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція*: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці.
- Зеров, М. (1990). *Твори*: В 2 т. Т. 2. Київ: Дніпро.
- Каспрук, А. (1973). *Українська поема кінця XIX – початку XX ст. Ідеї, теми, проблеми жанру*. Київ: Наукова думка.
- Мартинюк, М. (2009). *Національна ідея в життєтворчості Володимира Самійленка*. Луцьк: Твердиня.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Самійленко, В. (1990). *Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади*. Київ: Наукова думка.
- Староста, О. (2019). Цикл «Елегії» В. Самійленка: на шляху від народництва до модернізму. *Науковий вісник Ужгородського університету: серія: Філологія*, 2(42), 162–167.
- Тулуб, О. (1928). Матеріали до життєпису Володимира Самійленка. *За сто літ: Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття*. Київ: Держвидав України. III, 295–314.
- Хвильовий, М. (1990). *Твори*: у 2 т. Т. 2. Київ: Дніпро.

- Abrams M. H., gen. ed. (2005). «Dramatic Monologue». *A Glossary of Literary Terms*. 8th ed. Boston: Thomson Wadsworth, 2005. 70–71.
- Curry, S. S. (1908). *Browning and the Dramatic Monologue*, Boston. URL: <http://surl.li/mjwqf> (дата звернення 26.05.2023).
- Goldman L. *Rasine*, Paris: L'Arche, 1970. p. 26
- Howard, C. (1910). The Dramatic Monologue: Its Origin and Development. *Studies in Philology*, 4, 31–88. URL: <https://www.jstor.org/stable/4171651> (дата звернення 26.05.2023).
- Langbaum, R. *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. 1957. New York. URL: <http://surl.li/mjwqs> (дата звернення 26.05.2023).
- Paige, D. D. ed. (1950). *The Selected Letters of Ezra Pound (1907–1941)*. London: Faber & Faber.
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. University of Minnesota Press.

References

- Bortnik, Zh. (2016). *Suchasna monodrama yak kulturno-istorychnyi fenomen: heneza, poetyka, retseptsii*. [Contemporary monodrama as cultural and historical phenomenon: genesis, poetics, perception]. : dys. ... kand. filol. nauk : 10.01.06. Chernivtsi. (in Ukrainian)
- Zerov, M. (1990). *Tvory* [Works]: V 2 t. T. 2. Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian)
- Kaspruk, A. (1973). *Ukrainska poema kintsia XIX – pochatku XX st. Idei, temy, problemy zhanru*. [Ukrainian Poem of the Late 19th and Early 20th centuries: Ideas, Themes, and Problems of the Genre]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Martyniuk, M. (2009). *Natsionalna ideia v zhyttietvorchosti Volodymyra Samiilenka* [The national idea in the life and work of Volodymyr Samoilenko]. Lutsk: Tverdynia. (in Ukrainian)
- Pavi, P. (2006). *Slovnyk teatru* [Dictionary of Theatre]. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. (in Ukrainian)
- Samiilenko, V. (1990). *Poetychni tvory. Prozovi tvory. Dramatychni tvory. Perespivy ta pereklady. Statti ta spohady* [Poetic works. Prose works. Dramatic works. Reproductions and translations. Articles and memoirs]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
- Starosta, O. (2019). Tsykl «Elehii» V.Samiilenka : na shliakhu vid narodnytstva do modernizmu [The cycle of “Elegies” by V. Samoilenko: on the way from folklore to modernism]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu : seriia: Filolohiia*, 2(42), 162–167. (in Ukrainian)
- Tulub, O. (1928). *Materialy do zhyttiepysu Volodymyra Samiilenka* [Materials for the biography of Volodymyr Samoilenko]. *Za sto lit: Materiialy z hromadskoho y literaturnoho zhyttia Ukrainy XIX i pochatkiv XX stolittia*. Kyiv: Derzhvydav Ukrainy. (in Ukrainian)
- Khvylovyi, M. (1990). *Tvory* [Works]: u 2 t. T. 2. Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian)
- Curry, S. S. (1908). *Browning and the Dramatic Monologue*, Boston. URL: <https://www.gutenberg.org/files/35989/35989-h/35989-h.htm>. (in English)

- Goldman L. *Rasine*, Paris: L'Arche, 1970. p. 26. (in English)
- Howard, C. (1910). The Dramatic Monologue: Its Origin and Development. *Studies in Philology*, 4, 31–88. URL: <https://www.jstor.org/stable/4171651>. (in English)
- Langbaum, R. *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. 1957. New York. URL: <http://surl.li/mjwqs>. (in English)
- Paige, D. D. ed. (1950). *The Selected Letters of Ezra Pound (1907–1941)*. London: Faber & Faber. (in English)
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. University of Minnesota Press. (in English)

Oleksandra Visych. Genre Specificity of Volodymyr Samiilenko's Monologue "Herostratus". The article analyzes the genre structure of Volodymyr Samiilenko's monologue "Herostratus" in the light of modern theories of synthetic genres. **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian literary studies, the work presents a holistic analysis of the genre specificity of a dramatic monologue. On the basis of theoretical works of world and Ukrainian scholars, its key formal and semantic parameters and dynamics of development are determined. It is proved that the superimposition of the genre matrix of the dramatic monologue on the archetypal plot of Herostratus allowed Volodymyr Samiilenko to achieve in his work an original author's position and artistic comprehension of the Herostratian syndrome. **The purpose of this article** is to outline the genre originality of the dramatic monologue and the author's innovation by Volodymyr Samiilenko. **The theoretical and methodological basis** of the study is the genological studies of the twentieth and early twenty-first centuries, which generalize the specifics of the dramatic monologue and substantiate its genre parameters as a synthetic phenomenon. **Conclusions**. Volodymyr Samiilenko has made an innovative interpretation of the Herostratus archetype for Ukrainian literature, which has become especially expressive due to the successful use of the potential of the dramatic monologue genre. The character of the work is as distanced from the author as possible and is endowed with an autonomous voice. The image of the speaker is revealed in tense dynamics, his self-characterization reproduces his inner struggle in relief. The architectonics of the work reflects the key milestones in the transformation of the protagonist's values and the wide amplitude of self-identification fluctuations. The speaker's temperamental justification of his worldview, moral and ethical beliefs, and actions creates a temporary, yet convincing autonomous matrix of values, which is valid only in the hermetic world of the monologue. Therefore, Volodymyr Samiilenko's Herostratus corresponds to the genre canon of the dramatic monologue and is a valuable contribution to the genre and style achievements of Ukrainian literature of the late 19th and early 20th centuries.

Key words: dramatic monologue, genre, lyrics, drama, archetype, Volodymyr Samiilenko, Ukrainian literature

Вісич Олександра Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>; oleksandra.visych@oa.edu.ua

УДК 811.161.2'367

Зоряна Куньч

С. Смеречинський про особливості вживання безособових конструкцій з проєкцією на нинішню нормативність

Мета цього дослідження – з'ясувати специфічні морфолого-синтаксичні ознаки українського науково-технічного мовлення в контексті концепції С. Смеречинського щодо моделей із використанням безособових дієслівних конструкцій на -но, -то, а також спроєктувати цю концепцію на нинішню нормативність і сформулювати рекомендації щодо застосування безособових форм. Задля досягнення цієї мети виокремлено такі завдання: 1) означити причини появи викривлень у синтаксичній системі науково-технічного мовлення; 2) виявити найважливіші правила застосування безособових форм відповідно до концепції, сформульованої в підручнику С. Смеречинського «Нариси з української синтакси» (1932 р.); 3) зіставити ці правила з іншими вченнями періоду початку ХХ ст. та зі сучасними вимогами до формування текстів науково-технічного стилю; 3) на підставі граматичних праць попередніх періодів запропонувати положення для вдосконалення сучасної нормативності з цього питання. У роботі використано низку теоретичних методів: дедукції, індукції, синтезу, узагальнення, систематизації, а також застосовано інтерпретаційні методи, які базуються на принципах системності і дають змогу пояснювати емпіричні матеріали та інтегрувати їх в єдину наукову систему. Порівняльно-зіставний аналіз уможлиблює виявити факти інтерференційного впливу російської мови на українську, виокремити наслідки інтерференції на синтаксичному рівні. Констатовано, що сучасна українська літературна мова, сформувавшись на діалектній основі, має в центрі повідомлення особистість, тому в ній переважають активні конструкції. Проте за потреби акцентувати увагу на дії, не беручи до уваги суб'єкта, українська мова долучає конструкції з предикативними формами на -но, -то, які становлять специфічну рису українського синтаксису. Виокремлено найважливіші риси форм на -но, -то, що їх зафіксовано в сучасній науковій літературі і в концепції С. Смеречинського. Рекомендовано активізувати в сучасному науково-технічному мовленні споконвічні українські моделі – безособові односкладні речення з дієслівною формою на -но, -то, в яких дія не названо, а також активні конструкції з

різними формами дієслівних утворень, які передають динаміку думки, точно і влучно відтворюють живу народну мову.

Ключові слова: українська мова, норма літературної української мови, С. Смерчинський, нормативність, безособові форми на -но, -то, синтаксична норма

Вступ

В умовах глобалізації та численних мовних інтерференцій набувають актуальності питання збереження притаманних для української мови синтаксичних конструкцій, позаяк саме синтаксис зазнає малопомітного, проте зазвичай руйнівного впливу, що призводить до викривлення граматичної системи української мови загалом. Наукові дискусії останніх років засвідчують, що чи не найважливішою проблемою сучасної української стилістики та культури мови залишається питання, як зберегти національний дух українського науково-технічного мовлення. Особливо гостро в цьому контексті постає проблема відновлення національної самобутності українського книжного синтаксису. Адже неправильне використання синтаксичних конструкцій, зокрема речень з дієслівними безособовими формами на -но, -то, сьогодні необґрунтовано стає поширеним явищем в українській науково-технічній літературі.

Проблема недоцільного використання в професійному спілкуванні синтаксичних моделей з пасивними та безособовими дієслівними формами вже була об'єктом наукових досліджень в українському мовознавстві. Її під різними кутами зору розглядають у своїх працях фахівці-філологи (Шерех, 1951; Шевельов, 1987; Бабич, 2003; Городенська, 2001; Вихованець, Городенська, 2004; Сербенська, 2004; Брицин, 2001; Куньч, Голубінка, 2004; Непийвода, 1997; Даниленко, 2003; Лаврінець, 2014; Kunch, 2018; Пілецький, 2016). Термінознавці-практики опрацьовують їхні рекомендації та роблять власні висновки (Гінсбург, 2008).

Це питання активно порушували у своїх працях мовознавці 20–30-х рр. ХХ ст. (Курило, 1930; Синявський, 1931; Гладкий, 1928; Сулима, 1927; Сімович, 1919). Так, Василь Сімович у «Граматичі української мови» називає дієслівні форми на -но, -то *дієприкметниками страждального стану* і окреслює їхнє нормативне вживання так: «Коли *не хочемо* або *не можемо* назвати *особи*, що щось робить, то балакаємо загально, *неособово*» (Сімович,

1919: 482). Учений наводить низку прикладів з художньої літератури, в яких нормативно використано ці форми («*Моя Україно, за що тебе сплюндровано, за що, мамо, гинеш?*» (Шевченко). *Ніхто не подумав, що сього козака бито* недавно киями (Куліш) (Сімович, 1919: 282)) і неоднозначно наголошує, що «ставити при них *особи*, як це діється в московській мові, це великий **гріх** проти української мови. Через те в укр. мові ніяким робом не можна сказати н. пр.: *мною* зловлено рибу (= я зловив рибу), *тобою* вбито ворога (= ти вбив ворога), *братом* одержано листа (= брат одержав листа), *нами* забрано в полон (= ми забрали в полон)» (Сімович, 1919: 282).

Сучасні підручники для майбутніх філологів-україністів, на нашу думку, необґрунтовано уникають цієї складної теми: подекуди не порушують проблеми нормативності чи стилістичних аспектів вживання дієслівних форм на -но, -то (Пономарів, 1992), іноді лише зазначають їхнє походження й функційне призначення, не акцентуючи на нормативному вживанні, як-от: «Безособові форми на -но, -то вказують на вже виконану невідомою чи неназваною особою дію, тому утворюються від пасивних дієприкметників минулого часу і, як і безособові дієслова, є головним членом в односкладних безособових реченнях» (Мацько, Мацько, Сидоренко, 2005: 244).

Мета цього дослідження – з'ясувати специфічні морфолого-синтаксичні ознаки українського науково-технічного мовлення в контексті концепції С. Смеречинського щодо моделей із використанням безособових дієслівних конструкцій на -но, -то, а також спроектувати цю концепцію на нинішню нормативність і сформулювати рекомендації щодо застосування безособових форм. Задля досягнення цієї мети ми ставимо для вирішення такі завдання: 1) означити причини появи викривлень у синтаксичній системі науково-технічного мовлення; 2) виявити найважливіші правила застосування безособових форм відповідно до концепції, сформульованої в підручнику С. Смеречинського «Нариси з української синтакси» (1932 р.); 3) зіставити ці правила з іншими вченнями періоду початку ХХ ст. та зі сучасними вимогами до формування текстів науково-технічного стилю, відображеними в науковій літературі; 3) на підставі граматичних праць попередніх періодів запропонувати положення для вдосконалення сучасної нормативності з цього питання.

Теоретичний базис

Для досягнення мети в статті використано широкий спектр теоретичних методів і методик: а) дедукції (формулювання загальних теоретичних суджень із подальшим підтвердженням їх конкретними матеріалами); б) індукції (узагальнення емпіричних даних і фактів); в) аналізу (руху від цілого до частин); г) синтезу (руху від частин до цілого); ґ) узагальнення (переходу на вищий рівень абстракції через виявлення загальних ознак (властивостей, тенденцій і т. ін.); д) систематизації, тобто зведення розрізнених знань в єдину наукову концепцію. Також використовуємо інтерпретаційні методи, які базуються на принципах системності, діяльнісного і когнітивного підходів. Вони дають змогу пояснювати емпіричні матеріали з огляду на первинні припущення та покликання, інтегрувати отримані емпіричні дані в єдину наукову систему. Порівняльно-зіставний аналіз уможливорює виявити факти інтерференційного впливу російської мови на українську, виокремити наслідки інтерференції на синтаксичному рівні.

Формування граматичної системи національної мови, її стилістичних особливостей насамперед залежить від історичних обставин її становлення. Форми на -но, -то в сучасній науковій літературі характеризують як специфічну ознаку української мови, «яка вирізняє її з-поміж інших слов'янських мов» (Вихованець. Городенська, 2004: 291). Наголосимо, що безособові форми на -но, -то мають в українському книжному мовленні досить тривалу традицію вживання, їх зафіксовано в пам'ятках українського ділового стилю з XIV–XV ст. (Лаврінець, 2014: 61–75). Їхнє застосування є виправданим і вимогами логічності, точності мовлення, і відповідністю традиціям книжного українського стилю, і, звісно, нормативними вимогами сучасної української літературної мови.

Зазвичай у науковій літературі дослідження певних синтаксичних моделей подають через зіставлення з іншими слов'янськими мовами, зокрема з російською, яка впродовж тривалого історичного періоду чинила значний інтерференційний тиск на українську мову. Отож насамперед варто звернути увагу на джерела формування специфічних морфолого-синтаксичних ознак кожної мови. Як відомо, сучасна українська літературна мова сформувалася на основі діалектів народної мови і віддає перевагу активним конструкціям. Як зазначає О. Синявський, «безпідметові

речення взагалі вживаються в мові тоді, як або не можна назвати підмета, бо він невідомий (напр., *Уже нахмарило.*), або його небажано називати (напр., *Йому запропоновано посаду.*), або нарешті як у мові нема засобів висловлюватися звичайним реченням із головною парою» (Синявський, 1931: 203). Загалом українська мова відзначається динамізмом, сконденсованістю думки, і цьому значною мірою якраз і сприяє її прив'язаність до активних дієслівних форм (Куньч. Голубінка, 2004: 26). Російська літературна мова, поклавши в основу формування свого книжного мовлення церковнослов'янську мову, прихильно сприймає пасивні моделі. Саме ця відмінність стала, на наш погляд, вагомим підґрунтям для появи інтерференційних явищ, про які йтиметься нижче.

Другий чинник, що має істотне значення для розвитку граматико-стилістичної специфіки мови, – це традиція, яка особливо яскраво виявляє себе в книжних стилях, зокрема й науковому. Вирішальний вплив на формування традицій мають певні мовні тенденції, які знаходять свій вияв у формулюванні типових фраз, мовних кліше, що повторюються від тексту до тексту. Тривалий період співіснування двох мовних систем (російської та української), одна з яких превалювала в науковому дискурсі, призвів до викривлень офіційно-ділового, наукового стилю в бік російської мови. Як слушно зауважує О. Лаврінець, «до сьогодні вибір активної чи пасивної конструкції науковці здійснюють переважно інтуїтивно, часто керуючись при цьому міркуваннями не власне мовного, а політичного, соціального, культурологічного характеру» (Лаврінець, 2014: 63). Як показує порівняльний аналіз анотацій (українською і російською мовами) наукових статей, опублікованих у Віснику Національної академії державного управління при Президентові України за 2015–2017 рр., дуже часто для формулювання думки в науковому дискурсі дослідники обирають традиційну для російської граматичної системи модель, не замислюючись про її недоцільність в українському нормативному полі (Kunch, 2018).

Третій чинник – позамовні, соціально-політичні чинники. У праці «Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання» акцентовано: «Шлях відвойовування українською мовою свого простору був складним, бо імперія розцінювала будь-який крок у цьому напрямі як прояв політичного сепаратизму» (Боряк, 2016: XXXI). Аналізуючи статус

української мови на початку ХХ століття, український мовознавець Ю. Шевельов, слушно зазначав, що для українців «мовне питання неминуче перестав бути тільки лінгвістичним питанням, чи, краще сказати, безпосередньо лінгвістичним, а стає також – і то часто насамперед, питанням політичним, соціальним і культурним» (Шевельов, 1987: 6). Соціально-політичні чинники знайшли своє відображення і в мовному законодавстві попередніх періодів, і в примусовому насаджуванні російської мови в радянський період, про що ґрунтовно писав Іван Дзюба у праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (Дзюба, 1965). Така мовна політика загальмовувала й спотворювала розвиток літературної української мови, внаслідок цього висловлювати думку за моделлю російської мови стало нормальним, а іноді й престижним.

Отож однією з найважливіших проблем сучасного науково-технічного стилю, як слушно наголошує В. Пілецький, залишається «питання, як зберегти національний дух української термінології за умов широких глобалізаційних процесів сучасності» (Пілецький, 2016: 237).

Виклад основного матеріалу

На початку ХХ ст. вчені-філологи активно дискутували з приводу норм застосування окремих синтаксичних конструкцій, зокрема й безособових. Деякі питання нормативності вживання безособової форми на -но, -то визначний український мовознавець С. Смеречинський порушував уже на зорі своєї наукової діяльності в праці «Куди йде українська мова? До питання про предикативний номінатив та «предикат» інструменталь в українській мові» (Смеречинський, 1928), яку сприйняли сучасники автора й високо оцінили нинішні дослідники. Так, автор ґрунтовної монографії з історичної граматики української мови А. Даниленко зазначає, що в ній «чи не вперше після О. Потебні автор зробив спробу сполучити історію (діахронію) з синхронією, аби довести, що “предикативний інструменталь в українській мові не є органічний”» (Даниленко, 2003: 27).

У своїй основній граматичній праці «Нариси з української синтакси (у зв'язку з фразеологією та стилістикою)» С. Смеречинський докладно (на 14-тьох сторінках) описує «безпідметові речення з неособовими дієслівними формами минулого часу на -но, -то» (Смеречинський, 1932: 8–22). Завдяки стрункості

побудови підручника й лапідарності стилю його автора маємо змогу чітко виокремити чотири блоки проблем, що їх порушує С. Смеречинський щодо нормативності вживання безособових форм на -но, -то:

1) чи властиві цим конструкціям допоміжні дієслова *було, буде*;

2) чи можна в цих конструкціях застосовувати дієву особу (діяча);

3) чи при пасивному присудку можна вживати орудний відмінок;

4) як правильно вживати речення з формами на -но, -то та з якими формами, крім знахідного відмінка, вони поєднуються.

Ці питання залишаються актуальними і для сучасної української лінгвістики, їх порушують у працях, присвячених проблемам культури української мови. Проаналізуємо докладніше кожен із заявлених у концепції С. Смеречинського проблем у зіставленні з дослідженнями його сучасників та з проєкцією на нинішню нормативність.

Щодо першої проблеми С. Смеречинський дає однозначну відповідь: «Українській народній мові не властиво до форм на -но, -то додавати помічного дієслова ні в формі *було* для минулого, ні в формі *буде* для майбутнього часу» (Смеречинський, 1932: 10). Його наявність в окремих авторів дослідник пояснює російським впливом. Позаяк в російській мові форми на -но, -то – це пасивні дієприкметники минулого часу середнього роду, для позначення наявності певної ознаки в минулому чи майбутньому їм потрібно мати допоміжне дієслово («*выпито* (есть) – в теперішньому, *выпито было* – в минулому, *выпито будет* – в майбутньому» (Смеречинський, 1932: 11)). В українській же мові форми на -но, -то – це вже не дієприкметники, а безособові дієслівні форми, що не мають ані ознаки роду, ані ознаки числа. Вони «самі про себе вже мають значення минулого часу» (Смеречинський, 1932: 10). Більше того, С. Смеречинський характеризує ці форми як «уже майже активні: мають бо об'єкт у знахідному відмінку» (Смеречинський, 1932: 11).

Такої ж концепції дотримуються й інші сучасники С. Смеречинського. Приміром, О. Синявський зазначає, що форми на -но, -то «виступають у реченні зовсім незалежними і звичайно керуючи іншими словами як справжні дієслова, напр., *книгу вже принесено*» (Синявський, 1931: 203), а В. Сімович наголошує:

«ставити при дієприкм. стражд. стану слівця: **було, буде** (щоб висказати минулий і будучий час) **не можна**. Такі вискази, як: *висловлено було погляд, виставлено було кандидатуру, буде зроблено заходи...*, числі москалізми, їх уживати **не можна**» (Сімович, 1919: 283). Так само категорично проти дієслова-зв'язки *бути* висловлювався й М. Сулима: «українській мові аж ніяк не властиві такі фрази, де до присудків на -но, -то бувають додаткові форми помічного дієслова “було” й “буде”» (Сулима, 1928: 80).

Сучасна науково-навчальна література на цій властивості нашої мови не акцентує, а приклади використання безособових форм на -но, -то подекуди навіть суперечать їй. У найновішій редакції Українського правопису особливості вживання безособових форм на -но, -то докладно не прописано. Підручники для майбутніх філологів-україністів також майже не порушують проблеми нормативності вживання цих форм, як уже зазначено вище, або ж трактують ці форми як «предикативні дієприкметникові форми на -но, -то» (Пономарів, 2001: 191; Мацько, Мацько, Сидоренко, 2005: 234), «предикативні форми на -но, -то» (Вихованець, Городенська, 2004: 290), «незмінні предикативні форми на -но, -то» (Грищенко, 1997: 444), «дієслівні форми на -но, -то» (Шевчук, Клименко, 2011: 617), «безособові форми на -но, -то» (Ющук, 2003: 401), констатуючи, що ця незмінювана форма дієслова «твориться від пасивних дієприкметників шляхом заміни закінчення на суфікс -о: *написаний – написано*» (Зубков, 2004: 246). Тільки окремі автори звертають увагу на те, що допоміжне слово *було* можна використовувати в цій моделі обмежено, лише за певних обставин. Так, цю думку чітко сформульовано в підручникові «Українська мова» І. Ющука: «За своїм значенням безособова форма на -но, -то виражає дію, минулу недавно <...>. Якщо ж повідомляється про давно закінчену або майбутню дію, то ця форма вживається з допоміжним дієсловом *було* або *буде*» (Ющук, 2003: 401). Сучасна наукова література демонструє нам чимало прикладів порушення цієї норми, рясніючи реченнями, в яких безособову форму на -но, -то поєднано без потреби з допоміжним дієсловом *було* (Kunch, 2018, с 132–141).

Отож можемо констатувати, що неналежне висвітлення означеної проблеми в сучасній фаховій літературі призводить до численних мовленнєвих помилок і потребує негайного вирішення.

Друга проблема, яку порушує С. Смеречинський і яку активно обговорюють в сучасному науковому дискурсі: за яких обставин слід використовувати безпідметові конструкції на *-но*, *-то*. У «Нарисах з української синтакси» чітко й слушно, на наш погляд, розмежовано значення підметових і безпідметових конструкцій: «У безпідметових конструкціях типу *Байду замучено* всю силу має **присудок** (неособова дієслівна форма минулого часу на *-но*, *-то*) і вагу має сама дія. У підметових конструкціях типу *Байда замучений*, *Байда був замучений*, *Байда буде замучений* більше важить уже не дія, а **підмет**» (Смеречинський, 1932: 14). Спираючись на цю тезу, С. Смеречинський заявляє дві основні вимоги щодо вживання конструкцій на *-но*, *-то*: 1) «Коли хочемо **піднести підмета** і на ньому зосередити всю силу вислову, то вживаємо підметової конструкції з дієприкметником минулого часу пасивним на *-ний*, *-тий*. А коли є потреба **піднести присудка**, – то безпідметової конструкції з неособовою дієслівною формою минулого часу на *-но*, *-то*» (Смеречинський, 1932: 14); 2) «Безпідметова конструкція можлива тільки тоді, **коли особи (підмета) нема, а в присудкові** в формі на *-но*, *-то* **міститься поняття “хтось зробив”**» (Смеречинський, 1932: 15). При цьому вчений наголошує, що літературна мова застосовує форми на *-но*, *-то* ширше, аніж народна, позаяк ці конструкції придатні для перекладання російських конструкцій з дієприкметниками в ролі іменної частини складеного присудка («он убит на войне – его убили на войне, отже, укр.: його вбито на війні») (Смеречинський, 1932: 15)).

Сучасники С. Смеречинського так само докладно характеризують ситуації вживання аналізованих форм. Приміром, О. Синявський у праці «Норми української літературної мови» цій проблемі присвячує цілий параграф 146, в якому докладно характеризує «*безпідметове речення на -но, -то*», зокрема акцентуючи, що «*безпідметове речення на -но, -то*, до речі, будуть лише тоді, коли ті присудки на *-но, -то* означають дію живої істоти, хоч і невідомої або просто неназваної, як наприклад, *книгу написано* (про людей), *його призначено* (про представників влади), *хлопця покусано* (про собак, комарів), *траву потолочено* (про худобу) і т. ін., але ніяк не може бути безпідметових речень на місці таких, як *і небо невмите і заспані хвилі, як збудоване людське тіло, усі гори вкриті лісом* тощо» (Синявський, 1931: 204).

Сучасна лінгвістична теорія підтверджує тези С. Смеречинського, констатуючи, що пасивні дієприкметники за своєю морфолого-синтаксичною специфікою призначені для використання там, де треба відзначити не процес, а ознаку, набуту внаслідок процесу. Відтак, рекомендовано вживати пасивні дієприкметники за їхнім прямим призначенням – в ролі означень, а дієслівні форми на -но, -то – в ролі присудка, що надасть вислову точности, логічності й правильности.

Загалом речення з безособовою дієслівною формою на -но, -то можна вважати активними, хоча вони не мають підмета: не беручи до уваги виконавця, ці конструкції зосереджують увагу на завершеності, результативності дії. Українські пасивні дієприкметники також певною мірою втратили своє пасивне значення, оскільки вони наблизилися за синтаксичною роллю до прикметників. Ю. Шерех ще на початку 1950-х років зазначав, що назва «пасивні дієприкметники» «спирається більше на історію мови, ніж на її сучасний стан», адже вони, «наближаючися до ролі дієприкметника взагалі, універсального дієприкметника, часто зовсім уже не мають пасивного значення» (Шерех, 1951: 320). Підкреслимо, що і дієслівні форми на -но, -то, і пасивні дієприкметники в українській літературній мові є нормативними моделями, але існує суттєва відмінність у їхньому синтаксичному використанні. Дієслівна форма на -но, -то доцільна, коли є потреба наголосити на процесі, спрямованому на об'єкт, без вказівки на суб'єкт. Натомість конструкцію з пасивним дієприкметником можна використовувати, якщо «потрібно відтінити не процес, а ознаки, набуті внаслідок процесу» (*Розміри застандартизовано в... і Розміри застандартизовані, а не довільні*) (Шевчук, Клименко, 2011: 617).

Щодо відмінности в змісті речень з пасивними дієприкметниками й формами на -но, -то С. Смеречинський покликається на цілком актуальну, на наш погляд, думку В. Сімовича, яка, проте, майже не відображена в сучасній науковій літературі: «Слушно зауважує В. Сімович, що такі вислови як: Верх Фузіями більшу частину року *вкрито* снігом (Русова, Географія, III, ст. 33) <...> “цілком фалшиві, не віддають того, що ми під ними розуміємо, а власне, що «верх Фузіями *вкритий* снігом»” <...> (Пор. На теми дня, 19–20)». Гадаємо, в сучасних підручниках та посібниках для студентів філологічних спеціальностей варто акцентувати на

доцільності розрізнення таких граматичних моделей, позаяк бачимо, що в останньому контексті пасивний дієприкметник виконує свою атрибутивну функцію в складеному присудку, тому його вживання є цілком логічним і виправданим.

Сучасна наукова література виявляє ще одну поширену помилку вживання пасивних дієприкметників – поєднання в одному реченні двох дієприкметників, один з яких є означенням, а другий – присудком. Цей тип помилкових моделей докладно описано в посібникові Шевчук & Клименко: *«Розроблені (означення) засоби зорієнтовані (присудок) на забезпечення точності сприйняття; Розроблені (присудок) засоби, зорієнтовані (означення) на забезпечення точності сприйняття»*. Порівнюючи ці два речення, бачимо, що від однієї коми кардинально змінюється зміст. Уживання за прямою призначеністю пасивних дієприкметників лише як означень, а дієслівних форм на -но, -то – як присудків робить речення однозначно зрозумілими: *Розроблені (означення) засоби зорієнтовано (присудок) на забезпечення точності сприйняття; Розроблено (присудок) засоби, зорієнтовані (означення) на забезпечення точності сприйняття»* (Шевчук, Клименко, 2011: 618). Цей приклад підтверджує тезу С. Смеречинського щодо потреби розрізнення семантико-граматичних особливостей пасивних дієприкметників та безособових форм на -но, -то.

Третя проблема, на якій акцентує С. Смеречинський: чи можна вживати орудний відмінок діяча при пасивному присудку. Відповідь на це питання дослідник формулює категорично заперечно: «Тут бо не може бути не тільки граматичного підмета – особи, але й логічного (хоч би й у формі орудного відмінку)» (Смеречинський, 1932: 17). При цьому він покликається також і на висновок М. Сулими: «при дієслівних формах-присудках на -но, -то у народній українській фразі не буває (це – закон) орудного діяльника» (Смеречинський, 1932: 17). Зазначимо, що нормативні праці початку ХХ ст. акцентують, натомість, на використанні «орудного засобового», про що йтиметься нижче. Дотримуючись цих позицій, С. Смеречинський наводить цікавий з огляду на наявні в сучасному науково-технічному мовленні мовні звички приклад: «Не властиво казати: ці постанови ухвалено (або: ухвалені) ХVІ партз'їздом. Властиво: ці постанови ухвалив ХVІ партз'їзд. З ін. відтінком: ці постанови ухвалені на ХVІ партз'їзді,

або: ці постанови *ухвалені від XVI партз'їзду*» (Смеречинський, 1932: 16).

Подібну тезу можна спостерегти і в сучасній науковій літературі, де форми на -но, -то кваліфікують як «предикативні форми зі значенням результативного стану, що є наслідком виконаної дії» (Вихованець, Городенська, 2004: 290). Отож у підручникові Шевчук & Клименко як типову помилку охарактеризовано таку: «Введення в речення діяча у формі іменника чи займенника в орудному відмінку. Наприклад: *Закон прийнято Верховною Радою*» (Шевчук, Клименко, 2011: 618). Помилковість цієї моделі пояснено і логічними, і граматичними підставами: «Ці конструкції передають поняття «хтось зробив» і тому не можуть містити логічного підмета. Дієслівні форми на -но, -то незмінні, вони не мають закінчення, яке указувало б на особу-діяча» (Шевчук, Клименко, 2011: 618). Як нормативні автори пропонують активну (*Верховна Рада прийняла Закон*) або безособову, але без орудного відмінка (*Закон прийнято*), що не суперечить концепції С. Смеречинського. Більше того, А. Коваль наголошує на доцільності вживання безособових форм тоді, коли треба «передавати зміст знеособлено», адже «безособові речення бувають зручною формою для приховування авторської думки, для уникнення зайвої категоричності» (Коваль, 1978: 225). Науковий стиль послуговується безособовими реченнями часто як головними в складнопідрядних конструкціях, позаяк тоді «здогади і твердження даються не прямо, а з певною обережністю, так, щоб авторська позиція не наголошувалась» (Коваль, 1978: 225).

Отож у сучасному науково-технічному мовленні, для якого властиве відкидання особи дослідника на другий план, рекомендовано використовувати саме безособові конструкції, позаяк це передбачає, що ми хочемо наголосити саме на дії, не акцентуючи, хто є її виконавцем. Модель з орудним відмінком діяча за логікою повідомлення «знижує комунікативний ранг основного учасника ситуації – суб'єкта дії, вжитого в позиції вихідного підмета, тому що її передано іншому учасникові ситуації – об'єктові дії» (Вихованець, Городенська, 2004: 244). Приміром, неправильно слід вважати будову такого речення «*Автором проаналізовано* донаукові уявлення про середовище...». За граматичними законами української мови така конструкція є хибною, оскільки логічний суб'єкт, який називає діяча і має бути підметом, став граматичним додатком в орудному відмінку,

а логічний об'єкт, на який спрямовано дію і який мав би бути в реченні додатком, виступає в ролі підмета. Таку думку українською мовою можна формулювати тільки за допомогою активної моделі: «*Автор проаналізував* донаукові уявлення про середовище...» (Kunch, 2018: 134).

Акцентуємо, що пасивні моделі знеособлюють українську мову, виставляючи в ролі підмета неживий об'єкт, що часто суперечить і граматичним законам української мови, і логічним принципам побудови судження. Активним конструкціям, у свою чергу, притаманна стилістична нейтральність, однозначність, що є важливою рисою науково-технічного мовлення.

Четверте порушене в посібникові С. Смеречинського питання, – це визначення нормативних рамок вживання речень з дієсловами на -но, -то, зокрема й дослідження, з якими формами, крім знахідного відмінка, вони поєднуються. Дослідник конкретизує дві можливі для застосування моделі: 1) орудний відмінок знаряддя і способу та 2) «родовий відмінок дієвої особи з прийменником *від*» (Смеречинський, 1932: 19). Щодо першої моделі він використовує яскравий приклад *цього листа переслано братом* і чітко розмежує сприймання цього повідомлення з огляду на традиції української та російської мови: «По-українському це значить, що цього листа переслали (хтось переслав) братом (рос.: через брата, посредством, при посредстве брата), а не що цього листа переслав брат, як зрозуміли б це речення в російській мові» (Смеречинський, 1932: 18). Зазначимо, що в посібниках початку ХХ ст. акцентовано на нормативності використання «орудного засобового», зазначаючи, що засобом дії може бути й назва істоти. О. Синявський, зокрема, наводить такі приклади: «*передати братом* (себто «за допомогою брата», «через брата»), *надіслати хлопцем, переказати знайомою, одержати кур'єром, сповістити товаришем*» (Синявський, 1931: 254), наголошуючи, що в цьому контексті іменники в орудному відмінку визначають «засіб діяльності».

Вважаємо, що сучасне перекладознавство має звернути особливу увагу на специфіку перекладу науково-технічного тексту з такого типу моделями. Позаяк українське книжне мовлення тривалий час зазнавало інтерферентного впливу російської мови, з'явилася стійка тенденція перекладати російські пасивні дієслівні конструкції буквально, тобто такими ж пасивними побудовами з орудним

відмінком діяча (явище калькування). Якщо брати до уваги принцип комунікативної рівноцінності, то переклад мусить доречно підібраними мовними засобами коректно відтворювати зміст оригіналу, а також має викликати у читача перекладеного тексту ті ж самі уявлення, емоції, що й оригінал. Однак переклад не може бути буквалістським, тобто перекладач не має допускати помилок, пов'язаних із копіюванням семантичних чи граматичних одиниць оригіналу. Крім того, що такі помилки свідчать про невисокий рівень розуміння мови перекладу, вони призводять до засмічення української мови невластивими для неї ненормативними елементами.

Друга пропонована модель із прийменником *від* була поширена, за свідченням С. Смеречинського, і в старій українській, і в живій українській (народній та літературній), він наводить низку прикладів-підтверджень цього. Проте дослідник констатує: «Не може стояти, на мою думку, замість кожного орудного відмінку дієвої особи при пасивах родовий з прийменником *від*» (Смеречинський, 1932: 20) і наголошує, що норм для цієї конструкції поки що не визначено. Сам С. Смеречинський пропонує таке правило: «якщо дієва особа чинить **посередньо**, то тоді може бути *від* з родовим, якщо – **безпосередньо**, тоді ця конструкція не завжди придатна» (Смеречинський, 1932: 21). Тобто він практично прирівнює цю модель до першої, де орудний також називав посередника. Сучасна українська мова, на жаль, втратила модель «безособова форма + *від* з родовим відмінком», сучасні підручники її не пропонують. Проте в посібниках для студентів можна виявити інші нормативні прийменникові конструкції, про які згадує також і С. Смеречинський: «Пор. і таке: постанови, *що ухвалені на V з'їзді* (зам. хибного «з'їздом»), резолюція, *що складена в комісії* та ін.» (Смеречинський, 1932: 22).

Наукова новизна

роботи полягає в системному аналізі концепції С. Смеречинського щодо моделей із використанням безособових дієслівних конструкцій на -но, -то, а також зіставленні цієї концепції зі сучасними нормами літературної української мови і формулюванні рекомендацій щодо застосування безособових форм.

Висновки

Підсумовуючи аналіз концепції С. Смеречинського щодо особливостей вживання безособових конструкцій з проєкцією на нинішню нормативність, наголосимо, що мова кожного народу

характеризується своїми синтаксичними традиціями, які виявляються в специфіці побудови речень, переважанні тих чи тих граматичних засобів. Сучасна українська літературна мова, яка сформувалася на основі діалектів народної мови, має в центрі повідомлення особистість. Тому в українській літературній мові переважають активні конструкції. Проте, коли є потреба акцентувати увагу на дії, не беручи до уваги суб'єкта, українська мова пропонує до вжитку моделі з предикативними формами на -но, -то, які становлять специфічну рису українського синтаксису (Kunch, 2018: 140). С. Смеречинський наголошує, що «літературна мова вживає безпідметових конструкцій з формами на -но, -то геть ширше, як мова народня», і констатує їхню значну поширеність в книжній мові XVI–XVII ст. (Смеречинський, 1932: 16).

На основі аналізу концепції С. Смеречинського щодо моделей із використанням безособових дієслівних конструкцій на -но, -то з проєкцією на нинішню нормативність виокремлюємо такі найважливіші спільні положення, які рекомендуємо до практичного використання:

1. Форми на -но, -то – це дієслівні форми, за походженням пов'язані з пасивними дієприкметниками, але відрізняються від останніх тим, що є незмінними і в реченні виконують тільки предикативну функцію.

2. Безособові форми на -но, -то виражають завершену дію, минулу недавно, тому не потребують допоміжного слова *було*. Якщо ж повідомляється про давно закінчену або майбутню дію, то цю форму поєднують із допоміжним дієсловом *було* або *буде*.

3. Моделі з дієслівними формами на -но, -то підкреслюють результативність, наявність певних наслідків у момент мовлення, тому вони придатні для використання у всіх стилях. У науковому стилі літературної української мови їхнє вживання зумовлено також небажанням наголошувати на авторській позиції, що підкріплює їхню частотність.

Рекомендуємо активізувати в сучасному науково-технічному мовленні споконвічні українські моделі – безособові односкладні речення з дієслівною формою на -но, -то, в яких дія не названо, а також активні конструкції з різними формами дієслівних утворень, які передають динаміку думки, точно і влучно відтворюють живу народну мову.

Гадаємо, С. Смеречинський вповні реалізував визначену для себе самого мету всієї наукової діяльності: «допомогти встановити норми чистої (на народній основі) літературної української мови. Бо, мовляв, мусить же колись бути одна спільна літературна мова і для харківської Слобожанщини, і для карпатських гуцулів і лемків» (Подолінний, 2011: 157).

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в аналізі сучасних науково-технічних текстів з огляду на означену проблематику.

Література

- Бабич, Н. Д. (2003). *Практична стилістика і культура української мови*. Львів: Світ.
- Боряк, Геннадій (2016). *Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання* Київ: Кліо.
- Брицин, В. (2001). Односкладні речення в українській мові: до питання методології їхнього дослідження. *Мовознавство*, 3, 7–14.
- Вихованець, І., Городенська, К. (2004). *Теоретична морфологія української мови: Академічна граматики української мови*. Київ: Пульсари.
- Гінзбург, М. (2008). Синтаксичні конструкції у фахових текстах: практичні висновки з рекомендацій мовознавців. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології», 620, 26–32.
- Гладкий, М. (1928). Справа популяризації наукового знання. *Життя й Революція*, 8, 144–154.
- Городенська, К. (2001). Синтаксична специфіка української наукової мови. *Українська термінологія і сучасність*, IV, 11–14.
- Грищенко, А. П. (Ред.) (1997). *Сучасна українська літературна мова: Підручник*. Київ: Вища школа.
- Даниленко, А. І. (2003). *Предикати, відмінки і діатези в українській мові: історичний і типологічний аспекти*. Харків: Око.
- Дзюба, Іван. (1965). *Інтернаціоналізм чи русифікація?* Відновлено з <http://litopys.org.ua/idzuba/dz.htm>.
- Зубков, М. (2004). *Сучасна українська ділова мова*. Харків: Торсінг.
- Коваль, А. П. (1978). *Практична стилістика сучасної української мови*. Київ: Вища школа.
- Куньч, З., Голубінка, Н. (2004). Пасивні дієслівні конструкції в українському науковому мовленні. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології», 503, 24–27.
- Курило, О. (1930). Про українські безпідметові конструкції з присудковими дієприслівниками -но, -то. *Збірник секції граматики української мови*, 1, 1–39.

- Лаврінець, О. (2014). Пасивні конструкції з дієсловами на -ся в сучасній науковій мові: синонімія та паралелізм функціонування. *Українська мова*, 61–75.
- Мацько, Л. І., Мацько, О. М., Сидоренко, О. М. (2005). *Українська мова: Навчальний посібник*. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО».
- Непийвода, Н. (1997). *Мова української науково-технічної літератури (функціонально- стилістичний аспект)*. Київ: Міжнар. фін. агенція.
- Пілецький, В. (2016). Дієслівні форми та віддієслівні іменники і прикметники в науково-технічній термінології (проблеми творення та функціонування). *Проблеми гуманітарних наук. Серія «Філологія»*, 38, 236–249.
- Подолінний, А. (2011). Сергій Смеречинський: Справа № 826. *Зелене жито: Вибр. тв.* Вінниця: ДКФ.
- Пономарів, О. Д. (1992). *Стилістика сучасної української мови: Підручник*. Київ: Либідь.
- Пономарів, О. Д. (Ред.). (2001). *Сучасна українська мова (2-ге вид.)*. Київ: Либідь.
- Сербенська, О. (2004). *Культура усного мовлення. Практикум*. Київ: Центр навч. літератури.
- Синявський, О. (1931). *Норми української літературної мови*. Київ, 2018. Репринт з видання 1931 р.
- Сімович, В. (1919). *Граматика української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці*. Київ; Ляйпціг.
- Смеречинський, С. (1928). Куди йде українська мова? До питання про предикативний номінатив та «предикат» інструменталь в українській мові). *Записки історично-філологічного відділу*, XIX, 185–203.
- Смеречинський, С. (1932). *Нариси з української синтакси (у зв'язку з фразеологією та стилістикою)*. Київ, 2021. Репринт з видання 1932 р.
- Сулима, М. (1927). *З історії української мови*. Харків: Рух.
- Сулима М. (1928). *Українська фраза. Коротенькі начерки*. Харків: Рух.
- Шевельов, Ю. (1987). *Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941). Стан і статус*. Нью-Йорк: Сучасність.
- Шевчук, С. В., Клименко, І. В. (2011). *Українська мова за професійним спрямуванням: Підручник*. Київ: Алерта.

References

- Babych, N.D. (2003). *Praktychna stylistyka i kultura ukraïnskoi movy* [Practical stylistics and culture of the Ukrainian language]. Lviv: Svit Publ (in Ukrainian).
- Boriak, Hennadii (2016). *Ukrainska identychnist i movne pytannia v Rosiiskii imperii: sproba derzhavnoho rehuliuvannia* [Ukrainian identity and the language issue in the Russian Empire: an attempt at state regulation]. Kyiv: Klio Publ. (in Ukrainian).
- Brytsyn, V. (2001). *Odnoskladni rechennia v ukrainskii movi: do pytannia metodolohii yikhnoho doslidzhennia* [Monosyllabic sentences in the Ukrainian

- language: to the question of the methodology of their research]. *Movoznavstvo*, 3, 7–14 (in Ukrainian).
- Danylenko, A. I. (2003) *Predykaty, vidminky i diatezy v ukrainskii movi: istorychnyi i typolohichnyi aspekty* [Predicates, cases and diatheses in the Ukrainian language: historical and typological aspects]. Kharkiv: Oko Publ. (in Ukrainian).
- Dziuba, Ivan. (1965). *Internatsionalizm chy rusyfikatsiia?* [Internationalism or Russification?]. URL: [http:// litopys.org.ua/idzuba/dz.htm](http://litopys.org.ua/idzuba/dz.htm). (In Ukrainian).
- Hinzburh, M. (2008). Syntaksychni konstruktsii u fakhovykh tekstakh: praktychni vysnovky z rekomendatsii movoznavtsiv [Syntactic constructions in professional texts: practical conclusions from the recommendations of linguists]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnikha". Seriiia "Problemy ukrainskoi terminolohii"*, 20, 26–32 (in Ukrainian).
- Hladkyi, M. (1928). Sprava populiaryzatsii naukovooho znannia [The matter of popularization of scientific knowledge]. *Zhyttia y Revoliutsiia*, 8, 144–154 (in Ukrainian).
- Horodenska, K. (2001). Syntaksychna spetsyfika ukrainskoi naukovoii movy [Syntactic specificity of the Ukrainian scientific language]. *Ukrainska terminolohiia i suchasnist*, 1 IV, 11–14 (in Ukrainian).
- Hryshchenko. A. P. (Red.) (1997). *Suchasna ukrainska literaturna mova* [Modern Ukrainian literary language]. Kyiv: Vyscha shkola Publ. (in Ukrainian).
- Koval, A. P. (1978). Praktychna stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy [Practical stylistics of the modern Ukrainian language]. Kyiv: Vyscha shkola Publ. (in Ukrainian).
- Kunch, Z. (2018). Features of Ukrainian Translation of Passive Verbal Constructions in Scientific and Technical Texts. *Acta Neophilologica*, XX (2), 132–141. DOI: <https://doi.org/10.31648/an.3642> (in English).
- Kunch, Z., Holubinka, N. (2004). Pasyvni diieslivni konstruktsii v ukrainskomu naukovomu movlenni [Passive verb constructions in Ukrainian scientific speech]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnikha". Seriiia "Problemy ukrainskoi terminolohii"*, 503, 24–27 (in Ukrainian).
- Kurylo, O. (1930). Pro ukrainski bezpidmetovi konstruktsii z prysudkovymy diiepryslivnykamy -no, -to [About Ukrainian subjectless constructions with predicate adverbs -но, -то]. *Zbirnyk seksii hramatyky ukrainskoi movy*, 1, 1–39 (in Ukrainian).
- Lavrinets, O. (2014). Pasyvni konstruktsii z diieslovamy na -sia v suchasni naukovi movi: synonimiia ta paralelizm funktsionuvannia [Passive constructions with verbs in -sia in modern scientific language: synonyms and parallelism of functioning]. *Ukrainska mova*, 1, 61–75 (in Ukrainian).
- Matsko, L. I., Matsko, O. M., Sydorenko, O. M. (2005). *Ukrainska mova* [Ukrainian language]. Donetsk: TOV VKF «BAO» Publ. (in Ukrainian).
- Nepiyvoda, N. (1997). Mova ukrainskoi nauково-tekhnichnoi literatury (funktsionalno- stylistychnyi aspekt) [The language of Ukrainian scientific and technical literature (functional and stylistic aspect)]. Kyiv: Mizhnar. fin. Ahentsiia Publ. (in Ukrainian).

- Piletskyi, V. (2016). Diieslivni formy ta viddiieslivni imennyky i prykmetnyky v naukovo-tekhnichnii terminolohii (problemy tvorennia ta funktsiiuvannia) [Verbal forms and adverbial nouns and adjectives in scientific and technical terminology (problems of creation and functioning)]. *Problemy humanitarnykh nauk. Seriiia "Filolohiia"*, 38, 236–249 (in Ukrainian).
- Podolynnyi, A. (2011). Serhii Smerechynskyi: Sprava № 826 [Serhiy Smerechynskyi: Case No. 826]. *Zeleneie zhyto: Vybr. tv.* Vinnytsia: DKF Publ. (in Ukrainian).
- Ponomariv, O. D. (1992). *Stylistyka suchasnoi ukrainskoi movy* [Stylistics of the modern Ukrainian language]. Kyiv: Lybid Publ. (in Ukrainian).
- Ponomariv, O. D. (Red.). (2001). *Suchasna ukrainska mova* [Modern Ukrainian language]. (2-he vyd.). Kyiv: Lybid Publ. (in Ukrainian).
- Serbenska, O. (2004). *Kultura usnoho movlennia* [Oral speech culture]. Kyiv: Tsentr navch. l-ry Publ. (in Ukrainian).
- Sherekh, Yu. (1951). *Narys suchasnoi ukrainskoi movy* [An essay on the modern Ukrainian language]. Miunkhen (in Ukrainian).
- Shevchuk, S.V., Klymenko, I.V. (2011). *Ukrainska mova za profesiinym spriamuvanniam* [Ukrainian language for professional direction]. Kyiv: Alerta Publ. (in Ukrainian).
- Shevelov, Yu. (1987). *Ukrainska mova v pershii polovyni dvadtsiatoho stolittia (1900–1941). Stan i status* [The Ukrainian language in the first half of the twentieth century (1900–1941). Condition and status]. Niu-York: Suchasnist Publ. (in Ukrainian).
- Simovych, V. (1919). *Hramatyka ukrainskoi movy dlia samonavchannia ta v dopomohu shkilnii nautsi* [Grammar of the Ukrainian language for self-study and to help school science]. Kyiv: Liaiptsig (in Ukrainian).
- Smerechynskyi, S. (1928). *Kudy yde ukrainska mova? Do pyttannia pro predykatyvnyi nominatyv ta "predykat" instrumental v ukrainskii movi* [Where is the Ukrainian language going? To the question of the predicative nominative and the "predicate" instrumental in the Ukrainian language]. *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu*, XIX, 185–203 (in Ukrainian).
- Smerechynskyi, S. (1932). *Narysy z ukrainskoi syntaksy (u zviazku z frazeolohiieiu ta stylistykoiu)* [Essays on Ukrainian syntax (in connection with phraseology and stylistics)]. Kyiv, Reprint from the publication 1932 (in Ukrainian).
- Sulyma, M. (1927). *Z istorii ukrainskoi movy* [From the history of the Ukrainian language]. Kharkiv: Rukh Publ. (in Ukrainian).
- Sulyma, M. (1928). *Ukrainska fraza. Korotenki nacherky* [Ukrainian phrase. Short sketches]. Kharkiv: Rukh Publ. (in Ukrainian).
- Syniavskyi, O. (1931). *Normy ukrainskoi literaturnoi movy* [Norms of the Ukrainian literary language]. Kyiv, 2018, Reprint from the publication 1931 (in Ukrainian).
- Vykhovanets, I., Horodenska, K. (2004). *Teoretychna morfolohiia ukrainskoi movy* [Theoretical morphology of the Ukrainian language]. Kyiv: Pulsary Publ. (in Ukrainian).

Yushchuk, I.P. (2003). *Ukrainska mova* [Ukrainian language]. Kyiv: Lybid Publ., 640 p. (In Ukrainian).

Zubkov, M. (2004). *Suchasna ukrainska dilova mova* [Modern Ukrainian business language]. Kharkiv: Torsinh Publ., 448 p. (In Ukrainian).

Zoriana Kunch. Smerechynsky S. about the specifics of using impersonal structures with a projection on current regulations. The purpose of this study is to find out the specific morphological and syntactic features of Ukrainian scientific and technical speech in the context of Smerechynskyi's S. concept of models using impersonal verb constructions in -но [no], -то [-to] as well as to project this concept to the current normative and to formulate recommendations for impersonal application forms. In order to achieve this goal, the following tasks have been identified: 1. To formulate the reasons for the appearance of distortions in the syntactic system of scientific and technical speech. 2. Identify the most important rules for using impersonal forms following the concept formulated in Smerechynskyi's S. textbook "Essays on Ukrainian Syntax" (1932). 3. Compare these rules with other teachings of the beginning of the 20th century with modern requirements for forming texts of a scientific and technical style, reflected in the scientific literature. 4. Based on grammatical works of previous periods, propose provisions for improving the modern normalization on this issue.

The work uses many theoretical methods and techniques: deduction, induction, synthesis, generalization, and systematization. Interpretive methods are also applied, which are based on the principles of systematicity and make it possible to explain empirical materials concerning primary assumptions and vocations to integrate the received empirical data into a single scientific system. A comparative and comparative analysis makes it possible to reveal the facts of the interfering influence of the Russian language on Ukrainian, to single out the consequences of the interference at the syntactic level. It was established that the modern Ukrainian literary language, formed dialectically, has a personality at the center of the message. Therefore active constructions prevail in it. However, when it is necessary to focus on actions without considering the subject, the Ukrainian language adds constructions with predicative forms in -но [-no], -то [-to], which are specific features of Ukrainian syntax. Modern scientific literature singles out the following most essential features of forms in -но [no], -то [-to], which are also recorded in the concept of Smerechynskyi S.: 1) Forms -но [-no], -то [-to] are verb forms related to passive participles in origin, but different from the latter by the fact that they are unchanged and perform only a predicative function in a sentence; 2) Impersonal forms in -но [-no], -то [-to] express a completed action that has recently passed, so they do not need the auxiliary word was. If it is reported about a long-finished or future action, this form is combined with the auxiliary verb was or will be; 3) Models with verb forms in -но [-no], -то [-to] emphasize effectiveness, the presence of inevitable consequences at the moment of speech. Therefore they are suitable for use in all styles. In science, their use is also due to the reluctance to emphasize the author's

position. It is recommended to activate in modern scientific and technical speech ancient Ukrainian models - impersonal monosyllabic sentences with a verb form in -но [-no], -то [-to], in which the subject is not named, as well as active constructions with different forms of verb formations that convey the dynamics of thought, accurately and accurately reproduce living vernacular.

Key words: Ukrainian language, norm of the literary Ukrainian language, Smerechynsky S., normalization, impersonal forms in -но [-no], -то [-to], syntactic norm

Куньч Зоряна Йосипівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка катедри української мови Національного університету «Львівська політехніка», <http://orcid.org/0000-0002-8924-7274>; zorjana.kunch@gmail.com

Рецензії

Оксана Білик

Сучасна мовна дійсність в осмисленні українського термінознавця

Рецензія на монографію Фаріон І. Д., Куньч З. Й., Василюшина І. П., Микитюк О. Р., Ментинської І. Б. «Термінологічна актуалізація української мовної дійсності» (Львів: Галицька Видавнича Спілка, 2020. 232 с.)

Творчий колектив відомих українських термінознавців презентував вибагливому читачеві нове змістовне видання – монографію, що порушує низку складних проблем нинішньої української мовної дійсності, пов'язаних зі становленням термінології в сучасному глобалізованому світі та з міграцією лексики з загальнолітературної мови до галузевих терміносистем та у зворотному напрямі. Щоби краще збагнути специфіку цього наукового видання, варто звернути увагу саме на назву, яка акцентує на актуальних динамічних змінах, що притаманні сучасним мовним реаліям, зокрема в царині термінології.

Будь-яка галузь науки розвивається, спираючись на визначену й зафіксовану в термінах систему понять. Становлення терміносистем нерозривно пов'язане з об'єктивними загальномовними явищами й процесами. Сучасна українська науково-технічна термінологія – це відносно стабільна і закріплена традицією лексико-семантична система, що поступово вдосконалюється. Стрімкий розвиток науково-технічного прогресу зумовлює високу інформативність термінологічної лексики. Водночас під впливом термінології загальнолітературна мова теж зазнає суттєвих трансформацій. Зважаючи на це, слід наголосити на особливій актуальності появи колективної монографії науковців катедри української мови Національного університету «Львівська політехніка».

Автори цієї праці зосередили увагу на проблемних питаннях сьогоднішньої української мовної дійсності, пов'язаних зі становленням термінології в сучасному глобалізованому світі та з міграцією лексики. Зауважено на важливих і позитивних, і негативних змінах у системі сучасної української літературної мови, які стосуються різних аспектів життєвого циклу терміна: від його появи, що може бути зумовлена і власне мовними, й позамовними чинниками, і до цілковитої адаптації на всіх рівнях мовної системи аж до переходу із наукового дискурсу в художній чи публіцистичний контекст.

Наукова новизна монографії полягає в теоретичному обґрунтуванні засад творення термінної одиниці, розкритті значення терміна *англоварваризація* як порушення закону рівноваги чужих і питомих слів та залежність від зовнішнього тиску сучасної глобальної англomanії, аналізі парадигми терміна *концепт* у літературознавстві і синонімних рядів термінів *демократія* (*демократизм*), *соціалізм*, *комунізм* та їхніх атрибутивних модифікаторів у суспільно-політичній концепції ідеолога українського націоналізму Д. Донцова, а також в інтерпретації високої здатності термінної лексики до семантичних перетворень у контексті художнього стилю літературної української мови.

У першому розділі досліджено сучасне мовно-суспільне явище англоварваризації в освітньо-науковому дискурсі. Розкрито позамовні чинники цього явища та внутрішньомовні лексичні зміни, що стали наслідком колоніального та постколоніального становища українського суспільства. Особливо вагомими й цінними, на наш погляд, є рекомендації щодо шляхів усунення цього загрозливого явища та практичні поради щодо заміни англійських варваризмів питомими українськими відповідниками.

Другий розділ присвячено проблемі детермінологізації як засобу створення художньої образності. На прикладі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» виокремлено детермінологізми різного рівня й констатовано: термінна лексика демонструє високу здатність до семантичних модифікацій у контексті художнього стилю літературної української мови. Детермінологізми не лише слугують для точного й влучного позначення тих чи тих понять і сприяють підвищенню інтелектуального рівня читачів, вони також покликані створювати нові яскраві та оригінальні стилістичні засоби.

У розділі «Парадигма терміна концепт у літературознавстві» проаналізовано структуру макроконцептів та їхні семантичні поля, здатність концепту виражати мистецьку індивідуальність автора (концептоносія), а також зосереджено увагу на висвітленні національно-історіософських концептів у творчості українських письменників-емігрантів.

Цікавий і змістовний розділ, в якому проаналізовано політичні доктрини Д. Донцова крізь призму термінології. На основі джерельного матеріалу віднайдено дефініції термінів *демократія* (*демократизм*), *соціалізм*, *комунізм*, з'ясовано синонімні ряди з поданими лексемами, простежено формування антитези, виокремлено метафори, охарактеризовано персонімію та атрибутивні модифікатори зазначених термінів.

У п'ятому розділі зроблено аналіз сучасної української комп'ютерної термінології в словотвірному й лексико-семантичному аспектах. Виокремлено найпродуктивніші способи творення комп'ютерних терміноодиниць, з'ясовано специфіку процесів термінологізації та ретермінологізації комп'ютерних терміноодиниць, простежено освоєння чужомовних запозик у комп'ютерній термінолексичі на фонетичному, словотвірному, морфологічному та семантичному рівнях.

Пропонована колективна монографія, безперечно, є вагомим науковим дослідженням, позаяк засвідчує новаторство авторського колективу, з одного боку, і актуальність, змістовність, практичну цінність монографії, з другого. У рецензованій роботі проаналізовано окремі аспекти термінологізації, детермінологізації, ретермінологізації в українському термінознавстві й поповнено науковий дискурс новими спостереженнями та висновками, продемонстровано загальну методику опису явища детермінологізації, а також введено до наукового обігу новий ілюстративний матеріал. Книга зацікавить дослідників, сферою наукових інтересів яких є проблеми термінознавства. Гадаю, що зібрані й проаналізовані у цьому виданні ілюстративні матеріали стануть особливо цінним довідково-навчальним матеріалом для молодого покоління – студентів і аспірантів. Монографія не лише сприятиме утвердженню фахових знань молоді, а й посилюватиме мовну компетенцію юнаків і юнок.

Списки використаної літератури до кожного розділу засвідчують, що під час роботи над монографією було використано численні наукові, навчально-методичні й довідкові видання: монографії, наукові й науково-популярні статті, навчальну літературу, термінологічні й енциклопедичні словники, нормативні та спеціальні видання. Відтак вона, безумовно, привертає увагу філологів, педагогів, а також усіх, кого цікавить життя українського слова, зокрема й наукового терміна.

Білик Оксана Сергіївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»

Дві перші ластівки молоді україністики

Рецензія на збірники праць «Мова, культура, література у спектрі сучасних українознавчих досліджень» (за ред. Ірини Кононенко, Світлани Романюк, Катажини Якубовської-Кравчик. Варшава, 2020. Т. 1. 202 с.; Варшава, 2023. Т. 2. 221 с.).

Важливим засобом збереження традицій різноаспектних українознавчих студій у провідних наукових і навчальних осередках Європи, запорукою їх перспектив слугують, поза сумнівом, спільні наукові проекти, один із можливих і присутніх (як підсумковий набуток співпраці студентів, магістрів і аспірантів в Україні і за її межами) – видання колективних монографій і збірників праць, що стосуються актуальних проблем функціонування української мови, літератури та культури в синхронії та діахронії. Власне ця передумова й слугує аргументом правомірності твердження про очікуваність і доцільність таких праць у сучасному науковому просторі, зокрема у філологічній царині.

Представлене увазі наукової спільноти двотомове видання «Мова, культура, література у спектрі сучасних українознавчих досліджень» (за ред. Ірини Кононенко, Світлани Романюк, Катажини Якубовської-Кравчик) об'єднує наукові доробки здобувачів і випускників філології з України, Польщі та Хорватії про присутні проблеми сучасного мовознавства й літературознавства. Дослідження молодих учених стосуються різних рівнів мовної організації функційно різнорідних текстів і особливостей конструювання-творення художніх творів.

«Географія» двох збірників представлена дослідниками наукових осередків Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Національного університету «Києво-Могилянська академія», Львівського національного університету імені Івана Франка, Львівської національної академії мистецтв, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, Волинського національного університету імені Лесі Українки, Бердянського державного педагогічного університету, Криворізького державного педагогічного університету, Загребського і Варшавського

університетів. Рецензоване видання уможлиблює насамперед пізнання кола дослідницьких інтересів і загальні тенденції сучасних філологічних студій, сферу наукових зацікавлень молодих дослідників і пріоритетність традиційних та новітніх напрямів українознавчих студій.

До найчастіше представлених у працях філологів Варшавського університету передбачувано – контрастивні дослідження на матеріалі здебільшого двох-трьох мов (Сильві Зьрудловська, Ірина Кубашевич, Мирослава Попович, Максим Ясічак тощо).

Тематично основна увага наукових пошуків молодих учених-лінгвістів із українських закладів вищої освіти (ЗВО) зосереджена на вивченні особливостей функціонування мови в масмедіа (Богдана Романюк, Діана Кичан), що зумовлено загальним зацікавленням інтересом до динамічного вияву мови в соціумі, наймобільнішим відображенням якого і є функціональна сфера публіцистики, на терміносистемі (Анна Городецька), на особливостях українського топонімікону (Ганна Шкорута) тощо.

Не менше зацікавлення виявили автори до вивчення різних актуальних питань лексикології, граматики, стилістики, термінознавства, топоніміки, корпусної лінгвістики, соціо- та психолінгвістики.

Одна авторка (Сильвія Зьрудловська) презентувала навіть два тематично різнорідних дослідження: про українські й польські прислів'я з концептом 'хліб' та про явище білінгвізму і його вплив на розвиток дитини.

Осібнo варто виокремити цікаві й оригінальні студії Соломії Птачик про українську мережеву літературу (на прикладі есеїв з блогу Юлії Сливки #чуєш, коли приїдеш додому?), Діани Ткаченко про сучасні портретні ілюстрації видатних постатей України («Портрет без „портретної схожості”: символіка образу відомої особи в українській ілюстрації на прикладі робіт ілюстраторів клубу „Pictoric”»), Ірини Кучер з історичної лексикології («Запозичення з польської мови в полеміці кінця XVI століття»), Анни Городецької – про специфіку терміназв лікувальних препаратів («Моделювання концептосфери сучасних назв лікувальних препаратів з компонентом дерма- / дерм-»), Матеуша Гжегорчика про пісню як літературний жанр (на матеріалі відомої «переможної» пісні Джамали) і безперечно новаторську – Богдани Романюк («Застосування моделі множинної

лінійної регресії у прогнозуванні популярності українськомовного Instagram-тексту»).

Інтерес до творчості письменників, твори яких слугували матеріалом виважених наукових спостережень: Катерини Калитко (Ангеліна Паращина), Антон Санченко (Ганна Столяр, Ольга Новик), Сергій Жадан (Марія Стіч)), має цілий спектр відомих передумов і очевидну мотивацію: виразність і неповторність їхніх стильової і стилістичної домінант.

Вивчення особливостей мови в онтогенезі (Ольга Сідак «Фонетичні особливості мовлення дітей дошкільного віку») – також одна з прикметних ознак «топової» й актуальної проблематики не тільки в українському мовознавстві (щоправда, авторці бажано було б згадати, до слова мовлячи, й праці Й. Дзензелівського, Т. Возного, Т. Линник, безпосередньо дотичні до цієї тематики).

З огляду на окреслені чинники новизна праць молодих дослідників не викликає жодних сумнівів і стверджує їхнє вміння вибирати цікаву та перспективну проблематику (безперечно, за допомогою скерування наукових керівників).

Варто зацентувати також на доречному й результативному використанні авторів-мовознавців цілого спектра власне лінгвістичних методів дослідження, зокрема експериментальних – анкетування, інтерв'ювання (ними активно послуговуються, зокрема, Ольга Сідак, Діана Ткаченко), метод опитування за допомогою Google Forms (Адріанна Копут), моделювання множинної лінійної регресії, тонального аналізу тексту (стаття Богдани Романюк) і найчастіше – комплексних методик, що передбачає здебільшого поєднання традиційних і сучасних методів.

Не менш важливо, щоб у майбутньому молоді вчені попрацювали над пошуком раціональної збалансованості викладу теоретичних засад дослідження й опису одержаних результатів власне експериментальної частини, бо декотрі з них не дотримуються такої бажаної гармонізації й пропорційності.

Дослідження різних іпостасей моделювання образів жінок на матеріалі текстів класичної української літератури (Світлана Толочко, Петра Каракаш), художнього відображення травматичного досвіду чорнобильської трагедії (Марія Русановська – на матеріалі твору Світлани Алексієвич) і війни (Марія Стіч – на основі роману Сергія Жадана «Інтернат») відображають сучасні тенденції тематичної

зацікавленості й пріоритетності таких студій у сучасному українському літературознавстві.

Важливим засобом для пошуку й сприйняття бажаної інформації в обох збірниках слугує рубрикація, щоправда, бажано було б у майбутньому синтезувати й конкретизувати назви окремих рубрик, зокрема, якщо йдеться про об'єднання мовознавчих і літературознавчих статей (т. 1) або, навпаки, про їхнє виокремлення в другому.

Деяким авторам бажано було б також ретельніше опрацьовувати праці попередників у розробці того чи того питання, тобто чіткіше визначати ступінь вивчення, що допомогло б точніше визначити власний внесок у його розробку, а головне – неухильно культивувати й реалізовувати таким чином наукову етику й поваговість до дослідників-попередників. Доречно було б, очевидно, також повніше використовувати сучасні наукові праці українських мовознавців із проблем лексикології, фразеології, проблем білінгвізму тощо.

Дозволю також висловити побажання авторам дотримуватися послідовно узвичаєних технічних вимог конструювання наукового тексту (зокрема, оформлення рубрикацій, однотипності подачі персоналій дослідників тощо), уважніше вчитувати створений науковий продукт й не припускатися різнорідних мовленнєвих недоглядів (наприклад: дана робота, даного прикладу, дана частина, метод зустрічається, фемінтиви, суфікси, охарактеризувати, Дослідник описати чотири такі стадії, завдяки своєї прабабусі й под.). Особливо частотно зафіксовано неправомірне вживання конструкцій на кшталт рідковживаними є (замість бажаного – рідковживані), вони є цікавими (замість – цікаві), є досить молодим напрямком (достатньо молодий (новий?) напрям), також є 10 речень (також 10 речень), наскрізною темою свідчень у романі є (наскрізна тема свідчень у романі), метою роботи є (мета роботи –) тощо.

І на завершення – замість висновків і узвичаєних узагальнень, порушуючи канони й регламентації рецензійного жанру, дозволю собі кілька емоційних рефлексій. Два рецензовані збірники – результат невсипущої колективної праці цілої когорти нових авторів (за активного скерування й співпраці знаних і досвідчених в україністиці мовознавців та літературознавців) – дають не тільки інтелектуальну поживу читачеві, а й душевну насолоду зацікавленого пізнання нового й незнаного. А головне – матеріалізують нашу

повсякчасну мрію про тяглість і неперервність українознавчих студій як в Україні, так і в усіх європейських центрах україністики (й не тільки). І щонайбажаніше – їхню активізацію силами нової генерації дослідників. Бо лише завдяки цьому українознавство матиме виразне й реальне прийдешнє.

Богдан Світлана Калениківна – кандидат філологічних наук, професор кафедри історії та культури української мови Волинського національного університету імені Лесі Українки

**«Маскулінність Каменяра» або художнє портретування
галицького чоловіцтва.
(Новий здобуток франкознавства)**

Рецензія на монографію Шмеги К. «Дискурс маскулінності у прозі Івана Франка» (науковий редактор А. Швець. Інститут Івана Франка НАН України. Київ: Наук. думка, 2022. 230 с.)

Творчість Івана Франка, попри більше як столітню критичну рецепцію, й до сьогодні лишається відкритим простором для плідних наукових пошуків. Не в останню чергу це зумовлено новими підходами, концепціями, методиками прочитання наших класиків. Важливо й те, що нинішнє покоління дослідників активно й упевнено формує власну парадигму сприйняття ключових постатей національної літератури. У контексті сказаного, монографія Катерина Шмеги сприймається органічним складником і навіть певним етапом цього важливого процесу. Адже тема маскулінності в художньому тексті не так часто робилася предметом дослідження в українському літературознавстві, як, скажімо, феміністична проблематика. Зокрема, в запропонованому дослідницею пошуковому ракурсі творчість І. Франка комплексно ще не розглядалася, а тому очевидною є актуальність і новизна праці.

Аналізуючи й інтерпретуючи вияви маскулінності персонажів у багатогранній прозовій спадщині Івана Франка, авторка рецензованої книги акцентує на своєрідності чоловічого етосу представників різних професій та соціальних груп на тлі доби, з'ясовує специфіку вікових особливостей формування маскулінності, на ролі й місці чоловіка в суспільстві, професійному колективі, у сім'ї тощо. Похвально, що дослідниця спирається не лише на теоретичні концепції гендерних студій, а й на специфіку оригінального письменницького світогляду. У цьому контексті доречно актуалізовано й історичні та культурні обставини, у яких митцеві доводилося писати свої твори. А це, як відомо, мало значний вплив на формування індивідуального творчого стилю.

Книга має чітку і логічну структуру, з одного боку стандартну для «дисертаційних» монографій, а з іншого – виправдану самою

темою дослідження. Адже перший розділ стосується теоретичної основи – гендерних, зокрема, маскулінних студій, а також відповідної термінології й історії вивчення питання. На основі належно опрацьованого науково-критичного матеріалу, узагальнено авторське сприйняття поняття дискурсу маскулінності в його найширшому представленні. Авторка завдає собі труду розібратись у достатньо непростих моментах зародження й розвитку гендерних студій і їхньої появи та розвитку в Україні. Ба більше, вона береться міркувати над перспективами такого літературознавчого (і не тільки літературознавчого) підходу. Отож оглянутий розділ засвідчує не лише добре знання авторкою теоретичних підвалин дослідження, а й виробленість і обґрунтованість власного наукового інструментарію.

Не оминула увагою авторка й постаті самого Франка, оскільки в другому розділі «Діапазон гендерних зацікавлень Івана Франка: від особистого досвіду до наукової рецепції» висвітлено елементи психобіографії письменника. Притім зроблено це максимально ретельно – із застосуванням психоаналітичного підходу, спогадового та автонаративів. У зазначеному наświetленні також проаналізовано погляди митця на гендерну проблематику, висловлені в його наукові спадщині, публіцистиці та епістолярії. Окремо тут склалася розмова про специфіку гендерного підходу до творчості Франка. Виявилось, що така наукова оптика відкриває обнадійливі дискурсивні поля, у дослідження й опис яких авторка має намір удатися зі всією повагою до «об'єкта» дослідження і своїх на цім шляху колег-попередників.

Осібнo варто сказати, що в такій, здавалося б, ходженій-переходженій царині, як Франків життєпис, К. Шмега увиразнює той внутрішній сюжет своєї теми, який по-новому виявляє постать митця у його особисто-приватних інтенціях та публічно-наукових аспіраціях. Заслуговує окремої згадки й обізнаність із досліджуваною добою, розуміння тенденцій і «заломів» складного на реальні події та інтелектуально-творчі осягнення часу. Епоха не просто дістає належного висвітленні у своїх значущих соціокультурних полях, а й проявляє себе на «маргінесах», якими тоді були проблеми взаємодії статей, зокрема й самовияви гендерної ідентичності.

Третій («Чоловічий світ у прозі Івана Франка: проблеми ідентичності, соціалізації та міжособистісних взаємин») і четвертий («Художнє вираження маскулінності: поетикальний аспект») розділи вдало доповнюють один одного. Більше того – розкривають

найширше коло питань маскулінного дискурсу, поступово звужуючи тематику від загального історичного тла доби (перший підпункт першого розділу) до докладного аналізу міжособистісних взаємин, ідеалів маскулінності (останні підпункти першого розділу) та особливостей чоловічого мовлення і тілесності наприкінці другого розділу. У частині наукового аналізу дисертанткою творчості Івана Франка імпонує цілісність і глибина підходів, намагання якнайповніше представити доробок письменника в обраному ракурсі.

Вражає широта охоплення матеріялу, ретельність і увага, з якими авторка підходить до справи. Фактично, до огляду було взято усю прозу І. Франка (а це справжнісінький огроми!), де на стадії добору й «пересіювання» виокремлено найхарактерніші в розрізі обраної теми зразки. Відтак і структурування головних розділів праці постає зваженим та вдалим. Виокремлені маскулінні галицькі типи у Франковому художньому наświetленні задають напрямну лінію подальшого пошуку. На цьому шляху, зокрема, авторка придивляється до творів, де героями виступають діти. Доречною видається і зупинка на оповіданнях з революційних часів.

Глибоко проаналізовано в книзі доробок письменника, скерований на оприсутнення складного світу особистих стосунків. Найвищих оцінок вартують спроби наукового представлення «культурного героя» у прозі Франка, справді, ідеального типу омріяного «цілого чоловіка». Цей підрозділ може бути еталонним свідченням авторського стилю молоді франкознавиці, багаторівневості її письма, його компактності й водночас прозорості. Для ілюстрації сказаного можна взяти епізод, у якому аналізовано повість «Великий шум». Оприявнюючи текст на визначальних для наукового викладу рівнях мономіфу, біографічних інтенцій та контексту Франкової творчості, авторка пише: «Дум'як (герой названої повісті) став для Франка наприкінці життя втіленням нездійсненого ідеалу сільського інтелігента, яким для нього був власний батько і яким він сам, можливо, міг би стати, якби не пов'язав свого життя з містом. Тим паче, що спроби змалювати такого селянського культурного героя він уже робив <...>. Отже, Франкове письмо на сюжетному рівні корелює з міфічними оповідями, у яких ідеться про героя-цивілізатора – культурного героя, і саме такий персонаж автора близький до його маскулінного ідеалу» (с. 136).

Іноді вправність і хист літературознавця прийнято перевіряти на роботі з найтоншим рівнем художнього тексту – поетикою. З очевидністю можна ствердити, що авторка рецензованої праці таку «перевірку» пройшла якнайкраще. Мовленнєвий дискурс маскулінності у прозі Франка, представлений зі всією повнотою і оригінальністю «живого» письменницького пера. А спроби дослідниці употужнити свій виклад ще й жіночою рецепцією маскулінності та аналізом чоловічої тілесності лиш доповнюють це враження, надають повноти й вагомості спостереженням, припущенням та висновкам.

Монографія Катерини Шмеги є новаторською не лише тому, що розкриває малодосліджену в нашому літературознавстві тему маскулінності. Праця цікава й через її міждисциплінарний підхід, що поєднує методику і поняттєвий апарат теорії та історії літератури, а також психології, лінгвістики, культурології й інших дисциплін. Авторка виявила належне розуміння обраної теми й інспірованої нею проблематики, вдало дібрала науковий інструментарій, зважено й ґрунтовно підійшла до роботи з епохою, психобіографією митця та його творчим доробком. Тож ця книга буде цікавою, окрім вузького кола франкознавців, ще й історикам, мовознавцям, культурологам і всім, хто хоче краще пізнати творчість Івана Франка. Поза сумнівом франкознавство збагатилося глибокою і потрібної студією, яка уможливить подальші наукові рухи у цій царині. Можливо, й сама авторка продовжить тут свої пошукування, употужнені, приміром, контекстуальними зіставленнями Франкової прози з творчістю його сучасників, особливо сучасниць – Н. Кобринської, Олени Пчілки, можливо, навіть О. Кобилянської. Лишається тільки побажати їй успіху, а майбутньому читачеві дочекатися нових здобутків талановитої дослідниці.

Романов Сергій Миколайович – доктор філол. наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

Contents

Intercultural communication

Svitlana Kravchenko

Challenges of Intercultural Communication in the Modern Global World 8

Vasyl Slapchuk

Sixties in the Context of Revolutionary Movements of World Youth 24

Magdalena Dąbrowska

About Ignacy Krasicki's essay *The Criticism* and its translation in the periodical "Ukrainsky Vestnik" 48

Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk

Phenomenon "Oneself as Another" in Ukrainian-Armenian Mutual Reflections 65

Raphael Viktor Kowalczyk

Women in the social and cultural space of the Polish–Lithuanian Commonwealth .. 93

Natalia Strzemkowska

An analysis of the Social Position of Women During the 1994-2001 Taliban rule in Afghanistan. Implications for the Future. 117

Problems of Polonistics

Yanina Yakovenko

Women in the historical novels of Franciszek Rawita-Gawroński..... 132

Inna Shumska

The Poetic of Space in the Fictionary Reportage «Sami Swoi i Obcy» of M. Maciorowski 148

Language, literature and folklore of the border region

Natalia Matorina

On the issue of the place of Bruno Schulz in the Ukrainian cultural and artistic space 162

Olha Yablonska

About one's own in a foreign land: the path of Fedir Odrach's fiction to the reader 182

Olha Ryzhykova

Fedir Odrach's Prose in the Literary-critical Reception..... 197

Comprehension of Lesya Ukrainka's creativity

Marharyta Zhuykova

Superspersonal WE in the drama "Boyarynia" as a means of realizing Lesya Ukrainka's ideological plan 213

Ludmyla Zvania

The biblical code of Lesya Ukrainka's dramatic poem "Lawyer Martian" 234

Ancient literature and folkloristic explorations

Yaryna Shymkiv

From the history of the development of paremiology in Ukraine: studying the origins of proverbs in writings by Hryhoriy Ilkevych and Ivan Franko 245

Olha Zinchenko, Yevhenii Ishchenko

"Free Poetic Society" of Iriney Falkivsy in 1792..... 265

Nataliia Melnychyn

Problems of intercultural interaction in the work of K. Sosenko «The cultural and historical genesis of the old Ukrainian holidays of Christmas and Shchedryi Vechir»276

Theoretical reflections

Olena Malanii, Ludmyla Zvania

Travelogues: on the border between media and literature 292

Zhanna Bortnik

Post-Drama and «Text for theater» as genres: between literature, theater and performance..... 307

Analysis of the artistic text

Khrystyna Vorok

In the kingdom of Zadukha: between oneiric visions and reality (based on Ivan Franko's story «At work») 323

Viktor Krupka, Alla Vinnichuk

Features of the artistic time in the story "po box" by Viktoriia Hranetska..... 340

Iryna Zelenenka, Viktoriia Tkachenko

Philosophical constants of dissident poetry (on the example of the existential lyrics of Vasyl Stus and Taras Melnychuk) 349

Viktoriia Sokolova, Yuliia Kriukova

Poetic Reception of the Trojan War in the Works of Seamus Heaney 365

Oleksandra Visych

Genre Specificity of Volodymyr Samiilenko's Monologue "Herostratus" 386

Linguistics

Zoriana Kunch

Smerechynsky S. about the specifics of using impersonal structures with a projection on current regulations 401

Reviews

Oksana Bilyk

Modern linguistic reality in the understanding of the Ukrainian terminologist 422

Svetlana Bohdan

Two first swallows of young Ukrainian studies 426

Sergey Romanov

"Masculinity of Kamenyar" or an artistic portrayal of Galician masculinity. (A new achievement of French studies) 431

Підписано до друку 29.06.2023. Формат 60×84 ¹/₁₆
Ум. друк. арк. 9,68. Замовлення № 126. Наклад 100.
Папір офсетний Гарнітура Times. Друк офсетний.

Друк ФОП Іванюк В. П.
43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.
Свідоцтво Держкомінформу України
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.