

Серія: Літературознавство 2 (10) 2001

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

До 130-річчя народження Володимира
Гнатюка

Тернопіль-2001

Серія: Літературознавство 2 (10) 2001

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск X

До 130-річчя народження Володимира
Гнатюка

Тернопіль-2001

ББК 83.3

Редколегія:

Роман Гром'як, д-р філол. наук, проф.

(відповідальний редактор).

Олександр Глотов, д-р філол. наук, доц.,

Тетяна Волкова, д-р філол. наук, проф.,

Ольга Куца, д-р філол. наук, проф.,

Ігор Папуша, канд. філол. наук,

(відповідальний секретар),

Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф.,

(заступник відповідального редактора)

Відповідальна за випуск і редактор

доц. Н.М.Поплавська

Друкується за рішенням Ученої ради

Тернопільського державного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

від 26 червня 2001 року (протокол №10)

Наукові записки. Серія: Літературознавство. - Тернопіль: ТДІ ІУ, 2001.

Вип. ІХ. - 514 с.



ВОЛОДИМИР
ГНАТЮК

Ольга КУЦА (Тернопіль)

Володимир Гнатюк і творення новочасного українства

Три десятки років майже щоденної праці офірував В. Гнатюк на те, щоб, як писав, “перетворився наш народ... шляхом внутрішньої еволюції, шляхом самоорганізації... в правдиву націю в сучасному розумінню того слова”. Серед європейських вчених межі століть вже у віці до 30-ти років він займав одне з першорядних місць, вивівши українознавчу науку з початком нового ХХ віку на всеукраїнський, а в деяких галузях і на всеєвропейський рівень. Бажання “показати” Україну “перед очі цивілізованого світу” стало його глибоко особистою, насущною потребою, а “байдужість національної приналежності”, як неодноразово зізнавався, — його найнекучішим болем. Закордонні вчені були подивовані розмахом і багатогранністю наукових пошуків Гнатюка, що сформувалися на міцних українських засадах: закладеній у батьківському домі у Велеснєві святості ставлення до неспідробних народних скарбів і традицій, оточенні у Науковому товаристві ім. Шевченка, спілкуванні з майже титанічними подвижниками, особливо Грушевським та Франком.

Найпершим предметом наукових зацікавлень Гнатюка була, як відомо, фольклористика. Власне народну творчість він інтерпретував як пряме відображення історії народу, а її жанри — як “прецікаві історичні документи його долі і життя”. Народна поезія, як висловлювався учений, не мала права “виказувати застою” — адже “застій” у ній показував би, що “сам народ загибає”. Його фольклористичні студії стали логічним продовженням відомих і схвалених у Європі наукових концепцій М. Костомарова, М. Драгоманова, В. Антоновича та ін. Все-таки на найвищих наукових симпозиумах, зокрема в Парижі, науково опрацьовані збірники українських фольклорних матеріалів трактувалися як “скарби російського народу”. З-поміж названих вище фольклористів Гнатюк найбільшою мірою спрямовував свої наукові зусилля власне на те, щоб словесні багатства українців були визнані європейською наукою як українські.

Учений щасливо передбачив одне з найактуальніших питань сучасного літературознавства, тобто фольклоризм як ідейно-естетичну категорію, що виявляється в прямому чи опосередкованому відтворенні, трансформації або її розвитку

літературою структурно-художніх елементів фольклору. Як відомо, в українському письменстві (та й не тільки українському) особливо потужним був вплив фольклору в добу національно-визвольних, державотворчих змагань, коли він розмаїто виявився у художньому масиві і витворив оригінальні естетичні цінності у творах В.Пачовського, П.Тичини, Г.Чупринки, С.Черкасенка та ін. Історичне життя України наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. найбільш виразно окреслило ідейні параметри й емоційну тональність літературно-фольклорних зустрічей. Отже, була об'єктивна потреба включення художнього досвіду фольклору в літературний. Той факт, що в процес адаптування фольклору включилися такі автори, як І. Франко, Леся Українка, Б. Лепкий, з одного боку, і з другого — такі, у котрих складно побачити конкретне ставлення до фольклору (М. Семенко), зумовлений не тільки художньою необхідністю, а й появою в тогочасному літературному процесі титанічної постаті Гнатюка. Паскільки ця поява була важливо-вчасною і потрібною українській літературі, свідчить хоча б той факт, що зарубіжні літературознавці, вишукуючи перспективи розвитку для своїх національних літератур, вказували на "фольклорність" навіть таких "нефольклорних" письменників, як Достоевський чи Фолкнер. Слушне зауваження М. Яценка з приводу збайдужілості української літературознавчої науки до Гнатюкових суджень про взаємовідношення фольклору і літератури залишається, на жаль, актуальним і сьогодні.

Гнатюкова концепція фольклоризму у літературі ще належно не поінтерпретована, незважаючи на появу цілого ряду науково об'єктивних досліджень із гнатюкознавства. Хоча вчений не залишив нам цілісно сформульованої теорії фольклоризму, саме він, разом із Потебнею та Франком, заклав фундамент наукового вивчення складної літературно-фольклорної дифузії. Його наукові постулати густо розсіпані по багатьох статтях, передмовах, рецензіях, де теоретичні положення вкраплені окремими абзацами чи реченнями. Роздумуючи над особливостями літературно-фольклорних зв'язків у процесі розвитку української літератури, він пунктирно накреслив розмаїття способів трансформації української народної словесної культури у творчості письменників від найдавніших до найновіших часів. Гнатюк всіляко заохочував до праці на цій ниві. У ґрунтовній студії "Українська народна словесність" він стверджував рішучий вплив етнографії на літератури Європи, високий естетичний рівень української народної словесності у порівнянні з фольклором

європейських народів, тісну взаємодію двох типів художнього мислення (усного і писемного) в українській літературі XVIII ст. тощо. Показовим є факт звернення Наталі Кобринської до В. Гнатюка за порадою стосовно використання техніки модернізму (символізму) в українській літературі. Міркування Гнатюка про результативність українського символізму — за умови його органічного «впливу» з символізму у фольклорі — були слушними і переконливими для письменниці.

Проблемі європеїзації українців підпорядковувалася надзвичайно широка географія фольклорних записів нашого вченого, а глобальність його мислення підтверджувала настійлива турбота про збереження етнічних гілок українців в іонаціональному середовищі, зокрема інтерес до життя українців-емігрантів у США, Канаді, Бразилії та інших країнах. Гнатюк, як відомо, здійснив для свого часу унікальні в Європі зібрання і видання скарбів українського фольклорного матеріалу. Його двотомник “Українські народні байки” оцінені європейськими славістами як “найвизначніший” збірник казок про тварин, яким не могла на той час похвалитися жодна слов'янська література. Двотомник колядок і щедрівок визнано “епохальним”, таким, що становить “початок нового періоду” в історії слов'янської і європейської фольклористики.

Літературна діяльність Гнатюка розвивалася у кількох напрямках, найголовніші з яких — власне літературознавча, видавнича праця, редагування, координування літературних зв'язків між Західною і Великою Україною, тобто продовження здійснюваної перед ним місії П.Куліша, О.Кониського, М.Драгоманова.

Учений і по сьогодні залишається одним із найавторитетніших знавців і дослідників Закарпаття за всю його історію. Йому належить особлива заслуга у збиранні та публікації пам'яток давнього письменства Закарпаття. Під час своїх фольклорних експедицій він знайшов десятки рукописів, які частково були використані Франком у його виданнях “Апокрифи і легенди з українських рукописів” і “Карпаторуська література XVII—XVIII віків”. Фундаментальна праця Гнатюка “Угроруські духовні вірші” (1902) і нині не втратила наукового значення. Публікуючи тексти 225 пісень XVII—XIX ст., учений робив акцент саме на їх віршовій формі. Від кінця XIX і до середини 20-х рр. XX ст. майже не було книжки про Закарпаття чи виданої на Закарпатті, яку б не рецензував Гнатюк чи вона не мала б рецензії у редагованих ним виданнях. Його

листи до І.І.Панькевича — це справжня енциклопедія культурного і літературного Закарпаття зазначеного періоду. Учений доклав багато зусиль, щоб літературний рух на Закарпатті став власне українським. Його численні докори закарпатцям на зразок, що у них “не було ніякого літературного руху досі” або що Закарпаття “не видало ні одного правдивого письменника” таки багато спричинилися до того, що з 1919—1920 рр. тут зароджується нова хвиля українського літературного руху — письменники Закарпаття зорієнтувалися на всеукраїнську літературу. Учений із особливою радістю сприйняв появу в 1923 р. поетичних збірок В.Гренджі-Донського (“Квіти з терньом”, “Золоті ключі”), доручивши Олесю Бабію прорецензувати їх у “Літературно-науковому віснику”.

Найголовнішим — і не тільки у літературній праці Гнатюка, але й усій його багатогранній діяльності — треба вважати подвижницьке “невидиме духовне меценатство” (вислів Франка). Постійна потреба “робітників тихої щоденної праці” — то була, за Франком, “найбільша вада української суспільності”. У листах Драгоманова він прочитував нарікання на українців у порівнянні з європейцями: адже у Європі навіть при з’яві “посереднього” таланту “при ньому виростають” щонайменше чотири опікуни, які, не очікуючи жодної винагороди, мають собі за честь допомогти “житейському невдасі”. Брак саме такого меценатства у літературному процесі кінця ХІХ — початку ХХ ст. компенсував своєю людяністю, дивовижною сумлінністю Гнатюк. Очолюючи “Українсько-руську видавничу спілку” та згуртовуючи протягом дванадцяти років праці на посаді відповідального редактора “Літературно-наукового вісника” найкращі літературні таланти, учений опікувався їх побутом, турбувався про здоров’я і навіть настрої. Справді дивовижними є факти Гнатюкової жертвності у щоденному спілкуванні з Франком, особливо у 1907 р. Сам слабкого здоров’я, Гнатюк із тактом глибокого психолога делікатно гасив емоційні вибухи Франка, згладжуючи неприємні враження від спілкування з ним людей найближчого Франкового оточення. У найзагрозливіший для життя час Франко, недбалий до лікарських порад відмовитись від тяжкої розумової праці, послухав єдиного Гнатюка, який порадив хворому письменникові опрацьовувати сороміцькі матеріали із його (Гнатюкової) збірки. Це і зробило свою реабілітаційну справу. Учений, пильно вистежуючи за Франковою поведінкою у тяжких 1907—1908 рр., зумів порятувати деякі твори письменника, які той розпорядився спалити. Ріднила обох “сізіфова праця”.

спрямована на поступ української науки і культури, спільність поглядів на національне питання (згадаймо бодай їх авторство під протестом “І ми в Європі”). Незважаючи на те, що Гнатюк як учений формувався на перших порах під опікою Франка, було б несправедливо трактувати їх взаємини у площині “вчитель — учень”. Це була плідна для обох і взаємозбагачуюча праця двох, що неодноразово підкреслював сам Франко, оцінюючи роботу Гнатюка як значне досягнення української національної науки. Взявши на себе тягарі підготовки ювілею 25-літньої літературної й громадської діяльності Франка, Гнатюк переконував культурну громадськість України, що “ювілянт заслуговує величавого пошанування”. Фантастичну і відлякуючу багатьох суму в 10 000 золотих ринських для купівлі будинку письменникові українське громадянство “мусило” дати “живому Франкові”, незважаючи на те, що не спромоглося тоді зібрати потрібної суми на пам’ятник Котляревському. Бо Франко, як переконував Гнатюк своїх адресатів з Великої України, “славний письменник руський”, “відомий всьому слов’янському світові” і “являє русина перед світом”. Отже, входження у “концерт європейських народів” — це один із важливих побудників багатогранної діяльності Гнатюка.

На величаве пошанування сам Гнатюк ніколи не претендував. Хоча не раз йому “запекло коло серця”, як писав, коли найближче оточення іноді йому не тільки не сприяло в роботі, але й багато зробленого ним “мало йому за зле”. Тільки ціною невсипущої праці у 1902 р. тридцятидворічний Гнатюк — “скромний приватний урядник, без зв’язків і знайомств” — стає членом-кореспондентом Російської Академії Наук, одержавши це високе наукове звання майже одночасно з “людьми із зв’язками” В. Антоновичем, М. Дашкевичем, М. Сумцовим. І те, що він “пробився якось” матеріально, то, за власним зізнанням, “лиш тому, що попродав свої недруковані праці...” [1, 324].

Гнатюк був близьким радником Лесі Українки у вирішенні її багатьох літературних проблем. Він всіляко сприяв М. Коцюбинському. Ідея написання повісті “Гіні забутих предків” належить, як відомо, саме йому, Гнатюкові. Вимога вченого — “нашого гуцула світові цілому показати” — художньо зреалізована у творчості Г. Хоткевича. Колоритні деталі Гнатюкового збірника “Народні оповідання про опришків” проросли у розгорнені образи й сюжетні епізоди “Камінної душі” — твору особливого художнього чару і життєнаповненості. Частинку гнатюківської “національно-країнної закраски” можна

знайти у творчості майже всіх письменників кінця ХІХ — початку ХХ століття. І це все одночасно з тим, що вчений у 1897 р. твердо і “раз на все” вирішив працювати в етнографії. Хв. Вовк, крім даних Гнатюкові завдань детального вивчення і наукового опису українського рибальства, гончарства, бондарства, транспорту (“починаючи від людей, що йдуть пішки, несучи який клунок (або й дитину): човни, пароми, плоти, вози, санки, навіть дитячі санчата або хоч мерзлі кізяки..., на котрих діти з’їздять з гір або возять одне одного по вулиці” [1, 33]) радив приїхати до Парижу, бо треба було “цілком по-європейськи” братись за антропологічні матеріали. Разом із проблемами модерністської творчості, які вчений вирішував на прохання Лесі Українки, Ольги Кобилянської, І. Груша та ін., він одержав завдання від Хв. Вовка придбати “кілька серій черепів задля колекції Товариства ім. Шевченка” і “до кожного хоч одну велику кістку з ноги” і “все записуючи добре”. Бо “за се б давно вже пора узятись, та, на біду, ніхто не береться” [1, 34]. Отже, мусив братися Гнатюк.

Як учений-фольклорист та етнограф, він не міг стояти осторонь мовних проблем. В одному з листів зазначав: “Щодо моїх записів з боку формального, то замічу, що я, роб’ючи їх, справді мав на меті і лінгвістику. ... Знаючи, як наша філологія стоїть низько, хоть так багата у нас діалектологія, постановив я собі робити записи в різних сторонах нашої країни...” [1, 29]. Не очікуючи кращих часів, Гнатюк вів клопітку індивідуальну працю (листовно), утверджуючи українську мову у видавничій справі, особливо “врізувався під саме серце” мадяронству й москвофільству на Закарпатті. Для нього не поставало питання: що важливіше для України у даний момент — культура чи політика? Одночасно з виданням політичної газети для угорських русинів він записує на три друковані аркуші весілля у “полудневій Угорщині”. Адже “мусив” це зробити — “там починають вже весілля відправляти в той спосіб, що возьмуть шлюб, а по шлюбі в касині (не вдома!) з’їдять вечерю, потанцюють трошки, і вже по весіллю” [1, 29]. Угорських же русинів “такі речі зовсім не обходять”.

Мову Гнатюк розглядав як найглибшу сферу обстоювання свого “Я”. Хоча, крім мови, як підкреслював, мусить бути ще “щось інше”, за чим належить пізнавати національну окремішність народу. Його українознавчі студії майже завжди проєктувались на мовознавство. Культура мови, правопис, лексикографія, діалектологія, стилістика, ономастика, соціолінгвістика, славістика — головні галузі його мовознавчих зацікавлень.

Редактор найповажніших видань НТШ, творець одного з перших нормативних українських правописів, ініціатор й автор багаторазових виступів проти заборон українського слова, Гнатюк вписав свою оригінальну сторінку у розвиток національної науки про мову.

Проблеми новочасного українства, становлення українців як нації, селянство як основа поступування цієї нації у майбутньому, Гнатюкова концепція культурного розвитку України, його оригінальне трактування “народу” і «нації» — ці та інші питання і сьогодні є актуальними для дослідників-істориків.

Свідомо відмежовуючись від формальної політичної діяльності, Гнатюк був глибоким і культурним політиком. Згадував роки, коли з етнографією йому “не дуже добре йшло”, “зате з політикою трохи легше”. Його “найпершою політикою” була турбота про збереження людських життів — носіїв і творців національних цінностей. Дбаючи про високий науковий рівень “Записок НТШ”, учений все-таки не радив науковим авторитетам, які вже попали “на око” владі, друкувати матеріалів під власними прізвищами. Крізь призму політичної далекоглядності треба розглядати відхилення з боку Гнатюка запрошення на переїзд у Радянську Україну, а також загострення стосунків із Грушевським. Він не сумнівався в тому, що обіцянки радянської влади про суверенітет України — “большевицька українізація” — є лише тактичним маневром, як і в тому, що Москва не простить Грушевському його політичної діяльності в період революції 1917–1918 рр. Цей скромний і глибокодумний вчений дуже добре орієнтувався у тогочасній політичній обстановці, що й ілюструє його стаття “Дещо про наші домашні болячки” (написана у 1902 р., вона, на жаль, залишається гостро актуальною і сьогодні). Перекоаний у марноті партійної діяльності — через численність партій та нікчемну амбітність їх лідерів — Гнатюк тоді писав: “... Наші політики незвичайно короткозорі, не вміють орієнтуватися в найпростіших справах, роблять вічно елементарні помилки, які відбиваються опісля сильно і шкідливо на цілій суспільності, змінюють свої переконання, як рукавиці, вважають нині білим те, що вчора вважали чорним, вагаються всюди, де треба рішучого виступу, не вміють використовувати ситуації, переходять із одного табору до другого і т. д. Більша частина таких політиків мріє тільки про мандати, думаючи тим способом випласти наверх... Коли ж ... вони діб’ються свого — тоді показується, що з їх діяльності виходить один великий пшик. Наступає у їх прихильників розчарування, докори, — але се

все по невчасі. Такі політики знають іще тільки, що мусять належати до якоїсь партії, але там не стоять вони, звичайно, на ніяким принципіальнім становищі” [2, 129–130].

Гнатюкова концепція новочасного українства включала — як одну з першочергових — проблему шкільництва і освіти. Гіркі висновки ученого про те, що “ніякий нарід не уопліджений так у шкільництві”, як українці, не йшли в парі з безнадійними наріканнями на обставини. Незважаючи на дуже короткочасну практику педагогічної праці у школі, Гнатюк у цій сфері був навдивовижку діяльним, а його аналіз стану тодішнього українського шкільництва вражає глибоким професіоналізмом. Такі статті, як “Руська гімназія в Тернополі”, “Справа українсько-руської гімназії в Станіславі”, “Наша школа” тощо, можна й сьогодні брати за методологічну основу педагогічних досліджень. Наповненість класів, організація гімназій та спеціалізованих шкіл залежно від потреб населення, гостра потреба протистояння денационалізації української школи (“московська школа ... душу ж не розвиває, а псує”) — ці та інші питання тісно єдналися з порушеною Гнатюком проблемою вищої школи. Обґрунтований ним принцип підготовки кадрів “відповідно до потреб населення”, що не суперечив “європейськості” підготовки студентської молоді, залишається важливим і сьогодні. Про ту вагу, якої надавав Гнатюк вищій школі у поступі нації, свідчить часто цитована дослідниками відповідь на повідомлення Президії УАНІ про обрання його у 1924 р. позаштатним академіком кафедри народної словесності. Він писав тоді: “Колись моєю молодечею мрією було дожити хвилі, в якій на українській землі став би Український університет та Українська Академія Наук, дві інституції, що ввели би український народ у ряд загальнопризнаних культурних націй. ... Я вважав би великим щастям, коли би зміг наприкінці свого життя хоч здалека докинути свою цеголку до тої величезної будівлі...” [1, 338]. Тільки делікатна скромність ученого подиктувала оце — “докинути свою цеголку”. Бо разом із І. Франком, М. Грушевським, Ф. Колессою, І. Пулюєм, І. Горбачевським В. Гнатюк вибудував добротний фундамент української науки. Бібліотечні фонди та етнографічні колекції, створені ним, уже на початку 20-х рр. ХХ ст. знані усьому науковому світові. А його людяність ще наприкінці ХІХ ст. відома “всесловній” Україні, що засвідчує лист до Гнатюка селянина з Херсонської губернії (1899). Замість коментарів (вони тут зайві) зачитуємо ширше цього листа: “Звіщою Вас, що ... світ для мене я получив. Я радів і вкупі

плакав з того, що не знав раніше про своє рідне... Українську книжку українець купля для сміху. Якби писали побільше таких книжок, то, може б, темні хоч трохи узнали про своє, а то сплять дужим сном. Один чоловік тут просе Вас, як можно, щоб Ви написали кілька слів на його питання. В Вене друкується журнал для дітей «Віночок задля маленьких діточок"... Так уже, будьте ласка, напишіть кілька слів, чи вартує він того, щоб його виписати і як до того добратися... О! Який би я був радий, якби Вамі три патрети я мав у своїй хаті... Прощайте, ширій, неустрашимий борець за правду!" [1, 76].

Отже, не тільки "високі тополі" науки і літератури живилися з Гнатюкового наукового ґрунту. Його назовні тихе й безкорисливе, але завжди щире і дивовижне працелюбство було благодатним біополем для формування нового світогляду у зрусифікованих та змадяризованих українських обширах. У цьому всьому сукупно великість Гнатюкового життєвого подвигу.

Література:

1. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали (1871-1989) — Львів, 1998
2. Гнатюк В. Дещо про наші домашні болячки // Літературно-науковий вісник. — 1902. — Т. VII. — Кн. 2

Роман ГРОМ'ЯК (Тернопіль)

Деякі проблеми компаративістики в світлі наукового досвіду академіка Володимира Гнатюка

Ювілейні конференції, присвячені науковцям, котрі працювали в гуманітарній сфері, — добра нагода для нових роздумів про своєрідність гуманітарного знання взагалі, і про роль учених у суспільному функціонуванні людинознавства зокрема. При цьому не обійтися без ретроспекції і порівняння як розумово-мисленнєвих операцій, з допомогою яких нащадки звертаються до постаті ювіляра - його наукової спадщини, внеску до певної галузі знань, в духовну культуру нації (а, може, і людства).

Ретроспекція з приводу чергового ювілею академіка Володимира Гнатюка набуває нової якості. Дві попередні представницькі конференції — до 120-річчя і до 125-річчя, які

також відбувалися в Тернополі, хоча й були велелюдніші, ніж цьогорічна, не накладали на нас поважної відповідальності. Вони тоді ашелювали до нас — професорсько-викладацького складу тодішнього педінституту - як до земляків одного з декількох відомих учених, які вийшли у світ науки з краю, де нам за велінням долі довелося фахово працювати.

Нині академік Володимир Гнатюк — наш патрон, духовний знак, під яким працюємо тут, і з яким виходимо за межі університету, міста, області, України. Тому наша ретроспекція має мати дещо інші виміри, принаймні спонукати кожного з нас до самозосередження над подібним питанням.

Формально від кількох літ ми всі вже «гнатюківці». А чи є сенс у тому, аби ми всі присутньо ставали ними? Чи доцільно ставити питання аж так — геть чисто кон'юнктурне? Адже фольклористика, етнографія, видавнича справа, редагування — тобто ті ділянки культури, в яких Гнатюк працював фахово, - не можуть привабити і заангажувати всіх гуманітаріїв і природодослідників з педагогічного університету.

Та йдеться не про це, точніше — не тільки і не стільки про це, хоча етнологія в широкому розумінні цього слова ніколи не перестане бути актуальною, її не вичерпати до кінця, бо кожне покоління по-своєму етнологію осмислює та переосмислює. Повчальність досвіду Гнатюка не вичерпується і життєвим шляхом цієї людини як небуденної особистості. Селянсько-дяківський син, що вже в студентські роки став обіч Івана Франка і Михайла Грушевського і невдовзі опинився в епіцентрі організації духовного життя розчленованої бездержавної нації, Гнатюк безперечно був не тільки працювитою, цілеспрямованою людиною-патріотом, а й вченим з неабиякими науковими задатками. У структурі цих задатків, як засвідчує науковий досвід Гнатюка, була вельми дорогоцінна якість, на яку й хочеться звернути зараз увагу. Йдеться про схильність, здатність, спроможність завжди виходити поза межі конкретних емпіричних явищ, фактів при якнайшильнішому спростереженні за ними.

Ця думка може видатися парадоксально-неправдоподібною щодо збирача, публікатора різних жанрів усної народної творчості та етнографічних матеріалів, чим власне і прославився В. Гнатюк.

Однак зважмо на сукупність фактів із його біографії і фахової діяльності.

1. Як учень, гімназист і студент Гнатюк ретельно вивчав іноземні мови. Він вільно володів усіма слов'янськими, окрім болгарської, німецькою, самотужки опановував французьку.

2. Записував фольклор, що творився цими мовами.

3. Листувався з фольклористами чи не всіх слов'янських країн, був членом національних фольклористично-етнографічних товариств; членом-коресподентом багатьох академій наук.

4. Редагував перекладні художньо-літературні твори і писав до них передмови.

5. Рецензував етнографічно-фольклористичні збірники та монографії.

6. Написав ряд некрологів з приводу кончини відомих у світі діячів культури

Кожен з перелічених видів діяльності, якими Гнатюк займався регулярно, спирався на особисте сприймання різномовних текстів, що ставало підставою для їх мимовільного чи зумисного порівняння. Отже, знання багатьох мов, говірок і діалектів рідної мови, особисті експедиції з метою збирання етнографічних матеріалів і записування різножанрових зразків усної народної словесності, укладання тематичних збірників, редагування цих матеріалів, яке супроводжувалося відбором варіантів, – все це вимагало зіставлень, порівнянь, виділення спільного і специфічного для окремих етнічних територій, груп жанрів, тематичних пластів тощо. Водночас такий розмаїтий матеріал, здобута на основі його узагальнень інформація використовувалися у власних наукових працях В. Гнатюка, який брав участь у дискусіях з приводу проблеми національного відродження українців, взаємин між їх різними етнічними групами, взаємостосунків державних на той час і недержавних націй.

Серед чисто фахових питань, які постійно привертали увагу Гнатюка-вченого, на першому плані стояли проблема специфіки фольклору, співвідношення індивідуального й колективного в його творенні, стосунків поміж уснонародною і професійною словесністю, а також питання методів і методики збирання, дослідження фольклору, функціонування різних фольклорних жанрів у мінливих конкретно-історичних умовах.

Таким чином, В. Гнатюк практично і теоретично не міг обминути компаративістичної проблематики, що активно розроблялася в Європі упродовж другої половини ХІХ і початку ХХ століть – тобто в період, коли Гнатюк навчався в університеті, формувався як учений і результативно працював організатором наукових досліджень і видань. Не дивно, що він принагідно і спеціально не раз висловлювався про порівняльне вивчення усної народної творчості, про засновки, засади, можливості і недоліки т.зв. міграційної теорії, міфологічної школи,

солідаризувався з прихильниками історичного підходу, до вивчення явищ духовної культури. Для сьогоднішніх гуманітаріїв цікавими і повчальними можуть бути як ці його міркування, так і критична їх інтерпретація радянськими вченими після смерті Гнатюка.

Рецепція постаті, діяльності і творчості цього вченого в УРСР, коли його обрали дійсним членом Академії наук, і згодом, коли репресували його сина, котрий захоплений планами українізації приїхав туди для їх втілення, а відтак під час підготовки до відзначення століття від дня народження Гнатюка, — то якісно різні процеси. Тому відмінності в інтерпретаційних стратегіях, у критеріях оцінювання спадщини академіка в цілому, окремих його праць зосібна — також вельми цікавий матеріал уже для нашого сучасника насамперед з огляду на відновлення в самостійній Україні компаративістики, з огляду на визначення її статусу і підвищення авторитету.

Саме під таким кутом зору прикметною є монографія М.Т.Яценка «Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність» (Київ, 1964). Дослідник докладно аналізував спадщину вченого, рясно цитував його праці й укладені ним збірники, але акценти розставляв так, що їх згодом мусив піддавати істотній корекції словацький україніст Микола Мушинка (1987 рік).

Віддаючи належне порівняльним студіям Гнатюка, покійний Яценко все-таки критикував «буржуазних фольклористів», впливу яких, мовляв, не уник академік. У деяких його «висловлюваннях та працях помітне і некритичне сприйняття міграційної теорії Т. Бенфея», зазначав тоді автор монографії [3, 164]. Натомість радянський вчений знаходив у Гнатюка послідовно проведений класовий підхід до аналізу й оцінки фольклорних матеріалів.

Праці Володимира Гнатюка свідчать про його досить виважену позицію в ставленні до порівняльного методу, що не потребує вибачливих коментарів. Мав рацію М.Мушинка, наголошуючи таке: «Хоч сам він (Гнатюк. — Р.Г.) вважав себе прихильником порівняльної (міграційної) методи при дослідженні фольклорних творів, він гостро виступав проти зловживання цією методою...» [2, 102].

Горкаючись чи обрядів, чи фольклорних творів, Гнатюк виходив з такої засади: «Кожний народ творить у себе безнастанно, і тут нема ніяких виїмків. Із того одні твори мають чисто локальний характер, і вони не розширюються поза свій народ, плем'я, околицю, а навіть село; інші набирають загального значення і починають мігрувати з села до села, з краю до краю,

від одного народу до другого. Можуть поставати також і постають поодинокі твори незалежно від себе в різних місцях. Можуть мати рівно ж джерело в писати літературі. Але се не виключає й іншої можливості. На се можемо нині дати багато доказів, тому суперечка про вищість однієї теорії над другою - се лиш пуста балаканина» [Цит. за: 3, 165 - 166].

Як бачимо, методологічний плюралізм — не сьогоднішній винахід. Для Гнатюка важило багато не проголошення переваги чи потужності якогось методу, а простеження динаміки процесів, які складаються в гуманітарній царині під впливом діалектики матеріальних та ідеальних, об'єктивних і суб'єктивних факторів. «Не в тім річ, на наш погляд, — говорив він, — звідки взявся який обряд; його початок може бути дуже різнорідний, а наслідком довгого протягу часу він може стратити зовсім подобу свого первовзору; ми й не повинні так розпинатися за тим, щоби конечно винайти початок обряду; нам повинно більше залежати на розсліді, як він розширений, які в ньому постали зміни під час мандрівки по різних околицях, які місцеві елементи та додатки, яке його значення, література і т.п. При сьому й віддасть нам завсігди великі услуги порівняльний метод, який одинокий має реальне значення у дослідах над нинішнім фольклором. Не можна його одначе ніколи надуживати...» [3, 161].

До надуживань порівняльним методом, які призводять до абсурдних висновків, Гнатюк відносив повтори окремих слів, подібності в дріб'язкових деталях, бо такі «паралелі» можна знайти в різних мовах і літературах.

Такі і подібні розмірковування В.Гнатюка, численні його влучні спостереження над контактнo-генетичними зв'язками і відповідностями в різномовних (споріднених і віддалених) культурах не дають, за нашим переконанням, підстав для висновку, до якого був дійшов свого часу М.І.Яценко. «Порівняльний метод, — писав дослідник життя і творчості нашого патрона 1964 року, — для Гнатюка ніколи не був мертвою схемою, яка панує над реальними закономірностями виникнення і побутування народної творчості; в переважній більшості дослідник відводить йому суто службову роль» [3, 163].

Що це не так, або не зовсім так, легко продемонструвати на будь-якій праці Володимира Гнатюка. Звернемось до його публікації у збірнику «Привіт Іванови Франкови в сорокалітє його письменської праці» (Львів, 1916). Вона названа «Запропащена збірка угроруських казок». Під нею — місце і дата написання: Ворохта, 3.VI.1913 Деталь для Франкового

покоління досить характерна: ні дня без праці, навіть на вакаціях.

Але ця публікація характерна ще й в іншому плані: свідчить про метод та особливості наукового мислення Гнатюка. Воно справді було і комплексно-системним за методом, і емпірично-теоретичним за характером. Вона засвідчує, що Гнатюк видається на перший погляд ерудитом-емпіриком, а насправді є творчим гуманітарієм, котрий постійно спирається на власну чуттєво-рецептивну активність і комбінаторно-асоціативну винахідливість. Він ніколи догматично і категорично не буде твердити того, чого сам не пережив, не передумав. Це для гумачітарія засаднича позиція... Але пригляньмося до тексту самого автора... Його наративний початок говорить про багато чого... Точність і чесність зворушує. «При кінці 1912 р. повідомив мене, – пише Гнатюк, – професор чеського університета у Празі др. Юрій Полівка, що працюючи разом із проф. Йоганесом Больтем із Берліна над паралелями до збірника казок братів Грімів, почав на сліди збірки українських казок, яка не покривається ні з одною, відомою йому з друку. Коли б ся справа цікавила мене ближче, можу звернутися до проф. И.Больте за поясненнями, а він радо уділить їх мені. Розуміється, що справа зацікавила мене і я пішов за радою до проф. Ю.Полівки...» [1, 235].

В.Гнатюк отримав німецькою мовою т.зв. індекс казок із надзвичайно стислими анотаціями Райнгольда Келлера. За діалектизмами, які Гнатюк розпізнав у назвах казок, за виставленими у них наголосами, він почав здогадуватися, що казки походять із західних угроруських комітатів. На це ж вказувало і велике число паралелей до поодиноких оповідань збірки, які опублікував сам Гнатюк у власних працях. Учений кваліфікував свій здогад як «тільки гіпотезу, не полишену, одначе, правдоподібності» і вказував, що її можна перевірити, вивчивши особистий архів Р.Келлера - одного з «головних представителів порівнюваної методи у студіюванні літературних мотивів» [1, 243].

Значення широких особистих контактів учених Європи наголошувати потреби немає, як і тих знань, якими володів Гнатюк для своїх формулювань. Але видається конче необхідним і дуже актуальним заакцентувати вирішальну роль рецептивного досвіду Гнатюка – компаративіста. Якби він сам не читав казок і їх варіантів, якби він їх не пам'ятав достеменно, то подібних мотивів у них не зауважив би. Отож і виходить, що ретроспекція і зіставлення – спогад, пам'ять – то ґрунт і знаряддя компаративіста як фахівця з діалогу культур, який мусить

повсякчасно (свідомо і підсвідоме) виходити поза межі однієї культури, однієї мови, одного часу і простору.

Література:

1. Гнатюк В. Запропашена збірка угоруських казок // Привіт Іванови Франкови в сорокалітє його письменської праці, 1874 -- 1914. -- Львів: Накладом Ювілейного комітету, 1916. -- С.235-243
2. Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка Праці Філологічної Секції. Т. 207. -- Париж -- Нью-Йорк -- Сідней -- Торонто, 1987. -- 332 с
3. Яценко М.Т. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. -- К.: Наукова думка, 1964. -- 287 с.

Лідія ГОЛОМБ (Ужгород)

МІФОЛОГЕМА ЗМІЯ В ЗАКАРПАТОУКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ 20 – 30 р.р. ХХ ст.

Володимир Гнатюк, який доклав багато зусиль до вивчення фольклору та етнографії Закарпаття, справедливо вказував на важливість студій, присвячених взаємодії народнопоетичних і літературних джерел художнього мислення. "Дуже корисний вклад уніс би в історію нашої літератури той, -- писав учений, -- хто підоймився б праці, в якій розібрав би подрібно ті твори наших письменників, на яких відбився вплив народної творчості" [1, 41-42]. Це завдання зберігає свою актуальність, зокрема, щодо вивчення початків нової літератури на Закарпатті, прибізнілий розвиток якої сучасна літературознавча наука відносить до 20-30-х років ХХ ст. Фольклоризм, переосмислення народних вірувань, переказів, легенд, звернення до скарбниці народної мови стали прикметними ознаками національно-культурного відродження краю, що припало на вказаний період.

Широко розгорнуті в свій час О.І. Деєм, дослідження цього плану в останні роки поглибилися й дістали нові імпульси в працях ентузіастів міфокритичного методу в літературознавстві (Я. Поліщук, А. Нямцу, В. Антофійчук, О. Турган та ін.).

Міфологема змія, що бере свій початок від найдавніших часів і має свої образно-семантичні відповідники у міфах інших

народів, відіграє особливу роль у фольклорних та літературних сюжетах Закарпаття. Типологія світових мотивів одвічного протистояння сил добра і зла, відтворюючи амбівалентність людських уявлень про світ, накладається тут на топос лісів, гір, неприступних диких ущелин як найбільш відповідний для місцезребування таємничого закарпатського "шарканя". За однією з легенд, "десь межі скалами" живе і "Цар зміїв": "Єсть дуже великий тілом з блискучою, як сонце, короною на голові. Живе він, наприклад, коло Бужори під "Білим каменем." ... Цар "з-під білого каменя" звик вигріватися на сонці, обвившись довкола того каменя. Свище зміїним голосом, що аж луна іде і все страхається. ... Під тим каменем має він і цілу палату з різними дорогоцінностями, має царицю і царят, котрі також мають корони на головах" [14, 102]. Цей виразно локалізований опис становить елемент саме карпатського пейзажу, хоч водночас увібрав у себе й відголоси прадавньої традиції поклоніння змієві.

За висновками сучасної фольклористики, "культ змія поєднує елементи культів вогню, землі, води та тварин. Його сутність полягає у поєднанні всіх природних стихій та частин організмів різних тварин. Про давність шанування великого змія, чи дракона, свідчать археологічні знахідки посуду з зображенням цих істот" [7, 61].

Оскільки в давніх легендарних сюжетах язичницькі вірування поєднуються з пізнішими християнськими нашаруваннями, перекази про змія несуть у собі широкий спектр усіх можливих рівнів символізації. М. Грушевський, зауважуючи, що "образ змія дуже різноманітного складу і походження", виділяє в українській культурній традиції передусім багато представлений казковий мотив змієборства, різні варіанти оповідей із сфери християнської демонології, де змій постає "втіленням нечистої сили, інкубом, перелесником," які відбивають і "давніші чужосторонні впливи: наприклад, різних варіантів змія-сторожа дерева життя і безсмертя, живої води і тому подібних образів, котрих найбільш звісний нам варіант дає біблійне оповідання про райського змія – спокусителя..." [3, 309].

У закарпатських легендах, як і в світовій фольклорній та літературній традиції, змій – істота поліваріантна. У творчості письменників краю вказаного періоду простежується дві лінії художньої інтерпретації цих легенд: змієборство й осмислення через міфологему змія філософських та психологічних проблем людського життя.

Перша з них відображає загальну атмосферу національно-

патріотичного піднесення в краї після розвалу Австро-Угорщини. Його естетична конкретизація здійснюється на матеріалі місцевих варіантів світового мотиву змєборства, пов'язаних із народними переказами про подільського князя Федора Корятовича, котрий наприкінці XIV ст. разом із родиною та кількома тисячами своїх земляків переселився з Поділля на Закарпаття. Укріпивши Мукачівський замок ("Паланок") та заснувавши поблизу міста на Чернечій горі василіанський монастир, що виріс у значний центр освіти й культури краю, Корятович увійшов у легенди Закарпаття як справедливий і добрий володар та герой-змєборець. Народна фантазія наділила його небувалою силою й відвагою, пов'язавши з іменем цього напівлегендарного князя ідею національної свободи й добробуту простого люду. Характеризуючи корпус закарпатських легенд про боротьбу Корятовича зі змєм, К. Заклинський писав: "Часом переказ єсть дзеркалом народного погляду на цілість народних змагань або на цілу епоху. ...І таким важним переказом, що висказує довголікові всенародні змагання, єсть переказ про боротьбу князя Корятовича зо змєм. Се один із найкращих митів, які має людськість; повторяється він в мітології кожного народа: напр., київський переказ про боротьбу Кирила Кожем'яки із змєм, старогрецький про боротьбу Тезея з Минотавром і т.д." [4, 17].

Одна з таких легенд, зафіксована в нарисі В. Пачовського "Срібна Земля" (1938), стисло оповідає про пригоду під час полювання Корятовича на горі Чернек: "У лісі явився один великий шаркань (змій) з дванадцятьма головами з многими крилами. Шаркань хотів Корятовича з'їсти, сапаючи на него полуминь з писка. Корятович помолвився, просив Бога о поміч, взяв саблю і зрізав усі крила шарканя, потім голову зрізав. Сяк побідив його" [10, 46]. Легкість, із якою герой зрізує голови та крила "шарканя", позбавляє наведену розповідь справжнього драматизму. Проте більшість легенд цього тематичного циклу відтворює крайню напругу бою двох рівних силою супротивників, які змагаються не на життя, а на смерть. Описи його справді нагадують двобій Кирила Кожем'яки зі змєм з тією тільки різницею, що карпатський змій Веремій бігав освіжитися не до Дніпра, а до Латориці під Мукачівською горою [17, 50].

Легенди про жовтого змія Веремія, який щомісяця брав у данину по дванадцять закарпатських дітей, виразно натякають на угорське засилля в краю. В. Пачовський, котрий здійснив літературну обробку цих легенд у казці "Про князя Корятовича і жовтого змія Веремія", розширює звучання національно-

визвольної ідеї до утвердження соборної української держави. Свою казку, що друкувалася у всіх читанках для українських шкіл Закарпаття років Чехословацької республіки, письменник завершує урочистими звуками величальної пісні, яка поєднує в одній мелодії акорди з-над Латориці і Дніпра. При цьому він заохочує школярів до розшифрування прихованого змісту твору: "В'ються сріберні руські співи по Дунаю тай на березі Чорного моря горі Дніпром до золотоверхого Києва. Й я там був, ті пісні чув, та й звідтам приніс вам, діти, сю казку, як бубликів в'язку. Ай в кожній казці й правда буває, а де вона? Хто з вас вгадає?" [11, 43]. Паралельно з В. Пачовським легендарний мотив про двобій князя Корятовича зі змієм опрацювала Марійка Підгірянка, котра в роки перебування краю в складі Чехословаччини також учителювала на Закарпатті. Свій варіант цього популярного мотиву поетеса розробила в сюжетному вірші "Бабусина казка", майстерно й захоплююче виклавши події у формі, доступній для сприйняття школярів наймолодшого віку. Легкий, граціозний ямб із тристопними та двостопними рядками, точне римування, проста й водночас вишукана образна мова, емоційність викладу дозволяють віднести "Бабусину казку" вчительки-поетеси до класичних зразків дитячої літератури. Динаміка сюжетного руху, в якому виділено тільки основні, сповнені найбільшої напруги моменти, несе в собі й глибокий виховний заряд: улюблений герой закарпатців постає у вірші в ореолі своєї незаперечної лицарської слави й непереможності, а разом з тим і доброти, мудрості, співчуття до людей, що потрапили в біду.

Князь конем пригнав.

Ясний меч підняв —

Ясним мечем

Змію з плечей

Сім голів ізтяв [12, 28].

Ненав'язливо, емоційно, на рівні дитячого мислення та світовідчуття поетеса утверджує патріотичну ідею, втілює високі етичні принципи людського співжиття: малі читачі "Бабусиною казки" не могли не відчути до мужнього князя вдячності й любові за те,

Що на поміч став.

Що народ спасав.

Що тих діток-малоліток

Змієві не дав! [12, 28].

Учнівська молодь краю, де в гімназіях Ужгорода, Берегова, Хуста, в інших українських школах працювали такі національно

свідомі вчителі-патріоти, як подружжя Домбровських, Заклинських, А. Алиськевич, В. Пачовський, а директором учительської семінарії в Ужгороді був знаний учений і педагог, майбутній Президент Карпатської України Августин Волошин, виховувалась на героїчних легендах про Корятовича, Лаборця, Довбуша, лицаря Петра Петровича (Петенька), який поліг у бою з угорськими завойовниками в 1323 році. Настрої цієї молоді, що мріяла продовжити славні діла предків, відображено в популярному хрестоматійному вірші В. Пачовського тих років "Тріє царі", написаному в січні 1921 р. за часів учителювання поета в Берегівській українській гімназії. Як і згаданий вірш Марії Підгірянки, "Тріє царі" В. Пачовського імітують форму "бабусиної казки" –

*Про Лаборця – злотокнязя,
Про витязя з Маковиці,
Про царя з хрестом на щиті,
Що вбив змія з Латориці* [2, 41].

І малий Юрчик, чия розбурхана уява жадібно вбирає епізоди колишніх боїв за свободу рідного краю, виростає перед нами в дорослого Юрія-змієборця, мужнього оборонця Вітчизни:

*І в сні видиться Юркові,
Що змія він убиває;
Нарід кличе: слава, слава!
Витязь Юрій конем грає* [2, 43].

Серед таких малих мрійників, які через кілька років стануть у ряди будівничих молоді карпатоукраїнської держави, зростало й нове покоління літераторів, котрим судилося цілком змінити настрої й мотиви крайового письменства: завдяки їх зусиллям воно підніметься невдовзі до рівня загальноукраїнського, увіллється в нього як органічна частка єдиного національного художнього світу.

До цього покоління разом із більш-менш відомими вже на сьогодні постатями В. Гренджі-Донського, Ю. Боршоша-Кум'ятського, Зореслава (С. Сабола), І. Ірлявського належав і талановитий співець Карпат Іван Колос (Кошан), автор поетичної збірки "Молоді мої дні" (1938), що й досі не передрукована в Україні. З-поміж поезій цієї збірки виділяється овіяний атмосферою казки вірш "Бувало, казали...", в якому винесене з дитинства захоплення лицарями, що з мечем у руках боронили княжну від неволі у змія, трансформувалося в життєву програму людини нового часу, будівничого своєї держави:

Так серце навек полонили

Борці, що нестримно ішли до мети [6, 16].

На контрастах “безсмертної слави” дідів, їх вільного життя та рабського животіння “наслідників лукавих” будується й поезія І. Колоса “Відпуст на Чернечій горі”. Єдине, що може розбудити “приспані” серця сучасників, — це, за переконанням автора, історична пам’ять, героїчний міф минувшини:

*Нехай хоч нині ми тут, на горі Чернечій,
Згадаємо старі та незабутні речі
Про князя Федора, про лицаря-борця.
Що без вагання меч у руки взяв,*

*Щоб смока побороть, огидного дракона,
Що людські душі їв і пив їх кров червону:
І змія поборов наш князь на цій горі,
Тому й щасливі в нас були часи старі [6, 9].*

А в творчій уяві героїчного капелана Карпатської Січі, поета-священика Зореслава традиційний у фольклорі Закарпаття змії (смок) у відповідності з новими реаліями життя перетворюється на червоне страховище, яке владно обіймає зором “усю Європу, Азію й всю землю”, — втілення загрози світові з боку комуністичної Москви. Тривожні пророчі візії поета обертаються грізним попередженням:

*В далечині зигзаги блискавок
Все небо ріжуть вже кєрваво, грізно...
Ставай, Європо, їде Червоний Смок.
Ставай, бо буде пізно!.. [5, 13].*

Семантична полівалентність міфологічних уособлень змії дає поштовх до безконечного розширення та урізноманітнення художніх інтерпретацій образу. Естетично продуктивною міфологема змія виявилася в розробці цілого ряду складних психологічних проблем людського буття, сенс яких, звісно, не вкладається в крайні полюси однозначно трактованих категорій добра і зла. Згадаймо хоча б дивовижного “Змія” із збірки О. Ольжича “Рінь” (1935), в якому несподівано новий, нетрадиційний ракурс зображення, інша точка зору дозволили авторові кинути жмут яскравого світла на той закуток уселюдської душі, де повновладно панує “змії” — деструктивне, демонічне начало людського єства. Що ж у тому закутку? Вселенський біль і страшна, безнадійна самотність, бо ж королівна, взята до замку силою, ніколи не розділить кохання свого кривдника. Єдиний вихід для переповненого відчаєм серця — смерть:

...Туди, на бій розпучливий,

*Безголовим власти під коня...!
Сім голів я маю, надокучливий,
Та єдине серце маю я [8, 43].*

Виходячи з класифікації функцій використання міфу в літературі раннього українського модернізму, до якої вдається Я. Поліщук (міфологізація, реміфологізація, деміфологізація), Ольжичевого “Змія” слід віднести до творів реміфологічного характеру. “Реміфологізація відбувається тоді, — зазначає дослідник, — коли автор виявляє стремління змістити провідні акценти міфу, зумисне дистанціюватися від первісної оповіді через її творче переосмислення. Здійснюється не лояльна й коректна, а конфліктна, виразно-ревізійна ренарация міфу. Перечитування міфу чиниться не з наміром його активізувати, а диктується потребою “бунту” проти первісного міфу, руйнування його гармонійної фабульної структури, виявлення прихованого, тіньового чинника давньої оповіді, який у модерній рсінтерпретації стає основним” [13, 40].

До такого способу інтерпретації міфу з-поміж поетів-закарпатців звертається Федір Потошняк, у творчості якого міфологема змія відіграє одну з ключових ролей. Якщо у віршованій казці “Спляча царівна” поет розробляє традиційний варіант легенди про поєдинок юнака зі змієм (спосіб міфологізації), то в своїх ліричних збірниках, як митець символістичного типу мислення, він творить оригінальний авторський міф, у якому змії набуває багатозначності образу-символу.

Поет, який водночас був ученим-етнологом, відкрив для себе можливості для такої інтерпретації міфу в самому характері фольклорного матеріалу. “Змія в народнім віруванні, — писав він у спеціальній розвідці на цю тему, — се не звичайна звірина, але щось загадочного, належача до світу таємного, чоловіку ворожого, півдемонічного, півреального. Образ звіриний — се лише маска, лише оболонка того загадочного, що під ним скривається. Тут береться під увагу суть, значення...” [14, 88].

Увесь спектр укритих магічних властивостей змія в художньо перетвореному вигляді входить у поетичну систему Потошняка. Так, у збірці “Можливості” (1939) “зеленоперий мудрий гад”, лякаючи уяву, велично пропливає в повітрі — як неспоясненне живе втілення загадок і таємниць буття:

*Летить, летить в суміжність мислі
Крізь теменів зловіщий чад
Зеленоперий мудрий гад
Крізь пасемки дощів навислі.*

*Зеленоперий мудрий гад
В стоючих дзвонів віщій чад [15, 37].*

Авторський міф Потушняка був би збідненим і безбарвним без таємничого “шарканя”, що постає в нього не тільки як сконцентрована в собі мудрість, невіддільна в свідомості творчої особистості від магії народження слова, від ірраціонального, незбагненного в своїй сутності процесу творчості, але і як необхідний елемент повнокровного, багатобарвного, пластично відчутого світопростору. Часом поет навіть занепокоєний, коли цьому таємничому мешканцю диких карпатських лісів і скель загрожує небезпека:

*О ци вхороню нині я
Дракона серце од загуби?*

*Поховзнувсь він у тьмі злотній,
На скальному конає лоні ... [9, 20].*

Може, це той самий потворно-прекрасний “Цар зміїв” з-під білого каменя із блискучою короною на голові? Хіба ж без нього не потьмяніла б краса витвореного поетом феєричного міфосвіту, в якому у зоряних вогнях линуць ... “у синю даль червоні коні; немов орган, “ріка регоче”; “Як черепаха, йде земля, І дзвонить ліс у щити – зуби” [9, 20]?

Найчастіше до міфологеми змія Потушняк звертається, поляризуючи контрасти людського життя. В останній своїй збірці лірики “Терези вічності” (1944) поет зосереджує на одному полюсі терезів людського життя бажання гармонії, щастя, тиху молитву матері за сина, а на другому — зловісні ознаки важкого часу, символи жаху й абсурдності буття:

*Із пернів мрійних непорочній діві
Зійшли три змії в золотім огні [16, 12].*

Як бачимо, поширений у легендах Закарпаття сюжет про боротьбу зі змієм, що актуалізується в літературі краю у 20-30-х р.р., проходить певну еволюцію — від міфологізації, викликаной духом часу, злетом національно-визвольних змагань, у творах В. Пачовського, Марійки Підгірянки, І. Колоса, Зореслава, до реміфологізації в ліриці поета-символіста Федора Потушняка. Художня продуктивність обох шляхів реінтерпретації семантично полівалентної міфологеми змія незаперечна.

Література:

1. Платюк В. Українська народна словесність (В справі записів

- українського етнографічного матеріалу) // Гнасюк В. Вибрані статті про народну творчість. К., 1966.
2. Голуб Л. Василь Пачовський. Закарпатські сторінки життя і творчості поета. Шкільна серія. Вип. 6. – Ужгород, 1999.
 3. Грушевський М. Історія української літератури. – Київ-Львів, 1923. – Т. 1. – Част. 1.
 4. Заклинський К. Переказ про князя Лаборця // Подкарпатська Русь. – 1923. – Річч. 1 – 4. 1.
 5. Зореслав. Зі серцем у руках. Книжка поезій І. – Ужгород, 1933.
 6. Колос І. Молоді мої дні. – Ужгород, 1938.
 7. Лановик М., Лановик З. Українська народна словесність. Посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Львів, 2000.
 8. Ольжич О. Цитаделя духа. – Братислава, 1991. – Упор. М. Неврлий.
 9. Насічник Ф. [Потушняк]. На білих скалах. – Ужгород, 1941.
 10. Пачовський В. Срібна Земля. Тисячоліття Карпатської України. – Ужгород, 1993.
 11. Пачовський В. Про князя Корятювича і жовтого змія Веремія. (Казка) // Читанка для VI-VIII шк. років народних шкіл. Част. III. Склад А. Волошин. – Вид. п'яте. – Ужгород, 1932.
 12. Підгірянка Марійка. Моя стежка. – Словацьке вид-во в Братиславі. Вид-во української літератури в Пряшіві, 1983.
 13. Полищук Я. Поліфункціональність міфу в поезії модернізму // Слово і час. – 2001. – № 2.
 14. Потушняк Ф. Гад в народнім віруванні // Літературна неділя. – 1941. – Р. 1 – 4. 11.
 15. Потушняк Ф. Можливості. Севлюш, 1939.
 16. Пок Ф. [Потушняк]. Терези вічності. Поези. – [Б. м.], 1944.
 17. Про князя Корятювича // Закарпатські замки у легендах, переказах та літературних творах. – Ужгород, 1995. – Упор. Іван Хланта.

Микола ТКАЧУК (Тернопіль)

Жанрова матриця фольклорної балади та її модернізація поетом-романтиком Левком Боровиковським

У добу романтизму народна балада реінтерпретується поетами-романтиками, набуває ліро-епічного характеру. Вони використовують народну фантастику, вірування, легенди, перекази, а то й містику. У такий спосіб змальовується не зовнішній світ, а світ умовний, символічний, потойбічний, котрий, за народними

віруваннями, має величезний вплив на реальне життя і стосунки людей.

У цьому плані початковою є творчість українського поета-романтика Л. Боровиковського, який, спираючись на жанрову матрицю народної балади, побачив у ній дарунок долі, продукує і плакає її, оскільки фольклорна й літературна балада були природними співниками, близькі один одному образами, тематикою, мовою.

Справді, контраст темного й світлого, кипучі пристрасті й егоїзм серця відтворено в баладі «Чарівниця», полум'яні, палкі почуття піднімають її героїню над розміреним плином життя. Але Маруся, як і Галя («Вивідка»), — це герої егоїстичні; егоїзм їх особливо гострий, демонічний, що призводить до злочину. Боровиковський-романтик створює такі образи, відходячи від реального життя. Він малює незвичайний екзотичний побут циган, де особливо його цікавить стихія пристрастей, почуттів, що викликають небувалі вчинки Марусі і Галі. Сентименталісти вважали, що жагу кохання слід гальмувати розумом, доброчинністю і релігією («Опытная соломонова мудрость» М. Карамзіна). Цю ж думку проводив у своїх баладах В. Жуковський. Вважаючи, що ідеальна «любовь есть дар неба», він послідовно позбавляв її плотського, земного начала й осуджував бурхливі почуття, що ламають всі перепони і не відповідають принципам релігійної моралі. У баладі «Замок Смальгольм» герой зігнорував цю мораль, каже своїй коханій: «Беззаконную небо карает любовь, — / Ты сама будь свидетель тому» [5, 253].

Л. Боровиковського не цікавило, чи узгоджуються почуття героїні з релігійною мораллю. Він відтворює їх, своєрідно занеречуючи «розум». Ці палкі, виняткові почуття приводять до катастрофічних розв'язок: у «Чарівниці» Гриця «в дві неділі в душину сховали», у баладі «Вивідка» помирає отруєний брат, а наречений відвертається від братовбивці. Зображення виняткових, незвичайних пристрастей зумовлювало й своєрідність інших елементів ідейно-художньої структури балад (динаміка сюжету, загостреність колізії, ліризм, діалогова форма викладу сюжету тощо).

«Чарівниця» (оприлюднено в альманасі Є. Гребінки «Ластівка», СІІб, 1841) — одна із кращих балад Боровиковського. Це літературна інтерпретація пісні «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», створеної легендарною народною поетесою Марусею Чурай [6, 81-104]. Автор використовує сюжетну основу пісні, трансплантує в художній текст алюзії,

ремінісценції чи навіть уривки з пісень, що розширює інтертекстуальне поле балади, поглиблює її образну сферу, у примітках вказує на джерела своїх фольклорно-етнографічних зацікавлень, зокрема записане ним замовляння «до любові», яке використав у п'ятій частині. Важливу естетичну функцію виконують поетичні описи ворожіння циганки, етнографічні подробиці народного обряду весілля. Ці компоненти нагадують матрицю етнографічно-побутової балади, але водночас поет творить романтичну баладу, що відповідало його концепції романтизму. Адже основне для Л. Боровиковського, як відзначила М. Коцюбинська, «орієнтація на народне повір'я, прагнення передати його читачеві, жити ним свою поезію. А ця орієнтація, це прагнення обумовлені тією літературною атмосферою, атмосферою романтизму, в якій формувався Боровиковський-поет, вона визначила його літературні інтереси і напрям використання фольклорного матеріалу» [7, 278].

Боровиковський показує згубний вплив на життя людини «нечистої сили». Звернення героїні до сил потойбічного світу, сил **демонічних** свідчить про те, що вона загубила високоморальні етичні принципи життя, що, зрештою, і руйнує її особистість. На погляд Тетяни Бовсунівської, в українській літературі доби романтизму немає «концептуально вираженого образу диявола, яких доволі має західна культура (Мефістофель Гете, Люцифер Байрона)». Хоча українська література мала певну традицію у змалюванні чорта, диявола в давньому письменстві, проте в добу романтизму він по-своєму цікаво окреслюється у баладі «Твардовський» П. Гулака-Артемівського, у творах Л. Боровиковського, Миколи Гоголя. І. Срезневського та ін. Заслугує на увагу спостереження дослідниці, що «особливістю українського романтизму є відчуття присутності диявола. Його немає зримо, але в той же час він — винуватець ганебних вчинків і неприємностей людей» [1, 30]. Така присутність демонічного суб'єкта відчувається і в баладі «Чарівниця».

Характерною жанротворчою рисою балади «Чарівниця» є глибокий внутрішній драматизм. Її дія поділяється немовби на акти, у яких діють Маруся, Гриць, циганка-ворожка, дівчата, що виконують пісню «Не ходи, Грицю, на ту улицу...» та весільні пісні, нарацію веде експліцитний оповідач, який застерігає парубка: «Тікай, Грицю, Марусеньки, / Бо в тебе влюбилась — Бо не дурно Марусенька / Ворожити вчилась...» Таку ж важливу функцію відіграють монологи і діалоги Марусі з Грицем. Сюжет балади є концентричним, тобто розвивається у причинно-

наслідкових зв'язках. Перша — друга частини є експозиційними, від третьої — зав'язки балади (засліплена неподілимим коханням Маруся звернулася до циганки за чарами) дія розвивається динамічно, іде по лінії наростання драматичного напруження, яке завершується смертю Гриця, а незабаром і Марусі. Змалювавши трагедію героїв, автор у восьмій частині докоряє дівчині, яка вдалася до чарування, й застерігає читача, адже «чарами верховодить нечистая сила». Побудувати щастя не на «природній» моралі (адже кохання — одне із найдавніших, «найприродніших» почуттів, а тому й найморальніше і має будуватися на почуттях щирості, взаємності) не можна, бо губиться природність любові і знищується краса, гармонія. Чари спустошують людину і приводять врешті-решт до трагедії. Потойбічні сили, сили демонічні, чари, магія, ворожіння, що здійснюють персонажі, позбавляють людину волі, права вибору, приносять страждання передусім самим героям: «Чого ж тому молодому / Весілля не мило? // Чого йому Марусенька / Так швидко остила? // Повісив він головоньку, / Як листочок в'ялий; / Нудно йому на серденьку, / Очі повпадали... // Питається чоловіка / Маруся тихенько: / «Відкіль тобі журба твоя? // А чи пісні, вечорниці, / Убавили груди? // А чи твою головоньку / Наврочили люди?» // «Ой, не пісні, не уроки — / Журба мене з'їла! // Чомусь мені, голубочко, / Женидьба не мила...»

Автора захоплює романтичний аспект балади, про що він пише братові Іванові Боровиковському, пропонує коментарі й примітки етнографічного характеру до твору. У реальній дійсності зіткнення «внутрішнього» і «зовнішнього» закону людського буття, закону «людського серця» і його ірраціонального начала веде не до пахи, не до ув'язнення в монастирі (такий мотив побутує в легенді про Марусю й Гриця), а до принизливого компромісу, до опоганювання любові. Тому-то, виходячи із «природного», тобто шляхетного розуміння кохання, яким воно повинне бути насправді і спостерігаючи його «опоганення», спотворення, поет карає героїню-чарівницю як порушницю «внутрішнього» закону буття людини: у листі до брата він запитує: «Надобно ли ужаснее наказание волшебнице, как чтобы она — И до своєї могилоньки / Чари проклинала?» У цьому проявляється моральна вимогливість й етико-народна суворість. Вона зумовлюється сумом про загибель у людині людяного начала і самої любові.

Романтична атмосфера охоплює баладу: поет лагідними тонами і характерними інтрихами відтворює природу, на фоні якої розігрується трагедія молодих людей: «І понад гаєм, над водою

/ Стелються тумани», «Пливе тихо над водою / Місяць молоденький», «Понад гаєм, понад полем / Туман налягає». Романтичний колорит таємничості, незвичного підкреслюють образи ворожки-циганки, «темного вечора», коли до чарівниці приходять дівчата: «Питаються циганочки — / Де зілля копати, / Питаються — як тим зіллям / Хлопців чарувати». Але особливо постичними є описи обряду ворожіння, дійство якого відбувається вночі: «Пливе місяць молоденький, / Розігнувши роги, / Марусенька, в місяць глядя, Стоїть край дороги». Справді, у народі вірили у чудодійну силу місяця-молодика, кланялись йому, молились (наприклад, щоб не боліли зуби), просили здоров'я і гараздів, доброго врожаю, замовляли хвороби, а також ворожили, ласкаво називаючи його «Місяцю-князю». Тому не випадково у баладі замовляння й чарування дівчини базуються на народній символіці. Ще О.Потебня звернув увагу, що атрибути ворожіння служать для того, щоб «кохання уявлялося дією внутрішнього вогню; але зовсім не обов'язково, щоб зовнішній вогонь, котрий нагадує про цей внутрішній, свідомо уявлявся божественною причиною особистих станів» [9, 21-22]. Він висвітлив структуру замовлянь і їх фольклорну символіку.

У баладі Боровиковського Маруся звертається до небесних світил, зокрема до хмар і місяця, що відбиває архаїчний погляд на світило як на антропоморфічну істоту (божество), але водночас місяць-молодик символізує чоловіка, коханого, якого дівчина хоче привернути чаклуючи до себе. Як показав англійський дослідник міфів Роберт Грейвс [14, 386], у європейській поезії традиційним образом був образ місяця як богині-праматері, яку називали «Біла богиня». Вона була володаркою підземного царства і впливала на календар пір року, а також на народження і смерть людини, перед якою з'являлася у вигляді богині неба — місяця у трьох фазах, творячи драму космосу. Цей культ «Білої богині» побутував у цивілізаціях Середземного моря з давніх-предавніх часів і «жив» навіть після виникнення віри в бога-отця Зевса, Юпітера, Баала, Перуна, єдиного бога іудеїв і християн, що знайшло відбиття й у поезії. Окрім цього, цей образ символізував Мадонну, Музу, покровительку поетів. Цей культ жінки, богині-праматері зберігся і в новітні часи.

В українських народних піснях місяць діє як покровитель закоханих: часто юнак чи дівчина звертаються до місяця із проханням-заклинанням захистити суджену чи судженого, наділяючи небесне світило атрибутами міфічної богині праматері — «Білої богині» — оборонниці кохання (у багатьох

європейських мовах місяць вживається в жіночому роді [8. 209-211]). Це відбито в народних піснях, записаних Осипом та Федором Бодяньськими: «Ой місяцю-перекрою, не світи нікому, / Да засвіти миленькому, як іде додому» («Пливи, пливи, селезню, розганяй водою»); «Світи, місяць, світи ясний, / Світи ясна зоря, / Да просвіти дороженьку / Аж до милої двора» («Ой не спитьсья, не лежитьсья») [10. 98-99]. Отже, в народній творчості українців місяць як божество (=Біла богиня, Селсна) виконує важливу роль у драмах космосу, в боротьбі добра і зла, світла і пітьми. До нього були звернені слова замовлянь, щоб повернути до себе коханих. Вважалося, що в пору повнолуния особливо дієвими були чари. На антитезі темної ночі та ясного місяця будував образ місяця Л.Боровиковський, а згодом й інші романтики, зокрема й Т.Шевченко. В Боровиковського образ місяця олюднюється, тобто антропоморфізується. В нього він «молодик», «блукає» на небі серед хмар («Молодиця»). У баладі «Чарівниця» місяць «молоденький», особливо виділяється на небі в «темний вечір», а згодом «пливе тихо над водою». В «Марусі» дія так само відбувається перед новим роком темної ночі, коли «місяць над ліском в хмари завернувся». Такі пейзажі нагадують оссіанівські краєвиди Макферсона.

Балада Боровиковського відбиває ритуал розплітання і вривання дівочих кіс, який в українців був спрямований на підтримку плодючості Землі, а отже, й жінки як продовжувача роду й хранительки його від темних, злих сил. У Боровиковського під час ворожіння Маруся чеше косу, вриває пасмо волосся: «Та вривала русу косу. / Та в клубок збила. / Зняла перстень із рученьки --- Сю Річ говорила: / «Місяць на небі; / Камінь на землі; / Риба в морі; / Звір у полі; / Грицько піде додому, — / А я по сліду йому: / Коли вони зійдуться пити, гуляти, — / Тоді нас будуть злі люди розлучати!» Тричі, стоя, Марусенька / Сю річ промовляла, / Тричі звела дві зірочки / Й косу розплітала...» У народних піснях і баладах у весільному обряді символіка розплітання коси означає втрату дівочтва, шлюб, але роблять це подружки у присутності рідного брата, який сприяє її шлюбіві. В баладі зреалізовує це Маруся до офіційного шлюбу, чаруючи Гриця, випереджує події, що, безумовно, припесе нещастя. Справді, ворожка начарувала волосся Марусі, аби повернути кохання юнака до дівчини. Але таке волосся, кинуте на роздоріжжі, може принести і горе — тут відбито уявлення, що зафіксовані в українському міфі про Змія Волоса (Смока, Цмока), який висмоктує із людини життя. Його створила богиня Мара

— дружина Чорнобога — людям на загибсль. Правда, нічний ландшафт, на фоні якого здійснює героїня ритуал чарування, не відбиває суб'єктивних переживань. Нічна декорація тільки відтінює метафізичні основи простору людського буття.

Л.Боровиковський, як помітив М.Яценко, у своїх баладах виявив суб'єктивну позицію автора, прагнуч «надати народно-міфологічному матеріалові певної організації, внести в його художню ідею». Вчений ілюструє це на прикладі балад «Маруся», «Заманка» (1832), зокрема в другій фантастично-містичне окреслюється як «прояв незнищенності природного начала, отже, по суті позбавлене містики» [12, 16]. «Заманка» нагадує баладу Гете «Рибалка», що її переспівали В.Жуковський «Рыбак» (1818) (за словами В.Жирмунського, освоєння її російським поетом йшло по лінії фантастичної балади фольклорного змісту [4, 105]), І.Гулак-Артемівський («Рибалка»). Твір Боровиковського надзвичайно співзвучний з «Русалкою» («Die Nixen») Г.Гейне. Однак балади Гейне (цикл «Romanzen») побачили світ тільки в 1844 р., тобто пізніше, коли було написано й оприлюднено баладу-пісню українського поета. Боровиковський поетизує русалок, що прагнуть заманити у своє царство козака. Ця пісня-балада зіткана із пісенних мотивів й образів, які поет реінтерпретує по-своєму, виходячи із романтичного світосприймання, тому й, справді, пройнята виразно авторським началом. «Заманка» — надзвичайно поетичний твір, сповнений експресії. Баладний сюжет тут не розгортається, а постає як лірична ситуація — русалки, закохані в козака, співають пісню-заманку:

Ми не бажаєм срібла, ні золота;
Танці та пісні — наша охота;
Нащо нам срібло? — Хвилі біліші;
Нащо нам золото? — І Піски жовтіші.

Як рибка — в хвилях весело граєм;
Як пташки — в лісі пісні співаєм;
На дні дніпровськїм наші світлиці:
Там-то русалки, наші сестриці.

Ліжка в світлицях шовком покриті —
Та ні з ким ліжка нам поділити...
Прійди, козаче, ясної ночі,
Дай цлувати карії очі!..

На білому світі серце заб'ється

Язик ворожий з серця сміється;
 А ми, русалки, зради не знаєм,
 Вас молоденьких щиро кохаєм...

Поет моделює ідеально-прекрасний образ світу, в якому підводне дніпровське царство і самі русалки постають не в своєму предметному вираженні, а швидше як символи, знаки «поза межової», казкової, ірреальної дійсності. Фантастичний колорит і чудові картини, пісня русалок не викликає жаху, як це спостерігається в баладах німецьких романтиків. Твір відбиває світле світовідчуття ліричного суб'єкта, багатство його душі. Музичність звучання пісні досягається не тільки анафоричними рядками, ритмікою, а й евфонією та нагромадженням сонорних звуків, асонансними перехрещеннями, що утворює особливу гармонію, єдину мелодійну лінію.

Боровиковський творив свою художню модель світу, часто відштовхуючись від фольклорних джерел. Такою є балада «Вивідка» (оприлюднена в «Ластівці», СПб, 1841) як яскравий зразок фольклорної стильової течії в українському романтизмі. Ядром для сюжету послужили народні пісні й балади, в основі яких покладено мотив «сестра отруєє брата за намовою коханка» [3, 66], зокрема великою популярністю користуються пісні «Ой Сербине, Сербиночку» або «Ой козаче, козаченько». У баладі Боровиковського, що є її жанротворчим чинником, важливу роль відіграє незвичайна подія, яка змальовується через призму емоцій, шалу почуттів демонічних натур. У ній логіка повіствування підкорюється логіці розвитку сюжету. Оповідаючи про вчинки персонажів, віру й любов, життя і смерть, митець знаходить яскраві образи, оперує точними й індивідуальними словами чи репліками, динамічним діалогом, що викликають в уяві читача чіткі зорові картини. Автор уникає слів з абстрактним значенням, вони у нього конкретні, але в контексті набувають метафоричного відтінку й узагальнення (наприклад, «сестра-змія»). «Козаченько-бурлаченько» вживається для найменування конкретної людини, парубка, що розмовляє з «дівчинонькою-рибчинонькою». Такі загальні найменування вказують на символ, втілення якостей, притаманних людям певної верстви. «Бурлаченько» — людина без дому, осілого способу життя, своєрідне «перекотиполе», а отже, й без моральних принципів. Віп і намовляє дівчину звести зі світу брата й навчає, де дістати отруту. Поет не дає зовнішніх портретних описів, хіба що Галя назвав «чорнобривою». Конфронтація між персонажами виникає на побутовому ґрунті. Козаченько-бурлаченько, якого палко кохає Галя, прагнучи

вивідати її стійкість та щирість, радить з цією метою: «Отруй, серце, свого брата, / Годі буду тебе сватать». Засліплена своїм коханням, вона виконує волю парубка, скоює злочин, а козаченько відвертається від Галі: «Тепер іди хоть за ката: / Отруїла свого брата».

Балада нагадує драматичний твір, тут важливу сюжетнотворчу функцію відіграють діалоги між героями, які рухають дію, адже вона розрахована на широку аудиторію, прагнучи як найшвидше довести історію персонажів до слухачів. Така жанрова ознака й англійської балади, на що звернув увагу Т.С.Еліот у передмові до збірки віршів Р.Кіплінга. Оскільки метою балади (йдеться про англійську баладу) є донести до слухачів сюжет, ланцюг подій, то, природно, і стиль балади не може будуватись на складних поетичних прийомах, що будуть заважати увазі. «Значить, балада має будуватись так, щоб дати слухачеві можливість зразу і повністю сприйняти сюжет. Цим вимогам підкорюється і ритмічний малюнок балади, її строфіка» [13, 11].

«Чарівниця» написана 14 складовим коломийковим розміром. Мелодійним народнопісенним розміром написано і «Вивідку». Речення тут в основному прості, але є і складні безсполучникові речення, які створюють відчуття розчленованості дії. Синтаксична одиниця збігається з одиницею ритмічною. Евфонічність досягається не тільки римуванням, але й використанням алітерацій: «В чистім полі / Дві тополі / Під тополями криниченька, / В ній холодна водиченька».

Романтична концепція людини, як засвідчують ці балади Боровиковського, полягає між іншим ще й у тому, що поет-романтик часто змальовує свого героя як втілення якоїсь однієї домінуючої пристрасті. Тоді у вмотивуванні вчинку відразу повністю відпадає чи, принаймні, різко зменшується проникнення в психологічні причини рішення або дії. Персонаж ніби стає мономаном, носієм одного нездоланного бажання, однієї вади, однієї безмежної, але марної жаги. Боровиковський не назвав уголос мотивів, які змусили сестру отруїти брата («Вивідка»). Але для поета-романтика тут досить нечуваної, диявольської сили пристрасті кохання. Неприборкане, демонічне почуття ставить над усім. Боровиковський тоді концентрує увагу на психологічній домінанті образу, ніби навіть не підозрюючи справжньої складності людської психіки.

Ще Віктор Шкловський звернув увагу, що образи в поезії, по суті, непорушні, вічні, тобто образи «божі», нікому не належать.

«Чим більше ви з'ясовуєте епохи, то переконуютеся у тому, що образи, які ви вважали створені цим поетом, взяті ним від інших і майже незмінні. Всі праці про поетичні школи зводяться до пагромадження і з'ясування нових прийомів розташування й опрацювання словесних матеріалів, і, зокрема, більше до розташування образів, ніж мислення ними» [11, 102]. Отже, емоційний рівень тексту не залежить від міри традиційності застосованого митцем образу, адже існує індивідуально-авторське сприйняття його. Навіть фольклорний образ, «образи-кліше», що помітив ще А.Шамрай, під пером Боровиковського набувають творчого, індивідуального опрацювання, служить поштовхом для створення нових емоційних імпульсів. У баладі «Убійство» поет розробляє відомий сюжет про підмову парубком дівчини (удови) на мандрівку, яка завершується для звідника трагічно. У творі майстерно використано народноісненні образи червоної китайки, вбитого в житі милого, образи зозулі (молодиці), сивої голубки (дружини), але включені в текст, вони підкорюються складній семантиці цілого, індивідуальним завданням поета — змалювати незвичну подію, створити романтичну баладу. Автор використовує прийом метаморфози, характерний і для фольклорних творів: за вбитим коханим побивається не тільки коханка, «зозуленька» — символічний образ горя в народних баладах та піснях, але й «голубонка сива», любляча й вірна дівчина. Хоча вони й близькі фольклорній поетиці, але в Боровиковського окреслені по-своєму, оновлені, що знімає їх традиційний ореол, механічність у сприйнятті. У цьому плані цікавими є спостереження В.Шкловського: «Для того щоб повернути відчуття життя, відчуті речі, для того щоб робити камінь кам'яним, існує те, що називається мистецтвом. Метою мистецтва є дати відчуття речі як видава, а не як впізнавання. Прийомом мистецтва є прийом «очуження» речей і прийом важкої форми, що збільшує трудність і протяжність сприйняття, оскільки процес сприйняття в мистецтві самодостатній і повинен бути продовжений: мистецтво є спосіб пережити діяння речі, а зроблене в мистецтві неважливе» [11, 102]. Уподоблення об'єкта одного висловлювання іншому має різні форми реалізації. Це контамінація образів, зіставлення денотатів з метою поглиблення сприйняття одного за допомогою іншого за схожістю чи подібністю прикмет або властивостей: «На заході раннє небо / Мов кров'ю залито; / Прийшли вісті до милої, / Що милого вбито... Не на війні його вбито — / Червоною китайкою / Рученьки прикрито, / Зеленою оливою / Очиці залито». В.Шкловський зауважив: «Мета образності є наближення образу

до нашого розуміння, і оскільки без цього образність позбавляється смислу, то образ повинен бути нам більш відомим, ніж пояснюване ним». З цією метою Боровиковський застосовує порівняння, як засіб відтворення гнучкості уявлюваних прикмет суб'єкта чи образу, адже, зіставляючи їх, виразніше окреслюється їх характерність. Використовує він й апофазію (заперечення рашіше висловленого міркування), що проклало шляхи для романтичної медитації («Розставання»).

У романтичному дискурсі Боровиковського переважає прагнення відбити індивідуальне, але він, змальовуючи події і ситуації побутового плану, бажає їх піднести, відтворити особливими фарбами, дбаючи про лаконічність і смислову виразність. Романтичне наставлення дозволило поетові змалювати свій фікційний світ й образи, застосувати свої прийоми моделювання дійсності, відкрило шлях для метафоричного письма.

Аналогічну модель простежила Лідія Гінзбург у тодішній романтичній російській поезії: «Водночас романтична ідеалізація вела під владу випробуваних поетичних символів. Все ж у справжній романтичній поезії традиційний образ — не межа праці митця, а тільки розвиток, що далі набула несподіваного розвитку. Семантичне перетворення одержаного у спадщину лексичного матеріалу — принцип цієї поезії. В романтичному стилі, як у романтичному світогляді — «вічне» й індивідуальне борються між собою з перемінним успіхом» [2, 56].

Література:

1. Ївсуцівська Г. Феномен українського романтизму — Ч 2. Ейдетика - - К.: Слов'янський університет, 1998.
2. Гінзбург Л. О лирике. — Л., 1974.
3. Дей О. І. Українська народна балада — К.: Наукова думка, 1986.
4. Жирмунский В. Гете в русской литературе. — Л.: Художественная литература, 1937.
5. Жуковский В. А. Замок Смальгольм, или Иванов вечер // Жуковский В. А. Избр. сочинения. — М.: Художественная литература, 1982.
6. Кауфман Л. С. Маруся Чурай. Нарис // Дівчина з легенди Маруся Чурай - - К.: Дніпро, 1974.
7. Кошубинська М. Х. Специфіка балади українських романтиків // Матеріали до вивчення історії української літератури. 5-5 т. - Т. 2 — К., 1961.
8. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической

- символики в индоевропейских языках. Образ мира и мира образы. — М. Гуманист изд. центр ВЛАДИС, 1996
9. Потебня А.А. Малороссийская народная песня по списку XVI века. Текст и примечания. — Воронеж, 1877
 10. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Болянських. — К. Наукова думка, 1978.
 11. Шкловский В. Искусство как прием. — Пг., 1919
 12. Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20—60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики. Поетичні твори. — К.: Наукова думка, 1987
 13. A Choice of Kipling's Verse. Made by N.S. Eliot. — London, 1973.
 14. Graves Robert. The White Goddess. A historical grammar of poetic myth. — New York, Farrar, Straus and Giroux, II Edition, 1975.

Михайло ЛЕСІВ (Польща)

Прізвища з суфіксом -ук (-юк) у Монастириському районі

Українські прізвища часто основані на хресних іменах в їх повній (документальній) або скороченій чи здрібніло-пестливій (гіпокористичній) формах. Таким прізвищем є **Гнатюк**, в основі якого ім'я **Гнат** (з давнішого **Ігнатій** латинського походження) [1], а формантом тут виявляється суфікс **-юк (-'ук)**. Це прізвище належить до т.зв. "патронімічних" найменувань, в основі яких власне особове ім'я або інші означення батька чи іншого якогось предка, найчастіше чоловічого роду. В українській прізвищевій традиції "патронімічні" найменування оформлялися ще такими суфіксами, як **-ак (-'як)**, напр.: **Мартиняк**, **-ів: Гнатів, Лесів, -ин (-ишин): Савин, Федоришин, -нк: Василик, -енко: Петренко, -ович, -евич: Данилович, Данилевич**. Це найголовніші суфіксальні типи українських "патронімічних" прізвищ.

Хочемо тут представити прізвища, оформлені суфіксом **-'ук**, які мають в основах хресні імена або їх здрібніло-пестливі форми, а також загальні назви на матеріалі *Телефонно-інформаційного довідника міста Монастириська та Монастириського району*, укладеного й виданого друком у Бучачі 1999 року. Матеріал цей представляє сучасний стан уживаних

прізвищ на батьківщині Володимира Гнатюка [2].

На 1460 зафіксованих у цьому довіднику прізвищ майже 130 особових найменувань це прізвища з суфіксом -'ук, що становить бл. 8,6 процента (відсотків) усіх прізвищевих найменувань, з чого коло 44 проц. це форми, основані на іменах, решта має свої словотвірні основи в загальних назвах, які посередньо або й безпосередньо були первісно прізвиськами людей.

Суфікс -'ук, а, точніше, його походження в українській мові не з'ясоване мовознавцями однозначно донині. Слова з цим формантом найчастіше вживаються на Волині й Поліссі, що межує з Білорусією і тому мовознавці стверджують, що, можливо, це запозичення з литовської мови, що формант цей походить з литовського -ukas, -iukas, яке у цій мові вживається для створення здрібнілих чи пестливих іменників, напр. *arkliukas* 'жереб'я' від *arki* s 'кінь', *paugukas* 'порося' від *paugas* 'кабан', *Gauptukas* 'син когось, хто називається *Gauptys*' тощо [3].

З другого боку, в українській мові існує деяка кількість слів з суфіксом -ук тюркського походження, напр.: **борсук, бунчук, бурдюк, бурундук, капшук, кlobук, курдюк** тощо [4], а в найстаріших літописах фіксуються особові імена тюркського походження типу Бяндюк, Асадук та інші, і, можливо, оцей кінцевий елемент наведених слів міг виділитися як суфікс -ук та поповнити кількість патронімічних і демінутивних суфіксів, які творять нові слова.

В українській мові суфікс -ук появляється у словах, які називають молоді істоти на основі старших, напр., **зайчук, віслук, ослук, сарнюк** (набагато більше таких слів у північноукраїнських говірках), а особливо назви синів на основі того, ким є батько, чи якийсь інший предок, напр.: **шевчук, циганчук, крамарчук, кухарчук, ковальчук, сиротюк**, в основі яких загальні назви **шведць, циган, крамар, кухар, коваль, сирота**, та ін. [5] і у результаті цей суфікс почав виконувати "патронімічну" роль: називати сина на основі імені чи прізвиська батька, а деколи зрідка також матері [6].

А тепер пригляньмось до прізвищ, які оформлені суфіксом -ук (-юк), вибраним з вищезгаданого довідника міста Монастириська та Монастириського району, в якому є село Велеснів, де народився Володимир Гнатюк.

В основі цих прізвищ хресні імена та загальні назви, які могли бути прізвиськами предків, носіїв відповідних прізвищ. Імена, які виявляються основами таких прізвищ, можуть мати

повну документальну форму або їх здрібніло-пестливі (гіпокористичні) форми.

До прізвищ з **-ук (-юк)**, в основі яких форми хресних імен зараховані до документальних у сучасній українській традиції, зараховуємо (в дужках подаємо основи таких прізвищ): **Василюк (Василь)**, **Гнатюк (Гнат)**, **Данилюк (Данило)**, **Денисюк (Денис)**, **Катеринюк (Катерина)**, **Киричук (Кирик)**, **Мартинюк (Мартин)**, **Марчук (Марко)**, **Михайлюк (Михайло)**, **Нестерук (Нестір)**, **Олексюк (Олекса)**, **Остапюк (Остап)**, **Павлюк (Павло)**, **Романюк (Роман)**. В основі таких прізвищ можуть з'явитися хресні імена в децю іншій змінній або скороченій формі: **Вакалюк (Вакала замість Вакула)**, **Гап'юк (Гапа скорочена форма імені Гапон або від Агафія)**, **Калинюк (Калина від Каленик)**, **Кондюк (Кондя від Кондрат, Кіндрат)**, **Костантюк, Константюк (від децю зміненого імені Костянтин або від його польської форми Константи, Костанти)**, **Костюк (Кость — скорочена форма імені Костянтин)**, **Озарчук (Озар — українська народна форма імені старогребейського походження Єлеазар [7])**, **Равлюк (Равло від Равула, рідко вживаного імені латинського походження [8])**, **Спетрук (найімовірніше, в основі тут популярне ім'я Петро, попереджене приголосним с- неясного походження)**. Можна ще звернути увагу на прізвища, в основі яких імена у чеському або польському звучанні: **Іжук (чеське ім'я Jiші яке є відповідником українського Юрій)**, **Рафалюк (в основі польське ім'я Рафал замість церковно-українського Рафаїл)**. До одного прізвища потрапило невживане ім'я в нашій традиції, але присутнє у "Символі віри": "І був розп'ятий за нас за Понтія Пилата", а саме в прізвищі **Пилатюк**.

Значна частина прізвищ з суфіксом **-ук (-юк)** оснований на гіпокористичних (здрібнених і пестливих) формах деяких хресних імен, які оформлені різними суфіксами: **-ко, -шко, -ка, -ць, -нь, -сь**.

Найчастіше основою таких прізвищ є гіпокористичні форми хресних імен, оформлені суфіксом **-к- (-ко, -ка, -шко)**: **Алексеїчук (Алексеїко від Алексей "Олексій")**, **Андрашук (Андрашко від Андрій)**, **Верещук (Верешко від Веремій — укр. форми церковного Єремія)**, **Герасимчук (Герасимко від Герасим)**, **Грищук (Гришко від Григорій)**, **Данчук (Данко від Данило)**, **Дорощук (Дорошко від Дорофій)**, **Захарчук (Захарко від Захарій)**, **Казмірчук (Казмірко від Казимир, поль. Казімеж)**, **Максимчук (Максимко від Максим)**, **Меленчук (Меленко від Мелетій, пор. інше прізвище Меленюк)**, **Озарчук (Озарко**

від **Озар** — укр. народної форми церковного **Єлеазар**), **Остапчук** (**Остапко** від **Остап**), **Остафійчук** (**Остафійко** на основі церковної форми імені **Євстафій**), **Оленійчук** (**Оленійка** можливо від жіночого імені **Олена**), **Пилипчук** (**Пилипко** від **Пилип**), **Прокопчук** (**Прокопко** від **Прокоп**, **Прокіп**, церковне **Прокопій**), **Савчук** (**Савка** від **Сава**), **Семенчук** (**Семенко** від **Семен**), **Сем'янчук** (**Сем'янка** — укр. діалектична форма імені **Семен** — **Семань**), **Сенчук** (**Сенько** від **Семен**, на цій формі **Сенько** основане прізвище відомого польського прозаїка **Генрика Сенкевича**), **Томчук** (**Томко** від імені **Тома**, яке є різновидом таких форм імен, як **Фома** і **Хома**), **Фальчук** (**Фалько** від імені **Фаласій** або **Фалалій**, які основані на грецьких коренях) [9].

Основами прізвищ на **-ук** є деякі гінокористичні форми хресних імен, оформлені суфіксом **-ць**: **Дацюк** (**Даць** від **Данило**), **Коцюк** (**Коць** від **Конон** або **Костянтин**), суфіксом **-нь**: **Меленюк** (**Мелень** від **Мелетій**, див.: вищенаведене прізвище **Меленчук**), **Синюк** (**Сень** від **Семен**, пор.: вище зафіксоване прізвище **Сенчук**, у формі прізвища **Синюк** появляється відома наддністрянським говіркам звукова прикмета звуження **-е-** до **-и-** в ненаголошеній позиції) та зі суфіксом **-сь**: **Івасюк** (**Івась** від **Іван**), **Лесюк** (**Лесь** від **Олесь**, **Олекса** або **Олександр**).

Як бачимо, у прізвищах оформлених формантом-суфіксом **-ук** (**-юк**) появилася тут 41 хресне ім'я у 54 різних формах. З етимологічної точки зору це імена грецького (21), старогерейського (10), латинського (9) походження і тільки одне ім'я зі слов'янським коренем (**Казимир** у формі **Казмірко**) [10].

До імен, що входять у склад обговорюваних прізвищ, які мають грецькі слова-основи, зараховуємо: **Андрій** у формі **Андрашко**, **Вакула** у формі **Вакала**, **Василь**, **Гапон** (**Агафон**) у формі **Гапа**, **Герасим** у формі **Герасимко**, **Григорій** у формі **Гришко**, **Денис**, **Дорофій** у формі **Дорошко**, **Кирик**, **Каленик** у формі **Калина**, **Мелетій** у формах **Мелень** і **Мелен(ь)ко**, **Нестір**, **Олекса** та у формах **Алексейко**, **Лесь**; **Остап** та у формах **Остапко** й **Остафійко**, **Петро**, **Пилип** у формі **Пилипко**, **Прокопій** у формі **Прокопко**, **Фаласій** у формі **Фалько**, **Юрій** у чеськомовній формі **жі**, та два жіночі імена **Катерина** й **Олена** (**Оленійка**).

До імен герейського (старогерейського біблійного) походження, які увійшли в склад проаналізованих прізвищ, можна зарахувати: **Веремій** (**Єремія**) у формі **Верешко**, **Данило** та у

формах **Данко** і **Даць**, **Єлеазар** у формах **Озар** й **Озарко**, **Захарій** у формі **Захарко**, **Іван** у формі **Івась**, **Михайло**, **Рафаїл** у формі **Рафал**, **Сава** у формі **Савко**, **Семен** у формах **Семенко**, **Сем'яно**, **Сень** і **Сен(ь)ко**; **Тома** у формі **Томко**.

До імен латинсько-римського походження, що увійшли до прізвищ з суфіксом **-ук**, вживаних тепер у Монастириському районі, зараховуємо такі імена у їх різних формах: **Гнат**, **Костянтин** у формах **Константи**, **Костанти**, **Кость**; **Кондрат** у формах **Кондя**, **Коць**; **Максим** у формі **Максимко**, **Марко**, **Мартин**, **Павло**, **Равула** у формі **Равло**, **Роман**.

Загалом можна сказати, що в усіх тих імен етимологія християнська, походять вони з календаря святих.

Основами прізвищ на **-ук** можуть також бути загальні назви, які називають людей за їх походженням, функціями у суспільному житті, за професіями, чи слова, які характеризують людину за її зовнішніми або внутрішніми прикметами: **Атаманчук** (атаман, 'атаман' в його здрібнілій або патронімічній формі атаманко), **Балюк** (бала, 'ледацю'), **Баландюк** (баланда, 'повільна людина: плетун'), **Басистюк** (басиста, 'хто грає на контрабасі'), **Безвинюк** (безвинний), **Безнощук** (безносий, може, у розмовній формі безноско), **Бойчук** (бойко, 'мешканець Бойківщини'), **Бондарук** (бондар), **Бондарчук** (бондарко, 'син бондаря'), **Волощук** (волох, волошка, 'житель або жителька Волощини'), **Галайчук** (галайко, 'крикун'), **Гелевачук** (гелевач, 'черевань'), **Головачук** (головач, 'головань, людина з помітною головою'), **Горбатюк** (горбатий), **Гуменюк** (гуменний, 'сторож гумна'), **Гуцалюк** (гуцало, 'той, хто гуцає, себто підкидає на руках дитину'), **Задунайчук** (задунаєць, 'хто жив за Дунаєм', пор.: "козак за Дунаєм"), **Кардашук** (кардаш, 'ровесник' з татарського **кордаш** [11]), **Ковальчук** (коваль), **Козарчук** (козар, 'пастух кіз'), **Коломійчук** (коломиєць, 'солевар' або 'хто з Коломиї'), **Кравчук** (кравець), **Кривенчук** (кривенко, 'син кривого'), **Литвинюк** (литвин, 'литовець' або 'мешканець Литовського Князівства', давня назва "білорусів"), **Майданчук** (майданець, 'хто живе коло майдану, або походить з місцевості Майдан'), **Мельничук** (мельник), **Німчук** (німець), **Німащук** (німашко, 'німець' або 'німий'), **Пізнюк** (пізний), **Плетенчук** (плетенко, 'хто плете себто багато і непотрібно говорить'), **Поворознюк** (поворозний, 'поворозник'), **Поліщук** ('мешканець Полісся'), **Сиротюк** (сирота), **Ткачук** (ткач), **Товстенюк** (товстенський), **Угринчук** (угринець, 'угрин, угорець'), **Церковнюк** (церковний, церковник), **Чекалюк** (нар. чекало 'чекаючий'), **Чучук** (чуча,

‘чучело, щось на подобу людини’), **Швачук** (швачка), **Шевчук** (швець), **Шинкарук** (шинкар), **Шкварилюк** (шкварило, ‘хто шкварить’).

Ми тут представили 43 прізвища з суфіксом **-ук (-юк)**, в основі яких загальні слова, які з різних причин відповідно характеризують людину, і тому були вони насамперед прізвиськами поодиноких осіб, а згодом стали основою прізвищ, оформлених “патронімічним” суфіксом **-ук**.

У проаналізованому нами матеріалі маємо ще 25 прізвищ з суфіксом **-ук (-юк)**, в основі яких стоять загальні назви, які посередньо могли характеризувати людину, виповнюючи роль прізвиськ. Ці основи можна прирівнювати до різних семантичних груп загальних назв, а деколи вони нелегко етимологізуються. Подаю ці прізвища в алфавітному порядку, а в дужках — загальну назву, яка могла стати основою даного прізвища: **Бакдюк** (можливо, польське *bagdady*, ‘хутро зі шкірок ягнят’ [12]), **Балюк** (бал або баль), **Бандюк** (банда), **Ботюк** (бот або ботюк, ‘пень, призначений до зрізання’), **Бубенчук** (бубенець, ‘бубенець, малий бубон’), **Бомашук** (бумажка, ‘папірець’), **Вовчук** (вовк), **Возовчук** (возовець, ‘возовий (кінь), який ходить у возі’), **Волосюк** (волос), **Кварценюк** (кварцяне (військо) ‘наймане військо у XVI-XVIII ст. у Речіпосполитій для охорони державних кордонів’ [13]), **Керничук** (діялектне керниця, ‘криниця’), **Метанчук** (метанина ‘мстущня’ або метанець ‘хто метає, кидає’), **Миюк** (митися, мити, миється, миє), **Облещук** (облеск або облекшитик), **Пізюк** (пиза, ‘губа’), **Пліщук** (плішка, ‘невеликий клин’ або плиска, ‘перелітний невеликих птах з рухливим довгим хвостом’), **Потюк** (потя, ‘пташєня’), **Ревук** (рев, ревіти), **Регалюк** (ригала, ‘хто ригає’), **Слойчук** (слоєць, ‘малий слій’), **Тетерук** (тетеря, ‘великий лісовий птах’, також: тетерук), **Трембалюк** (трембала, ‘хто трембітає’), **Хабпюк** (хапати або хабета, ‘нужденний кінь’), **Хмарук** (хмара), **Юшкалюк** (юшка²).

Підсумовуючи вище представлене, можемо ствердити, що прізвища з формантом **-ук (-юк)**, які функціонують тепер у Монастириському районі, в склад якого входить також село Велеснів, де народився Володимир Гнатюк, займають друге місце між прізвищами т. зв. “патронімічного” походження після прізвищ з формантом **-ак (-як)** [14]. Коли прізвища з формантом **-ак (-як)** появилися у цьому районі в кількості біля 160 (майже 11 проц. усіх прізвищ), то прізвищ на **-ук (-юк)** виявилось коло 130, що становить майже 9 проц. усіх зафіксованих в цьому районі прізвищ.

54;

2. загальні назви, які відносяться безпосередньо до людини (напр., **Бондарук, Ткачук, Головачук** – це прізвища, основані на загальних назвах **бондар, ткач, головач** тощо), а таких прізвищ нарахували ми в цьому матеріалі 43, або загальні назви, що посередньо могли стати прізвиськами, напр.: **вовк, хмара, (Вовчук, Хмарук)** тут ми знаходимо 25 таких прізвищ, а загалом основаних на загальних назвах прізвищ на **-ук** маємо тут 68.

Оці основи обговорених прізвищ свідчать посередньо про імена, які були колись популярними на цій території, або також є посвідченнями слів, які давніше могли вживатися чи й надалі вживаються. Можна також думати, що деяка кількість прізвищ була занесена сюди з інших регіонів української мовної території внаслідок серйозних переміщень населення після другої світової війни (в т. ч. приїзду цілих груп переселенців з території нинішньої Польщі чи прибуття людей з інших областей сучасної української держави).

Примітки:

1. Л. Г. Скрипник (ред.), *Словник власних імен людей*, Київ 1976, с. 206.
2. *Телефонно-інформаційний довідник м. Монастирська та Монастирського району*, Бучач 1999.
3. J. P. Hursky, *The Origin of Patronymic Surnames in Ukrainian*, "The Annals of the Ukrainian Academy of Arts in the U.S.", vol. VIII, Number 1-2, 1960, p. 180.
4. Ширші інформації про тюркське походження цих та інших слів подає, між іншим, *Етимологічний словник української мови*. Київ 1982-1989.
5. Див.: *Інверсійний словник української мови*, Київ 1985, в якому на стор. 473-474 подано список полібних словотвірних форм.
6. Більше про це пише Я. П. Гурський у праці: J. P. Hursky, op. cit., p. 180-181.
7. *Словник власних імен людей*, Київ 1976, с. 209.
8. Н. А. Петровський, *Словарь русских личных имен*, Москва 1984, с. 185.
9. *Словник власних імен людей*, с. 229.
10. Інформації про походження хресних імен ми брали, головним чином, з таких джерел: *Словник власних імен людей*, Київ 1976, *Етимологічний словник української мови*, т. I-III, Київ 1982-1989, Н. А. Петровський, *Словарь русских личных имен*, Москва 1984,

- J. Bubak, *Księgka naszych imion*, Wrocław 1993.
11. М. В. Бірыла, *Беларуская антрапанімія. 2. Прозвіцы. утвораньня на анелятыўнай лексікі*, Мінск 1969, с. 185.
12. M. Szymczak, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1978, s. 111.
13. *Словник української мови*, т. 4, Київ 1973, с. 131.
14. Це прізвища типу **Андрушак**, **Калыняк**, **Юшак**, **Дудяк**, **Солтыськ**, які тепер у цьому районі становлять за кількістю майже 11 проц. усіх зафіксованих там прізвищ.

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ В.ГНАТЮКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Наталія ЯЦІНА (с.Коропець, Тернопільської обл.)

Коропецька земля й академік В.Гнатюк

Ім'я В.Гнатюка стоїть поряд із славними іменами таких відомих українських громадських і культурних діячів, як Іван Франко, Василь Стефаник, Богдан Лепкий, Михайло Грушевський, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Соломія Крушельницька. В історію української культури він увійшов як видатний громадський діяч, публіцист, невтомний збирач, видавець і дослідник народної творчості, літературознавець, мовознавець та перекладач, вчений-славист європейського масштабу, журналіст і редактор, академік, а головне — як невтомний записувач творів народної словесності.

Важкий і тернистий шлях до вершин людського духу у Гнатюка почався з рідного села Велеснів, що на Монастирищині, де він з уст своєї матері вперше почув народну пісню, любов до якої зберіг на все життя. Ця велика любов до української народної творчості постійно супроводжувала вченого. Він невтомною науковою діяльністю заклав і свою цеглину в розбудову суверенної України, засвідчивши перед світом велику духовну щедрість українського народу.

Саме з родинного оточення, з рідного села Велеснева і походять перші фольклорні записи, що поклали початок плідній праці на ниві фольклористично-етнографічних досліджень.

Найважливішими пунктами збирацької роботи В.Гнатюка в Галичині були села Хітар — нині Стрийського, Мшанець Старосамбірського районів Львівської області, Пужники і Коропець Монастириського та Великий Ходачків Козівського районів Тернопільської області. Так, у 1883 році, коли йому було 12 років, він, учень третього класу Бучацької народної школи, знав близько 100 фольклорних творів. У 1889 р. Гнатюкова збірка складалася з 500 записаних ним народних пісень. Цю збірку він надсилав до Львова. Декілька пісень з цієї збірки друкує журнал "Новий галичанин", інші зрештою внаслідок закриття журналу. Та захочений тим, що кілька пісень було надруковано, він готує нову збірку народної поезії, записуючи твори від селян

Григорова і Коропця.

Записуючи народну творчість, вчений завжди вишукував найкращих оповідачів серед людей бувалих з найбідніших верств. І йому на них щастило. Зокрема, у січні 1897 р. в Пужниках Тимко Гринишин (Гринюк) оповідав Гнатюкові десятки анекдотів і не вичерпав усього репертуару. А другий феноменальний народний оповідач Гриць Оліщак (Терлецький) оповідав цілих одинадцять днів по 10-12 годин на добу. В.Гнатюк глибоко цікавився життям носіїв народної творчості і занотовував докладно все найістотніше. Тимко Гринишин розповідав йому, що змалку пішов між люди, щоб навчитися господарювати, "всіляких премудростей, які тільки в світі бувають", Гриць Оліщак казав, що живе як горох при дорозі, якого скубуть з усіх боків.

В.Гнатюк усе життя визбирував народні перлини, котрі оприлюднював, зберігаючи для наступних поколінь українського народу його духовні багатства. Він постійно вишукував щедрих носіїв народної поезії. І в цьому йому дуже щастило. Етнограф відзначав: "Доброго оповідача можна порівняти з артистом-малярем... Коли хочемо любитися народними творами, звертаймося до добрих оповідачів і тільки від них записуймо". Усе це, звісно, стосується не одних лише оповідачів, а й носіїв народної творчості в цілому. Саме до таких артистів належав Тимко Гринюк (про нього говорилося вище), коропчани Данило Гнатюк, Олекса Савків-Сенчук, Іван Мельничук, Іван Кіндрат, Стефан Мар'яш та інші, від яких вчений записав кількасот народних перлин.

У період могутнього творчого злету (1894-1903 рр.) Гнатюк записує у с.Григорів, Коропці, Пужниках, у Бучачі на Тернопільщині сотні народних пісень, казок, легенд, переказів. Він вважав, що той, "хто бажає пізнати духовне життя народу, не може ніяк циклів тих пісень легковажити, він мусить над ними затриматися і всесторонньо оглянути".

У 1895 р. в журналі він опублікував оповістку "Плуг", записану в Пужниках, а згодом — рекрутські пісні. Досконалістю відзначається вже перша велика праця В.Гнатюка "Лірники. Лірницькі пісні, молитви і таке інше про лірників повіту Бучацького". Згадуються слова Філарета Колесси про те, що "Гнатюк виступив на полі української етнографії з солідною підготовкою — се показує вже його перша збірка "Лірники" ("Етнограф.Збірник", 11.1896 року.), що й досі залишається єдиним записом повного репертуару галицького лірика, — та розгортав свою працю по добре обдуманому плану, справляючи її там, де найменше зроблено".

Благодатним ґрунтом для молодого фольклориста була Коропецька земля. Так, оповідання "Кушнірство у Галичині" вчений записав від Юрка Розоського в селі Пужники. Записи з рідного краю згодом використав у багатьох фундаментальних збірниках народної творчості.

З цих записів можна простежити шлях В.Гнатюка від збирача-аматора до науковця. Якщо, приміром, розповідь про ткацтво він записав від батька з пам'яті, то "Кушнірство у Галичині" відзначається докладністю запису, тут збережено всі лексичні та морфологічні особливості мови оповідача.

Записи фольклорно-етнографічних матеріалів з Велеснева, Коропця, Григорова та Пужників В.Гнатюк ввів до своїх збірок — "Галицько-руські демократії", "Коломийки", "Гаївки", "Колядки і щедрівки".

У 1906 р. після виходу в світ другого тому "Коломийок", що їх зібрав В.Гнатюк, І.Франко у рецензії на збірник писав: "Етнографічна комісія поставила видати корпус коломийок. Сприяли тому намірові різні обставини, головню те, що членом комісії єсть В.Гнатюк, феноменально щасливий збирач усякого етнографічного матеріалу, якому з наших давніх збирачів, мабуть, не дорівняв ні один. Протягом літ він попри інші матеріали зібрав також коло 10000 коломийок... Гнатюкова збірка уперве викликає те нове для нас враження колосальної єдності, що таїться на дні тих розрізнених краплин. Зведені до купи в систему, що гуртує їх відповідно до змісту, вони складаються на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий деталями і кольорами, де бачимо сльози й радощі, працю і спочивки, турботи й забави, серйозні мислі і жарти нашого народу в різних його розверстуваннях, його сусідів, його соціальний стан, його життя громадське й індивідуальне від колиски до могили, його традицію і вірування, його громадські і етичні ідеали" ¹.

В.Гнатюк переконливо доводив, що кожен народ історичний, здатний до творчості й, отже, бере певну участь у загальному історичному процесі.

У Коропці Володимир Гнатюк записав весняний хоровод — веснянку "Просо", гаївки "Самітний", "Слабий дідусь", колядки і щедрівки "Не було світла", "Одяг господаря", "Бог господарить", "Господар при роботі", "Лови на оленя", "Зажурилась перепелонька", "Вдовина жура", "Пішов Степан зрання косить", "Парубок грає на скрипці", "Кінь над коні", "Дівка збирає пави", "Ой рано, рано куроньки піли", "На гороньці дві зозулоньці", "Пасла Марійка чотири воли під бором", "Прала Андрицька божі ризи".

“Птиці співають вино” та пародію “Вовк і коза”.

Весільну ладанку “Летів медвідь понад поле” записав Володимир Гнатюк у Коропці від свого брата Гілярка, додавши до запису таку примітку: “У Товстобабах як дівки співають при вінку за столом, то їх хлопці з сіней передражняють так”.

Вчений записав у Коропці дуже багато народних пісень — “Ой як їдеш, милий на ніч”, “Ой їду я, їду мі не дримається”, “Як я йшов ввечері від дівчини”, “Тамка гора Самборова”, “Подивлюся у квартиру, а надворі гучно”, “Чом соловей не співає?”, “Ой куда ж ми помандруєм”, “Ой гаю ж мій, гаю”, “Кличе мене мій миленький до себе робити”, “Віє вітер, віє каленьку хитає”, “Кукала зозуля в саду, гніздо в’ючи”, “В долину, в долину, червона калина”, “Ой зацвіла калинонька в лузі”, “Вишиткі дівки і невістки волають на мене”, “Зацвіла черемшина, з неї цвіток упав”, “Мала вдівонька єдиного сиґонька”, “Розпилася стара мати на меду”, “Гей на горі високій”, “Йшли жовніри з частини”, “Ой ти, дубе кучерявий, лист на тобі рясний”, “В вишневім садочку зозуленька кує”, “А мій милий загорів”, “Стоїть корчма над болотом”.

Крім того, В.Гнатюк записав тут багато чебарашок, казачки та інші коротенькі пісні до танцю, особливо велику кількість коломийок. Дві казки про тварин записав етнограф від Івана Мельничука — “Змія, вовк і лис” та “Когут із товаришами виганяє медведя з бабиної хати”.

Із Коропця зберіг для нас фольклорист дуже багато цікавих легенд — “Дванадцять місяців і біда”, “Звідки походять Гуцули”, “Чи на Великдень великий день?”, “Кроваве тісто”, “Пес відкриває злочин”, “Прокляті діти”, “Як прокляла себе жінка”, “Як жінка позачинювала діти”, “Св.Михайло у ролі жандарма”, “Святий Миколай і два хлопці”, “Богородиця обдаровує дитину хлібом.”

Надзвичайно багато в Коропці записав вчений демонологічних оповідань та новел — “Весільник на весілю”, “Як хлопці втопили жінку”, “Як баба пустила сглав”, “Як упирі ловили газдиню”, “Дівчина і два опирі”, “Князь опирів”, “Чорт ховається під чоловіка”, “Чорт під горшком”, “Як страх гуляє”, “Страх у виді пані”, “Страх у виді кози”, “Страх у виді хортів”, “Як страх женився до дівчини”, “Перестрашений кінь”, “Зі страху попіл”, “Садівники в бочці”, “Як страх завів бабу в воду”, “Два на одного”, “Як газда боровся зі страхом”, “Блуд на пасовиську”, “Смерть через збитки”, “Як відкопували похованого жида”, “Як парубок гонив телицю”, “Як у хаті дзвонили”, “Страх заводить чоловіка у сніг”, “Непотрібний чин із відьмою”, “Зловлена відьма”, “Гуцул відьмак”, “Кепський знахар”, “Як гуцул тримав у лісі стражників”, “Гадюка на сплаві”,

“Як млинські колеса оберталися проти води”, “Як циганка відворожила дукати і коралі”, “Як ворожка лічила бабу і фірмана”, “Чи можна вірити ворожбитам?”, “По ворожках із жінкою”, “Злодій, перед яким втвиралися замки”, “Ляк перед скарбом”.

Повз увагу Володимира Гнатюка не пройшли українські пісенні новотвори — емігрантські пісні. Саме такий цикл пісень було опубліковано в 1898 році в “Етнографічному збірнику”, що записали Іван Франко, Михайло Павлик та Володимир Гнатюк. Вчений вказував на закономірність з’яви цих пісень, оскільки еміграція стала масовим явищем у житті народу. Загалом В.Гнатюк першим дав глибокий і змістовний аналіз емігрантських пісень, зробивши своєю працею цінний внесок у фольклористику. Таким чином, Володимир Гнатюк не тільки сам записував фольклор, а й був діяльним та енергійним організатором збирацької роботи, яка велася на всьому етнографічному просторі, де жили українці.

Незважаючи на те, що під час Першої світової війни багато цих записів загинуло в архіві В.М.Гнатюка (не враховуючи фондів етнографічної комісії), збереглося тільки фольклорних текстів понад 25 тисяч аркушів.

В.Гнатюк став першим українським вченим-професіоналом у галузі народної творчості. Його праці за своїм змістом, точністю запису та науковим рівнем мають світове значення.

Література:

- 1 Герета І. Феноменально щасливий збирач // Русалка Дністрова - 1996. - № 10
- 2 Герета І., Черемшинський О. Етнографічно-меморіальний музей Володимира Гнатюка у Велесеві. Нарис-путівник - Львів, 1991
- 3 Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. - Київ, 1956.
- 4 Етнографічний збірник. - Т. 4 - Львів
- 5 Записи наукового товариства ім. Т.Шевченка - Т. 56 - 1902.
- 6 Франко І. Зібрання творів У 50 томах - Київ, 1982 - Т.37
- 7 Черемшинський О. Коропеч у житті академіка Володимира Гнатюка // Русалка Дністрова - 1996 -№ 15
- 8 Яценко М.Г. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. - К. 1964
- 9 Яценко М.Г. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. - К., 1971.

Георг ІВАНЮТА (Тернопіль)

ВОЛОДИМИР ГНАТЮК – ДІЙСНИЙ ЧЛЕН НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА

Володимир Гнатюк народився 1871р. в с.Велесневі нинішнього Монастирисьького району на Тернопільщині. Після закінчення Станіславської вищої гімназії вступив на філософський факультет Львівського університету. В той час він познайомився з І.Франком, що відіграло велику роль у становленні В.Гнатюка як вченого і громадського діяча [4, 90].

Його життя і діяльність безпосередньо пов'язане з Науковим Товариством ім. Шевченка. Фактично це була українська Академія наук, хоча офіційно їй надати такого статусу австрійський уряд не хотів. У товаристві діяли секції – історико-філософська, філологічна і математико-природничо-лікарська. Товариство проводило активну науково-видавничу діяльність. Так, за його існування вийшло 155 томів наукових записок, не рахуючи багатьох інших дослідницьких публікацій, а також журналів "Зоря" та "Літературно-науковий вісник". В його стінах формувалися такі визначні вчені, як І.Франко, М.Грушевський, В.Гнатюк, В.Щурат, І.Крип'якевич, М.Возняк, О.Колесса, І.Свенціцький, К.Студинський, В.Шукевич та багато інших [1, 3]. Від 1898 р. до своєї смерті у 1926 р. він був незмінним секретарем НТШ. І якщо НТШ змогли розгорнути таку широку і багатогранну діяльність, в цьому є заслуга не лише М. Грушевського та І.Франка, але й В.Гнатюка. Оця велика "трійця" – Грушевський, Франко та Гнатюк – держала НТШ на своїх могутніх плечах [3, 23]. Розпочинав В.Гнатюк свою наукову діяльність в НТШ під керівництвом свого вчителя І.Франка у філологічній секції, а в травні 1898 р. М.Грушевський запросив молодого науковця на посаду секретаря НТШ. Починаючи з 1899 р. В.Гнатюк займається всіма адміністративними справами Товариства:

- веде велику кореспонденцію, пов'язану з діяльністю НТШ;
- пише протоколи численних засідань Товариства та його комісій;
- займається укладанням планів і поданням звітів про роботу

НТШ

Про діяльність НТШ В.Гнатюк написав ряд статей, що друкувалися на сторінках "Записок НТШ" та "Літературно-наукового вісника", а в 1900 р. почав видавати кварталник "Хроніка" [4, 90].

Працюючи в Товаристві, В.Гнатюк виконував велику організаторську й наукову роботу, поєднуючи її з обов'язками секретаря філологічної секції та секретаря (пізніше голови) етнографічної комісії Товариства [1, 3], про що свідчить ряд документів. Так, зокрема, в документі з протоколу засідання президії НТШ говориться про те, що 5 квітня 1900 р. на цьому засіданні за присутності М.Грушевського, С.Громницького, В.Охримовича, І. Кокорудза, І. Франка, В. Гнатюка, Е. Озаркевича, А. Крушельницького заступником голови філологічної секції було обрано С.Громницького, а секретарем В.Гнатюка [6, арк113]. В документі з протоколу засідання Етнографічної комісії НТШ говориться про те, що 27 вересня 1913 р. ця комісія вибрала головою – В.Гнатюка; заступником голови – Ф. Колесу; секретарем – Є. Форостину [9, 23].

Починаючи з 1899 р. В.Гнатюк працює редактором "Літературно-наукового вісника", і завдяки його зусиллям "ЛНВ" став найкращим літературно-громадським журналом в Україні. В.Гнатюк опублікував у ньому близько 50 наукових розвідок та понад 600 рецензій, оглядів та заміток. Він розгорнув активну діяльність щодо залучення до роботи в журналі таких провідних українських письменників, як І.Франко, Л.Українка, П.Грабовський, М.Коцюбинський [4, 90].

В.Гнатюк виступав як послідовний поборник єдності всіх українських земель. Так, він підтримував тісні наукові та літературні зв'язки зі Східною Україною, що значною мірою впливало з його обов'язків секретаря Товариства, одного з редакторів "Літературно-наукового вісника" та "Етнографічного збірника" [1, 4].

В.Гнатюк належав до когорти вчених, що об'єднувалися навколо І.Франка. Самовіддана праця І.Франка, М.Грушевського, В.Гнатюка, М.Павлика та інших членів НТШ визначила основний зміст діяльності товариства, зокрема його філологічної секції та етнографічної комісії.

Як секретар НТШ В.Гнатюк вів листування з організаціями, що підтримували зв'язки з Товариством, писав редакції та різноманітні наукові видання. Про обсяг цієї роботи свідчить хоча б той факт, що в 1923 р. він зробив огляд 133 томів різних

наукових публікацій. Крім того, як секретар В.Гнатюк складав і публікував "Хроніку НТШ", видавши за весь час роботи в Товаристві 60 її випусків [5, 50-51].

В.Гнатюк рішуче виступав на захист національних прав українців в Австро-Угорщині, добиваючись широкого запровадження української мови у Львівському і Чернівецькому університетах. Аналізуючи на сторінках "Літературно-наукового вісника" національний склад Австро-Угорщини та досліджуючи історичні зв'язки між ними, вчений наводив переконливі дані про дискримінацію українців [8, 299-300]. На сторінках "Літературно-наукового вісника" друкувалися статті про діяльність Російської соціал-демократичної партії. Тут широко популяризувався доробок видатних російських письменників – Л.Толстого, М.Некрасова, М.Горького та інших. З М.Горьким В.Гнатюк листувався особисто. У 1903-1905 рр. він надрукував українською мовою його твори "Челкаш", "Серед степу", "На дні". В.Гнатюк надсилав М.Горькому відповідно львівські видання [2, арк.1]

У 1900 р. В. Гнатюк став відповідальним редактором "Етнографічного збірника", з яким співпрацював раніше. Він зумів перетворити цей збірник на найважливіше фольклорно-етнографічне видання в Україні. Тут вчений працював до 1912 р., випустивши понад 20 томів цього видання. Чималу частку публікацій становили власні праці вченого, написані за матеріалами, зібраними ним під час багаторічних мандрівок по Закарпатті, Східній Словаччині та Південній Угорщині [4, 91]. Найціннішими у 20-ти томному виданні є збірники "Знадоби до української демонології", "Коломийки", "Галицько-руські анекдоти", "Гаївки", "Українські народні байки", "Колядки і щедрівки", "Народні оповідання про опришків", "Похоронні звичаї та обряди". "Галицько-руські народні легенди" [1, 5-6].

Одлучасно з "Етнографічним збірником", вчений редагував іншу серію фольклорно-етнографічних видань – збірник "Матеріали до української етнології", заснований у 1899 р. Саме діяльність етнографічної комісії піднесла авторитет Товариства не тільки в Україні, а й за її межами. Разом з головою цієї комісії І.Франком В.Гнатюк розробив широкий план збирання та публікації народної творчості, звернувши головну увагу на найменш досліджені жанри. Як редактор "Етнографічного збірника" та "Матеріалів до української етнології", він не тільки систематично поповнював їх своїми матеріалами й науковими розвідками, а й пів величезну організаторську та редакторську роботу. Впродовж 1898-1906 рр. В.Гнатюк став головним редактором і

директором "Української видавничої спілки" у Львові [4, 91].

Значний вклад вніс В.Гнатюк в організацію та розвиток етнографічного музейництва. З його ім'ям пов'язані перші кроки Музею ІТШ У Львові. Так, зокрема, у листі збирача фольклору Л.Гарматія з Голов до В.Гнатюка, надісланому 18 червня 1909 р., автор пише про те, що він займається збором етнографічних експонатів для музею ІТШ [7, 13-14].

Наукова діяльність В.Гнатюка в ІТШ здобула загальне визнання. Він став академіком Всеукраїнської Академії наук, членом-кореспондентом Академії наук СРСР, членом-кореспондентом Чехословацького етнографічного товариства у Празі, почесним членом Етнографічного товариства в Києві та членом Етнографічного об'єднання у Відні [1, 3-4].

Підсумовуючи значення доробку В.Гнатюка в ІТШ, слід відзначити, що він був найпліднішим у житті вченого. Його непересічний талант виявився у різних ділянках: він був прекрасним збирачем фольклору, видавцем наукових праць, присвячених етнографічно-фольклористичним дослідженням, автором десятків теоретичних праць про народну культуру українців. Завдяки найактивнішій участі В. Гнатюка у діяльності ІТШ авторитет Товариства зріс як на Україні, так і поза її межами.

Література:

- 1 Володимир Гнатюк. Документи і матеріали // Центральний державний історичний архів України (д.п. ЦДА) у Львові – Наукове товариство ім. Шевченка. – Львів, 1998. – 460 С.
- 2 Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР. Відділ рукописів, Ф. "В. Гнатюк", спр. 447.
- 3 М. Мушинка. Від Наукового товариства ім. Шевченка до вільного університету // Міжнародна наукова конференція – Пряшів, Свідник – 12-15 червня, 1991. – С. 19-28.
- 4 О. Бочан. Діяльність В. Гнатюка в ІТШ // Наукові зони історичного факультету – Випуск 2. – Львів, 1999. – С. 90-92.
- 5 Сокол Б. М. Великий вчений Надзбруччя // До 125-річчя від дня народження В. Гнатюка – Початкова школа. – 1996. – № 5. – С. 50-52.
- 6 ЦДА у Львові. – Ф. 309, оп. 1, спр. 33.

- 7 ЦДІА у Львові. – Ф 309. оп 1, спр 2267.
- 8 Феодосій Стеблій. Володимир Гнатюк – дослідник національного відродження на західноукраїнських землях // Україна. Культура, спадщина, національна свідомість, державність – 1997 – Випуск 3-4 – С. 288-306.
- 9 Хроніка Україно-руського Товариства ім. Шевченка у Львові. – № 56. – 1913. – Вип. 4 – С. 23.

Оксана ДЕРБАЛЬ (Ужгород)

В.ГНАТЮК – ЗБИРАЧ ТА ДОСЛІДНИК ПАМ'ЯТОК ЗАКАРПАТТЯ XVII – XVIII ст.

Серед багатой мовознавчої спадщини В.Гнатюка є ряд праць, у яких уперше досліджуються виявлені ним давні рукописні пам'ятки Закарпаття. Зокрема, у складених М.Мушинкою та І.Хлантою бібліографіях праць В.Гнатюка подано 5 статей ученого, присвячених закарпатським пам'яткам: 1. “Нова збірка угороруських пісень” (ЛНВ. – 1899. – кн.Х. – С.39); 2. “Угороруські духовні вірші” (ЗНТШ. – 1902. – Т. XLVI. – С.1-68; Т. XLVII. – С.69-164; Т. XLIX. – С.165-272, (у 1902 році ця праця вийшла й окремою книгою); 3. “Угороруський співаник Івана Грядилевича” (ЗНТШ. – Львів, 1909. – Т. XLXXVIII. – С.151-157); 4. “Запропущена збірка угороруських казок” (ЗНТШ. – Львів, 1913. – Т.СХVII-СХVIII. – С.235-243); 5. “Зборник Петра Колочавского” (НЗП. – Ужгород, 1922. – Р.1. – С. 229-236) [4,216-219; 16, 150-151].

Проф. Й.О.Дзєндзелівський у спеціальній розвідці “Володимир Гнатюк як мовознавець” зазначив, що В.Гнатюк виявив, зібрав та зберіг для науки велику кількість писемних пам'яток минувшини. Автор подав загальні зауваги про деякі з відзначених вище праць В.Гнатюка про закарпатські пам'ятки в контексті інших давніх пам'яток [6, 404].

Поряд із фольклористичним чи літературознавчим аналізом В.Гнатюк подав у цих працях відомості про час написання пам'ятки, її походження, палеографічний опис та зауваження про мову. Заслугою вченого є і те, що він опублікував тексти пам'яток чи фрагменти з текстів, які є цінним джерелом для вивчення української історичної діалектології та історії української мови, зокрема і літературної.

Об'єктом нашого докладнішого спостереження є тільки одна праця В.Гнатюка, присвячена проблемам історії літературної

мови на Закарпатті. Зокрема, ми зупинимося на статті В.Гнатюка "Збірник Петра Колочавського", опублікованій у І річнику НЗП за 1922 рік [5].

Зазначена праця В.Гнатюка вже була у полі зору дослідників. Зокрема, Є.Педзельський у праці "Очеркъ карпаторусской литературы" серед учительних євангелій XVII – XVIII ст., які були знайдені на Закарпатті та Пряшівщині і виявляють своє закарпатське походження за змістом тексту чи за мовою, назвав і збірник П.Колочавського із посиланням на статтю В.Гнатюка у НЗП [12, 53]. В.Бирчак у монографії "Літературні стремління і Підкарпатської Русі", посилаючись на аналізовану статтю в НЗП, подав кількарядкову інформацію про збірник П.Колочавського, зазначивши рік написання твору та вмістивши висновки В.Гнатюка щодо його мови [3, 27]. М.Лелекач та М.Грига у праці "Выборъ изъ старого руського письменства Подкарпатя" до найголовніших учительних євангелій Підкарпаття зараховують і Колочавське євангеліє XVIII ст. [8, 18]. У цій хрестоматії подано фрагмент із зазначеної пам'ятки, а саме апокриф "Сотвореніє свѣта и отпаденіє сатаны" [8, 25-28]. Серед використаної літератури у книзі міститься і стаття В.Гнатюка "Збірник Петра Колочавського", надрукована у НЗП [8, 131]. У праці "Література Закарпаття XVII-XVIII століть" О.Мишанич серед найважливіших місцевих рукописних збірників зазначеного періоду називає і збірник П.Колочавського з посиланням на розвідку В.Гнатюка [10, 45]. Факт існування пам'ятки підтвердив В.Л.Микитась у праці "Давня література Закарпаття" [9, 140]. Дослідження В.Гнатюка про збірник П.Колочавського згадується і в праці М.Мушинки "Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства" [11, 118]. Й.О.Дзендзелівський у зазначеній праці лише називає статтю В.Гнатюка "Збірник Петра Колочавського", не вдаючись до її аналізу [6, 404].

Зупинимося докладніше на зазначеній праці В.Гнатюка, присвяченій Колочавському збірнику. Ця розвідка має обсяг 8 сторінок. У ній подано короткий опис пам'ятки релігійного стилю [5, 229-233] та фрагмент її тексту, а саме початок проповіді "В недѣлю Фомина поученіє" [5, 233-236].

У зазначеній статті В.Гнатюка мова йде про збірник проповідей першої половини XVIII ст. Передусім повідомляється про історію відшукування пам'ятки її з'явив Г.Стрильський у колочавського селянина І.Матійчина влітку 1908 року (Колочава тепер селище Міжгірського району Закарпатської області).

Про ціну знахідку було повідомлено В.Гнатюка, і той з допомогою місцевого священика виміняв її в І.Матійчина на інші книги.

Автор статті стверджує, що т.зв. збірник П.Колочавського був написаний у 1737 році, хоч помилково датований 1037 роком. Учений доводить свою думку тим, що, по-перше, покрайній запис містить дату оправи книги – 1766 рік. Другим аргументом є “характер почерку” та мова, яка в 1037 році мала бути значно більше поцерковлена, ніж у цьому рукописі.

Збірник містить 23 проповіді, назви яких наводяться в статті В.Гнатюка: 1. В недѣлю блуднаго сына; 2. Недѣля лѣ о Закхеи; 3. Казаня на Воздвиженіе Чеснаго Креста и в недѣлю третьюю поста; 4. Казаня на рождество пресвѣтлыа Владичица наше Богородица присно дѣвы Марї и на воведеніе и на благовѣщеніе пр. Богородици; 5. Казаніе в суботу Лазареву; 6. Поученіе на воскресеніе Іс. Христово; 7. Казаня свѣтымъ мирносоцам; 8. В недѣлю Фомину поученіе; 9. Въ недѣлю о разслабленом; 10. Казаня в недѣлю Самарѣнина; 11. Поученіе в недѣлю о слѣпом; 12. В... вознесенія Господа Бога Спаса нашего Ісуса Христа; 13. Казаня на свѣтыхъ тиі отцов, иж в Ныкеи; 14. Поученіе в недѣлю в по Сошествіи свѣтаго Духа; 15. Поученіе в недѣлю г по Сошествіи свѣтаго Духа; 16. Поученіе на рождество свѣтаго Івана Крестителя; 17. Поученіе в недѣлю е по сошествию свѣтаго Духа; 18. Слово откровеное мукъ христіанских; 19. Поученіе на свѣтаго пророка Іліи; 20. Поученіе на преображеніе Господа Бога Спаса нашего Іс Ха; 21. Поученіе на Успеніе прсты Владичици наше Бци присно дѣвы Маріи; 22. Казаніе на преподобной матери нашої Параскевии; 23. Казаня на погреб [5, 230-232].

Що стосується самих текстів проповідей, то В.Гнатюк стверджує, що автор не переписав їх дослівно з давніших збірників, а переробив по-своєму. У розглядуваній пам’ятці міститься також значна кількість відступів, “що не мають нічого спільного из звичайною догматикою, лише входять в область поезіи” [5, 233]. Отже, збірник П.Колочавського становить собою не копію якогось оригіналу, а літературну пам’ятку першої половини XVIII ст. Саме тому В.Гнатюк за допомогою публікації в НЗП знайомить з нею широке коло читачів.

У статті подано палеографічну характеристику пам’ятки: вона написана цівустановом: почерк неоднаковий, змінюється кілька разів. Заголовок та великі букви оформлені кіншвар’ю.

В.Гнатюк подав загальну характеристику мови збірника. Він звернув увагу на механічні мовні похибки у тексті пам’ятки,

напр.: драга (= друга), роки (= руки), коповати (= купувати) та ін. [5, 232]. Дослідник зауважив також, що давні літери ъ та ь часто сплутуються: Филиѣ, пророковаль, голось, муринѣ і муринѣ та ін. [5, 232]. Іноді за старою традицією вживається ъ на позначення звука [o], напр.: вѣлаеть, сѣборѣ, Вѣлодимерѣ [5, 232].

Досліджуючи мову рукопису, В.Гнатюк прийшов до висновку, що твір писаний на Закарпатті (точнішої локалізації вчений не подав). На користь цього свідчить ряд ознак місцевого говору, які подає автор статті: церков замок (= замкнув), пошол до хыжѣ; спомнишь собѣ, аж (= если) маєшь на кого гнѣв; то оушитко; залѣз долув; а ци (= чи) знаеш; про што; из дѣвкою (= донькою) Якимовою; глады гостинца, добчи путь; по голуѣ земли; учникув; жунѣ; словумѣ; русь (= рос); о коум; до тютки; кунѣ; рокув; ко то; пожерети; фалечникѣ; фрасовати; ловитва [5, 232]. Варто відзначити, що наведені В.Гнатюком мовні риси Закарпаття (аж = якщо, што = що і т.зв. "укання") дають підставу стверджувати, що збірник П.Колочавського писаний не на Верховині (у тому числі не на Міжгірщині, де був знайдений цей твір) [2, 227].

В.Гнатюк наводить також морфологічну рису пам'ятки: іменники середнього роду часто мають не церковнослов'янське закінчення [je], а флексію [a], що графічно передається через ѡ. Напр.: лехкое конанѡ, старанѡ, чиганѡ, немилосердѡ, на мешканѡ, колочѣнѡ, одѣнѡ, свѣтанѡ [5, 232]. Ці іменники виступають з таким же закінченням [a] (= графічному я) і в сучасній українській літературній мові.

Наявність багатьох полонізмів у збірнику П.Колочавського переконала дослідника в тому, що джерело, яким користувався переписувач, мусило бути галицького походження. Почерпнуті з оригіналу полонізми, на думку В.Гнатюка, такі: мѣвати, мавають; месиѡшом; драпѣжникѣ; оу Христа Пана (= Господа): Юдаш; дзеньжата; укрижованѡ, не знайдуо, абовѣмѣ; рихло, найрихлѣ; вшетечнищѡ, вшетеченство; оу кого брухѣ, якѣ оу хорта; а патрѣтсѡ добре; на смрть его сказують; жены повидѣла; бѡлоглови, мосцѣ панове, ложка оцкнулсѡ, пісклюю, тераз, сини и цорки, извлашта, всѡжа, на пагоурку, речипосполитой, гнуснымѣ, змертвых-встанѡ, вызрѣл [5, 232].

Загальний висновок В.Гнатюка щодо мови пам'ятки такий: збірник П.Колочавського написаний мовою "майже зовсѣм народною", тобто не церковнослов'янською, а українською живорозмовною мовою першої половини XVIII ст. [5, 232]. Вчений зауважує, що взагалі мова "в першій половинѣ XVIII ст. була далеко чистѣйша, як деяких закарпатських писателѣв из

копця ХІХ ст., або и теперѣшности” [5, 233].

Ми зробили власні спостереження над мовою поданого В.Гнатюком фрагменту із збірника І.Колочавського. Цей фрагмент пам'ятки містить 987 слововживань. Із них ми відібрали ті мовні факти (лексичні, фонетичні, морфолого-словотворчі та синтаксичні), які не є нормативними в сучасній українській літературній мові. Їх ненормативність ми встановили на підставі СУМу. Подаємо ці ненормативні слововживання нижче:

1. Лексико-семантичні ненормативи (усього їх виявлено 128):
 а (у значенні і): оусталь из гроба, яко славный а мощный царь... [5, 233] (вживається 3 рази на с. 233-234); аж (у значенні що): ...оученици мовили, аж правдиве Христа пана свого видѣли [5, 234], аж (у значенні коли): ...вы не вѣрили моему воскресенію, аж ем вам показал, тож есте оувѣрили моему въскресенію [5, 235]; барзо (вжив. 2 рази на с. 235); ведле (літ. біля) [5, 234]; видѣли (літ. бачили) (вжив. 6 разів), оувиджу (літ. побачу) [5, 234]; во имѣ (літ. в ім'я) [5, 235]; все (у значенні завжди):...коли оу человекѣку грѣхъ ест, то все має боѣзнь оу сердцу своемъ... [5, 235]; высвободити (літ. звільнити, визволити) (вжив. 4 рази); въ истину (у знач. дійсний): Господь мой и Богъ мой въ истину! [5, 234]; гвоздами (літ. цвяхами) [5, 234], гвозныѣ (рани) [5, 234]; гды (літ. коли) (вжив. 9 разів); гроб (літ. труна) (вжив. 4 рази); сполучник да (літ. та, і) [5, 234, 235]; днешный (літ. сьогоднішній, нинішній) [5, 233, 235]; дѣвицы (літ. дівчини): ...народил сѣ от дѣвы, чистой дѣвицы [5, 236]; дѣвство (літ. незайманість, невинність) [5, 236]; живот (літ. життя) [5, 235]; жидовъ (літ. євреїв) [5, 233], жидовский (літ. єврейський) [5, 234, 235]; завше (польське, = завжди) [5, 235]; затворенымъ (літ. зачиненим) [5, 234]; звитѣжил (літ. перемиг) [5, 235, 235], звитѣживши (літ. перемигши) [5, 235]; сполучник иж (польське, = що) (вжив. 10 разів); избавител (літ. рятувальник) [5, 235]; лѣта (літ. роки) [5, 235]; приименник меже (літ. між, межі) [5, 234, 236]; много (літ. багато) (вжив. 3 рази на с. 233-234), многии (літ. багато): И многии знаменіѣ показал Іисус Христос... [5, 235]; низкость (літ. низ, низина): Як маѣ отецъ мой милый зослалъ з высокости на низкость свѣта... [5, 234]; сполучник но (літ. але) [5, 234]; оныи (літ. ті) [5, 233]; приименник от (літ. від) (вжив. 5 разів); побой (літ. битва) [5, 235]; положеный (літ. покладений) [5, 233]; послѣднѣи (літ. останні) [5, 235]; посредку [5, 235, 236], посредѣ [5, 234, 234] (літ. посеред); правдивый (у знач. дійсний, справжній): ...там их наоучил, иж то ест правдивый сынъ божѣй... [5, 235]. правдиве (суч. дійсно) [5, 234]; през

(літ. через) (вжив. 5 разів); приѡл (літ. прийняв) [5, 233]; протож (чеське, = бо, тому що) [5, 235]; рече (літ. говорить, каже) (вжив. 5 разів на с. 234); росохатый (літ. роздвоєний, розгалужений): ...малъ...палецъ великий росохатый, яко вилки... [5, 234]; сполучник с (літ. з) (вжив. 4 рази); скрыл сѡ (літ. сховався) [5, 235]; сѡ ставил (суч. гордився): ...а гды бы сѡ ему така рана достала на том поединку, барзо бы сѡ ставил и хвалил тоєю раною пред своими приѡтелѡми... [5, 235]; статечне (літ. постійно, порядно, солідно) [5, 234, 235], нестатечне [5, 235]; сѣмо (літ. сюди) [5, 234]; тиж (літ. теж) [5, 235]; то єсть (літ. тобто): ...мир вам, то єсть "помага богъ вамъ" [5, 234]; оупровадилъ (літ. відправив) [5, 233]; оустидался (літ. посоромився) [5, 235]; человѣк (літ. людей) грѣшныхъ [5, 235], оу человѣку (літ. у людині) [5, 235], человѣческий (літ. людський) [5, 235]; шатанское (літ. чортівське, сатанинське) [5, 233]; цѣломудріє (літ. доброчесність, щотливість) [5, 235]; яже (літ. котрі) [5, 235]; яко (літ. як) (вжив. 8 разів). Сюди ж відносимо і усталений вираз по малой годинѣ (літ. через недовгий (короткий) час) [5, 234].

II. Фонетичні ненормативи (їх зафіксовано 68). До них належать: 1) іменники з кінцевим м'яким приголосним, що в сучасній літературній мові вимовляються з твердим приголосним: мирь [5, 234], чась [5, 234]; 2) іменники з кінцевим твердим приголосним, що в сучасній літературній мові вимовляються з м'яким приголосним: боѡзи [5, 235], камен [5, 233], мертвецъ [5, 233], палецъ [5, 234]; 3) словформи із твердими приголосними у середині слова, які в літературній мові вимовляються із м'яким приголосним: будіє, палцѣ [5, 234], райского [5, 235], сидный [5, 236], тма [5, 235]; христіанскій [5, 233]; 4) слова з [о] в новозакритих складах, які в сучасній мові вживаються із голосним [і]: войском [5, 235], жалосной [5, 233], милость [5, 233, 234], мой [5, 234, 234, 234], мощный [5, 233] та ін.; 5) відсутність дисиміляції в звукосполученнях [кр], [кт]; у суч. літ. мові дисиміляція [кр]>[хр], [кт]>[хт] закріплена на письмі: креститсѡ (літ. хреститься), кто (літ. хто) [5, 235]; 6) форми, у яких початкові [йе] не перейшли в [о], як це має місце в суч. літ. мові: єго (літ. його) (вжив. 8 разів), єму (літ. йому) (вжив. 3 рази), єдного (літ. одного) [5, 233]; 7) відсутність приставного [в]: осмь (літ. вісім) [5, 234, 234]; 8) наявність звукосполучення [жд], що властиве церковнослов'янській мові: осужденъ (літ. осуджений) [5, 235]; 9) неповноголосні форми: пред (літ. перед) (вжив. 3 рази); 10) форми із стягненням довгого звука [і] [прииде] в звук [і] нормальної довготи: приде (літ. прийде) [5, 234], пришол (літ. прийшов) [5, 233];

11) церковнослов'янські форми з початковим [ра-]: разум (літ. розум) [5, 235]; 12) відсутність дисиміляції: рицерь (літ. рицар) [5, 235]; 13) відсутність спрощення, що наявне в суч. мові: оу сердцах (літ. у серцях), оу сердцу [5, 235]; 14) інші види фонетичних відхилень від норми: теды (літ. тоді) [5, 234].

III. Морфолого-словотворчі ненормативи. Їх ми виявили найбільше – 215

Цю групу складають: 1) іменники з іншими, ніж у сучасній мові, відмінковими закінченнями: апостоловъ (літ. апостолів) (вжив. 4 рази); братыѧ (літ. браття) [5, 234]; воскресенію (літ. воскресінню) (вжив. 3 рази); вѣка (літ. віку) [5, 235]; дверий (літ. дверей) [5, 236]; дний (літ. днів) [5, 234, 234]; замку (літ. замка): ...а дверий и замку не рушь [5, 236]; знаменіѧ (літ. знамення) [5, 235]; пред оученики своими (літ. перед учнями своїми) [5, 234]; свѣта (літ. світу) [5, 234]; страха (літ. страху) [5, 234]; християне (літ. християни) [5, 234, 235]; 2) форма двоїни іменників нога, рука: ...показав имъ руцѣ и нозѣ [5, 234]; 3) прикметники та дієприкметники з відмінними від літературних відмінковими закінченнями: божом (літ. божім): о ...сыну божом [5, 235]; великую (літ. велику) [5, 235]; написаныи (літ. написані) [5, 235, 235]; названъ (літ. названий) [5, 234]; правдивыи (літ. правдиві) [5, 235]; розбит (літ. розбитий) [5, 233]; свѣтаго (літ. святого) [5, 235, 235]; тиранскаго (літ. тиранського) [5, 235]; Христовой (літ. Христовій): оу вѣрѣ Христовой [5, 234] та ін.; 4) займенники з іншими, ніж у літературній мові, закінченнями у відмінках: которыи (літ. котрі) [5, 235]; моѧ (літ. мої): въ ребра моѧ [5, 234]; нашего (літ. нашого) [5, 233, 234]; своей (літ. своєї) [5, 233]; тое (літ. те) [5, 234]; тыи (літ. ті) [5, 235] та ін.; 5) займенник сих (літ. цих) [5, 235, 235]; церковнослов'янські займенникові форми азъ [5, 235], мѧ [5, 234] та он [5, 234] (пор. суч. літ. я, мене, він); 6) дієслівні форми теп. і майб. часів III ос. одн. та мн. з кінцевим твердим [т]: будутъ [5, 234, 235], мовит [5, 234], оудержат сѧ [5, 234]; 7) дієслівні форми чол. роду мин. часу з кінцевим [л] (у суч. літ. мові кінцевий [в]): мал, мовил, наоучал, приводил, терпел, ходил та ін. (всього 40 словоформ). У цій граматичній парадигмі пам'ятка не фіксує жодної дієслівної форми на [в]; 8) архаїчні форми дієслова бути: быти (літ. бути) (вжив. 2 рази), ест (літ. є) (вжив. 3 рази), суть (III ос. мн. теп. часу, літ. є) (вжив. 2 рази), был (літ. був) (вжив. 7 разів), были (літ. були) (вжив. 3 рази); 9) складні форми минулого часу дієслів: ем въскрешалъ [5, 235]; ем давалъ [5, 235]; есте оувѣрили [5, 235]; ем чинилъ, мовил ем [5, 235]; 10) дієслівні форми III ос.

одн. майб. часу з кінцевим [т]: вѣскреснетъ (літ. воскресне) [5, 235]; маетъ быти (літ. має бути) [5, 235]; 11) наказова форма дієслова помагати інакша, ніж у суч. літ. мові: помага (літ. нехай помагає): ...мир вам, то єсть "помага богъ вам" [5, 234]; 12) дієслівні форми з часткою ся в препозиції, яка пишеться окремо: сѧ боѧли (літ. боялися) [5, 233]; сѧ веселил [5, 235]; сѧ вѣполнило [5, 234]; сѧ ставил [5, 235]; 13) слова з іншими, ніж у сучасній мові, афіксами: близнецъ (літ. близнюк) (вжив. 3 рази на с. 234), вірень (літ. вірник, віруючий) [5, 234]; вѣйшол (літ. ввійшов) [5, 235]; возрадовалисѧ (літ. зраділи) [5, 234]; віровали (літ. вірували) [5, 235]; дугувъ (літ. подув) [5, 234]; до скончаніѧ (літ. до закінчення) [5, 235]; єдно (літ. заодно) [5, 234]; задано (літ. завдано): ...задано єму ранъ... [5, 235]; запечатановаго (літ. запечатаного) [5, 235]; недовірство (літ. недовіра) [5, 235]; оповѣдає (літ. розповідає) [5, 235]; одослан (літ. відісланий) [5, 235]; откупити (літ. відкупити) [5, 233]; перечилсѧ (літ. сперечався) [5, 234]; рушил (літ. порушив): ...сынъ божій... печати не рушил... [5, 233]; согрѣшилъ (літ. згрішив) [5, 235]; оучници (літ. учні) (вжив. 10 разів) та ін.

IV. Синтаксичні ненормативи. Їх ми зафіксували лише 8: вѣрили воскресенію (літ. вірили у воскресіння) [5, 235]; вѣримо о Христѣ (літ. віримо у Христа) [5, 235]; вѣтры и море слухало мене (літ. вітри і море слухали мене) [5, 235]; за осмь дний перечилсѧ (літ. вісім днів сперечався) [5, 234]; къ дверемъ (літ. до дверей) [5, 234]; потѣшил оученики (літ. потішив учнів) [5, 235]; третій день вѣскреснетъ (літ. на третій день воскресне) [5, 235]. Зустрічається у фрагменті пам'ятки вживання дієприкметникового звороту, відмінне від сучасних норм: ...Іисус Христос бѣвши на великомъ побою... пораненый был... [5, 235] (у сучасній мові — будучи).

Ми відмітили також лексико-морфологічні ненормативи: видѣлисмо [5, 234], видѣлисте [5, 234], виждь: Фома, принеси палцѣ твой сѣмо и виждь руцѣ мои... [5, 234].

Серед відзначених ненормативів різних розрядів наявні такі форми: а) значна кількість церковнослов'янізмів, зокрема во имѧ, вѣ истину, гды, живот, звитѧжнл, звитѧживши, избавител, оныи, рече та ін.; б) численна група діалектизмів: аж (=що), аж (=коли), все (=завжди), гвозд (закарп. гвізд, гвезд — цвях [7, II, 235]), днешный (закарп. днись — сьогодні [7, I, 116]), жид (зах.-пол. жид — єврей [1, I, 155]), много (закарп. много — багато [7, I, 118]), россохатый (пор.: бойк. розсохатий — (про дерево) галузистий, розгалужений [13, II, 187]; зах.-пол. россоха — стовп, угорі роздвоєний, який

ставили посеред клуні для підтримування балок [1, II, 128]), оустидалася (бойк. устидатися – соромитися [13, II, 322]); в) іншомовні запозичення: 2 полонізми: завше (= завжди) [5, 235], иж (= що) [5, 234, 235]; 1 чехізм: протож (= бо, тому що) [5, 235].

Розглядуваний фрагмент збірника містить 525 лексем, які є нормою сучасної української літературної мови (це становить 52.3% від загальної кількості слів). Враховуючи те, що збірник написаний у першій половині XVIII ст., тобто більше ніж 250 років тому, є підстава стверджувати, що це досить високий показник частотності вживання норм сучасної української літературної мови.

Література:

- 1 Аркушин І. Словник західнополіських говірок. У 2 т. – Луцьк: редакційно-видавн. відділ “Вежа” ВДУ, 2000.
- 2 Бевзенко С.П. Українська діалектологія. – К., 1980
- 3 Бирчак В. Літературні стремління Підкарпатської Русі – Ужгород, 1937
4. Бібліографія праць Володимира Гнатюка про “Угорську Русь” // НЗМУКС – 1967. – Т. 3. – С. 215-220.
- 5 Гнатюк В. Зборник Петра Колочавського // НЗП. – Ужгород, 1922. – РІ. – С. 229-236
- 6 Дзензелівський Й.О. Володимир Гнатюк як мовознавець // Українське і слов'янське мовознавство. Збірник праць. – Львів, 1996. – С. 397-435.
7. Дзензелівський Й.О. Ленінвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області УРСР (Лексика). У 3 ч. – Ужгород, 1958-1993.
8. Лелекач М., Грота М. Выборъ изъ старого руського письменства Подкарпатя. – Ужгород, 1944.
- 9 Микитась В.Л. Давня література Закарпаття. – Львів, 1968.
- 10 Мишанич О. Література Закарпаття XVII – XVIII століть. – К., 1964.
11. Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто, 1987.
12. Недзельський Є. Очеркъ карпаторусской литературы. – Ужгород, 1932.
13. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок. У 2 т. – К., Наук. думка, 1984.
14. Словарь української мови. За ред. Б.Грінченка. У 4 т. – К., 1909
15. Словник української мови. В 11 т. – К., 1970-1980
16. Хланта І.В. Літературне Закарпаття у XX столітті. Біобібліографічний показник. – Ужгород, 1995

Список умовних скорочень

1. ЗНГШ – Записки наукового товариства імені Т Шевченка у Львові
2. ЛНВ – Літературно-науковий вісник.
3. НЗМУКС – Науковий збірник музею української культури у Свидлику.
4. НЗП – Науковий збірник товариства “Просвіта” в Ужгороді

* Титли у тексті опускаємо

Леся ВАШКІВ (Тернопіль)

“Свідчу Вам, дорогий добродію, свою повну симпатію...” (Володимир Гнатюк – адресат Михайла Коцюбинського)

Листування між В.Гнатюком і М.Коцюбинським розпочалося 1899 і тривало до 1913 року. Вже у 1914 році (через рік після смерті Коцюбинського) В.Гнатюк, усвідомлюючи цінну листів М.Коцюбинського, опублікував у Львові 126 його листів під назвою “Листи до Володимира Гнатюка”, подавши до видання свою передмову і коментарі. Властиво, цією передмовою стали спогади про друга, написані відразу після смерті М.Коцюбинського (буквально через кілька тижнів), і датовані 17 червня 1913 р. (Під назвою “Симпатична постать” вони надруковані у збірнику “Спогади про Михайла Коцюбинського”. – К.: Дніпро, 1989. – С. 175-179). Семитомне видання творів М.Коцюбинського, здійснене “Науковою думкою” на початку 70-х років минулого століття, містить 109 листів М.Коцюбинського до В.Гнатюка (у 5 томі – 23, у 6 – 37, у 7 – 39). Листи є характеристичними стосовно особи як їх адресанта, так і адресата. Це зумовлено як

жанровою специфікою листа як такого, так і постаттю їх творця, власне Михайла Коцюбинського, який довгий час знав Гнатюка лише заочно (властиво — “листовно”), бо навіть фото попросив аж у 1901 році: “...Мені дуже хотілося б мати Вашу фотографію і хоч таким способом побачити чоловіка, якого я так шаную, якому я стільки винен і такий вдячний” [1, 257; лист від 23.02.1901 р.]. Однак спілкування цих двох людей дуже швидко перейшло через бар’єр офіційно-ділового, і, діставши тональність інтимно-дружню, тривало аж до смерті одного з них, власне М.Коцюбинського.

Листи Михайла Коцюбинського фіксують особливе його ставлення до Володимира Гнатюка, а отже дають матеріал (значною мірою непрямою, опосередкований, а саме тим і цікавий) до характеристики постаті останнього. Познайомившись із В.Гнатюком як представником “Українсько-руської видавничої спілки”, М.Коцюбинський уже в перших листах висловив своє враження від видань спілки, в той самий спосіб оцінивши роботу й самого В.Гнатюка: “До гарних прикмет Ваших видань належать: європейський вигляд книжок, добірний зміст і дешева ціна. До дефектів — не дуже старанна коректа, що неприємно вражає при читанні” [1, 238; лист від 22.11.1899 р.]. Така думка підтверджується й висновками пізнішого літературознавства, що трактувало саме І.Франка й В.Гнатюка як “єдиних редакторів і організаторів видань спілки”, котрі “широко відкрили двері сучасній прогресивній українській літературі” [6, 54]. Листи М.Коцюбинського до В.Гнатюка виявляють високий рівень взаємоповаги і довіри, того розуміння, за яким між освіченими і культурними людьми зникає межа, що не допускає прохань. Силу-силенню просьб — малих і більших — якраз і фіксують листи М.Коцюбинського, як-от:

— прислати етнографічні програми та інструкції для збирачів етнографічного матеріалу;

— прислати нові видання Спілки;

— прислати нові числа галицьких часописів;

— прислати вирізки з газет (зокрема про те, як “представлене в галицькій пресі” свято Котляревського, що, за словами М.Коцюбинського, “дуже, як на наші обставини, вдалося” [1, 299; лист від 18.10.1903 р.]);

— подбати про привітання “Чернігівській просвіті” від просвітніх товариств Львова (листи від 21.12.06 та 12.01.07): “Ви можете собі уявити, яке гарне враження зробила ті привіти на малосвідому публіку” [2, 71].

Розуміючи, що перевантажує безвідмовного товариша,

М.Коцюбинський удавався до слів і зворотів типу “вициганити” чи “а щоб уже розсердити Вас зовсім, попрошу ще...” і т.п. Але в той же час аналізовані листи М.Коцюбинського містять вираз готовності, практичної готовності прислужитися і самому В.Гнатюкові, і його справі, і потребам галицьких українців. Це виявляється у листуванні адресанта з Панасом Мирним і намаганні добути його згоду на друкування “Повії” та інших творів прозаїка у Галичині; в інформуванні про останні літературні новини у підросійській Україні (наприклад, про вихід 10-тисячним тиражем творів Леоніда Глібова у Києві (див. лист від 6.02.1904 р.) і подібне); у жвавому обговоренні ідеї “мінятися дітьми на літні вакації”, “коли ми хочемо – українці російські і галицькі – єднагись, ближче пізнати один одного, край і життя” [3, 73-74; лист від 28.09.1910].

Однак чи не найціннішою у листах, адресованих В.Гнатюкові, є відвертість М.Коцюбинського в обговорюванні проблем, чи то приємних, перспективних, чи то болючих і безнадійних. Ця відвертість виявляється у проханні вмістити у виданні творів не старий портрет (“в ясному убранні і в білому краваті”), а новіший (“в темному убранні і в чорній у білі горошки краватці”) [2, 9; лист від 9.04.1905] чи підшукати у Львові готель, “щоб був недорогий, і не дуже брудний” [2, 10]. М.Коцюбинський міг звірити В.Гнатюкові найболючіше, хоча й одягав свої почуття у жартівливу словесну форму, як-от: “А мене теж, мабуть, не мине цюпа, бо банк уже точить на мене зуби, що не плачу довгів, а Ви й не пишете мені, що таки дирекція Видавничої спілки – чи має мене рятувати, чи ні. Хай би вже знав, чи маю пускатися на дно, чи ще можу ногами дригати. От жарти-жарти, а тим часом справді кепсько приходитьсь. І не хочеться мені докучати Вам, страх як не хочеться, а мушу, бо пече. Поможіть мені, любий пане Володимире, довести справу до якогось кінця, бо страх як гроші потрібні і то зараз. Тепер тих пару сот рублів для мене дорожчі, ніж другим разом тисяча. Ху, аж душно стало, нишучи про сю неприємну для мене справу. Та щоб осолодити для себе хвилю, цілую Вас міцно і сердечно” [2, 38; лист від 18.10.1905 р.] або жартівливе, але предметне запитання: “Коли видаватись, то іменно в тій “Видавничій Спілці”, яка вже випустила 5 моїх книжок. Тільки одно мене здивувало: за “Дебют”... спілка сама запропонувала мені по 20 руб. Чи се означати має, що я почав гірше писати?” [3, 232; лист від 7.05.1912 р.].

Однак хвилювали М.Коцюбинського не лише насущні потреби його родини. Так само тяжко й боляче переживав він

насувні проблеми свого народу і його культури. Саме в листах до В.Гнатюка пише він про Дамоклів меч українських видань — цензуру, називаючи графічний вираз цензурного дозволу — “Д.Ц.” — антихрисловою печаткою; про відсутність права навіть приватних зібрань (лист від 3.12.1905 р.) — “кожного з нас без суду можуть скинути з посади одним розчерком пера, скалічити нагайками або шаблями” [2, 45-46]. Невдоволений рівнем періодичної преси, що почала виходити в підросійській Україні — “все воно сіре, малоцікаве, без ширшого світогляду, без темпераменту. Якись мертві тіла” [2, 52; лист від 3.03.1906 р.], — М.Коцюбинський запитує В.Гнатюка, чи читають у Галичині “Громадську думку”, “Рідний край”, “Шершень”, чи сам В.Гнатюк переглядає їх із цікавості чи з обов’язку?

У листі до В.Гнатюка, датованому 26 травня 1906 р., йдеться про редакційну статтю “Громадської думки” під назвою “До наших товаришів” (стаття з’явилася друком 9 березня 1906 р.). Вона вразила М.Коцюбинського відсутністю такту і несправедливістю. А йшлося, власне, про те, що, на думку редакції, дописи з Галичини незрозумілі українським селянам і нецікаві українській інтелігенції. На цей закид в газеті “Діло” було опубліковано “Нашим київським товаришам низький уклін і гречна відповідь” (1906, №№ 65, 66, 67). М.Коцюбинський своє розуміння ситуації сформулював чітко і недвозначно: “Громадську думку” не через те не читають, що там так погано (на думку “Громадської думки”) пишуть галичани, а тому, що вона взагалі не цікава, без сталого напрямку, а до того ще й гермафродитна: хоче разом задовольнити і інтелігента, і селянина. А се неможливо.” [2, 56]. Образне порівняння підсилило влучність оцінки, на котру, безперечно, вплинуло і те, що М.Коцюбинський не міг без прикрощів реагувати на ту моральну кривду, яку вчинили галичанам українці (а до співпраці у “Громадській думці” був запрошений і В.Гнатюк): галичанам, які стільки років охоче давали трибуну друкованому слову з України. Тому бодай у такий (листовий) спосіб М.Коцюбинський намагався реваншувати безтактність і необ’єктивність редакції “Громадської думки”. Це промовистий доказ того, що був позбавлений патріотичної поблажливості навіть до перших (після майже півстолітньої перерви) українських періодичних видань, а об’єктивність ставив понад усе.

Рівпорідний зміст листів пера М.Коцюбинського містить безперечно і оцінку праці свого доброго приятеля. Так, у листі від 6 вересня 1906 р. він висловлює власне письменницьке, образне

враження від “Коломийок”, зібраних Гнатюком (останньому, як відомо, належить найбільша в українській фольклористиці тритомна збірка коломийок (1905-1907). Підготовлений 4 том так і не був виданий): “Розважали мене під час вакацій Ваші “Коломийки”. Що за хороша книжка! Просто подивляєш багатство народної творчості, багатство, колоритність мови. “Буду красти”, - певно, скаже кожен письменник, читаючи сю книжку, і в тому переступі винні будете Ви. Дуже Вам дякував, читаючи коломийки, дякую й досі” [2, 61; лист від 6.09.1906 р.]. М.Коцюбинський вважав фольклорні і етнографічні збірники “матеріалом, особливо цінним для нашого брата- белетриста” [3, 7; лист від 16.06.1910 р.]. В.Гнатюк не дарма оцінив вміння М.Коцюбинського студіювати “народну усну літературу”, “прочитуючи збірники навіть в таких діалектах, що інший і не торкав би їх”. У висновку він зазначив: “Але через те знав він (М.Коцюбинський – Л.В.) добре народну мову і народну психологію і в цім напрямі не має між сучасними письменниками багато рівних” [5, 179]. Схвальні відгуки про діяльність В.Гнатюка доволі часті в епістолярії М.Коцюбинського. Вони, як правило, цікаві у контексті. Так, 5 березня 1913 р. уже смертельно хворий М.Коцюбинський писав до товариша: “Сердечно віншую Вас з обранням таким почесним для всіх нас українців. Розуміється, більше бажано, щоб свої люди вмiли цінити Вас як слід, але деяка сатисфакція мусить бути і в пошані чужих. Два ці факти – відпустка і обрання членом Віденського товариства – зробили мені велику приємність. Зробіть третю Ви і напишіть, що Вам краще” [3, 303-304].

Багатолітнє спілкування – як листовне, так (згодом) і особисте – зробило М.Коцюбинського і В.Гнатюка добрими друзями, що засвідчено теплою, почасти ніжно-жартівливою тональністю їхніх листовних розмов. Уважні до здоров'я один одного, сердечні у вирішенні родинних проблем, єдині в розумінні завдань літератури і науки про літературу (як народну, так і авторську), Коцюбинський і Гнатюк завжди добре розуміли і якимось навіть відчували один одного. Листи це фіксують якнайкраще. Тільки друзі можуть замінити традиційний елемент структури епістоли фразою типу: “Фе, як се прийшло Вам до голови, що я не хотів написати до Вас під час вакацій?” [2, 60; лист від 6.09.1906 р.] або завершити лист новорічним побажанням такого змісту: “Хоч кожен новий рік – ошуканець, але бажаю од щирого серця, щоб для Вас 1907 таким не був” [2, 72; лист від 12.01.1907 р.] чи зреагувати на звістку про стан здоров'я друга підбадьорливим жартом-пострахом, як у листі від 21.09.1905 р.: “За довгу мовчанку

я Вас не лаяв, а коли дістав листа од Вас, то взяла охота вилаятися, бо де ж таки: поїхати в гори поправляти своє здоров'я та й перестудитися... Фе! Недобре. Не сподівався того по Вас. Я гадав собі, що повернете з Криворівні таким будцматим та здоровим, а Ви... ще гірше кашляєте... Коли не обіцяєте поправи на той рік, то не поїду з Вами у гори" [2, 33].

Епістолярії обидвох письменників засвідчують не лише їх взаємну увагу, вони фіксують і тривогу з приводу самопочуття інших своїх друзів по перу і однодумців. Так, 25 квітня 1908 р. В.Гнатюк з болем і тривогою писав до М.Коцюбинського: "Третій наш товариш, др. Франко, не буде вже ніколи нам товаришити. Він лежить тепер у санаторії для нервових хворих, а лікарі не роблять ніякої надії удержати його при життю. Коли ж би навіть сталося чудо і його дотепер сильна натура поборола хворобу, то й тоді він для нас страчений як письменник, як першорядна духовна сила, бо лишив би ся на все калікою, нездатним уже до ніякої праці!" [4, 168-169]. Реакція занепокоєного і пригніченого М.Коцюбинського не забарилась: "Ваша звістка зовсім прибила мене, ходжу сам не свій, не знайду собі місця. Тепер, коли стала перед очима можливість катастрофи, тепер ще яскравіше зарисувалась могутня постать Франка і всі його заслуги, ще дорожчим став нам той чоловік" [2, 89]. Саме тому коротенькі повідомлення про стан здоров'я Франка, що інколи з'являлись на сторінках української періодики, видавалися Коцюбинському проявом нерозуміння і жорстокої недбалості: "Мене дивує наша преса: здається, Франко заслужив собі на те, щоб ним більше цікавились, можна б щодня подавати звістки про стан його здоров'я. Адже Франків у нас не густо! Боже, які ми ще некультурні" [2, 89-90].

Багатогранна постать В.Гнатюка своєрідно увиразнюється епістолярієм М.Коцюбинського. І це природно. Так проявляється імацентна сутність листа: він виявляє індивідуальність адресанта і опосередковано позначений печаттю індивідуальності адресата. Тим і цікаві нам у даному випадку листи М.Коцюбинського, характеристичні стосовно обидвох учасників листовного діалогу: в них незримо присутній в елементах своїх смаків, почуттів і думок сам Володимир Гнатюк.

Література:

1. Коцюбинський М. Листи // Збір творів: У 7 т. - К.: Наук. думка, 1974. - Т.5. - 431 с.
2. Коцюбинський М. Листи // Збір творів: У 7 т. - К.: Наук. думка, 1974. - Т.6. - 311 с.

3. Коцюбинський М. Листи // Збір творів: У 7 т. – К.: Наук. думка, 1974. – Т.7. – 415 с.
4. Мельник Я. 1908 рік у житті Івана Франка // Парадигма. Зб. наук. праць – Львів: Класика, 1998. – С. 158-177.
5. Спогади про Михайла Коцюбинського. – К.: Дніпро, 1989. – 278 с.
6. Яценко М.Т. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. – К.: Наук. думка, 1964. – 286 с.

Мариса ГОРБОЛІС (Суми)

Погляди Володимира Гнатюка на релігійну культуру народу у контексті літературознавчих пошуків українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Проблеми вивчення духовного світу героїв української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. у сучасній літературознавчій думці не є новими. Вони розглядаються у спеціальних дослідженнях, висвітлюються у системі стилевих особливостей творів. Однак часто поза увагою науковців лишається релігійна духовність персонажів, яка у художній інтерпретації розширює естетичні параметри прози, багатогранно осмислює внутрішній світ героїв, специфіку конфлікту, соціальні, психологічні та інші аспекти. З'ясування цих питань вимагає цілісного підходу із залученням літературознавства, фольклористики, релігіє- і народознавства тощо.

Чільне місце серед джерелознавчих матеріалів займають праці В.Гнатюка, що крізь призму найдавніших знань української національної культури допомагають з'ясувати об'єктивні закономірності, розширити трактування проблематики творів, сферу категорій сакрального в українській поетичній системі, виявити особливості архітекtonіки прози, динаміку розвитку образів, грані їх характеру, а отже, ввести українську літературу в загальний культурологічний контекст. Як бачимо, йдеться не про наслідування народних мотивів чи спрощене перенесення зразків фольклору до літературних творів, а про ґрунтовний порівняльно-історичний аналіз прози кінця ХІХ – початку ХХ ст., у якій, на думку В.Гнатюка, “відбивається в більшій або меншій мірі народна поезія і то аж до найновіших часів” [3, 40].

Гірскрасний знавець народної творчості В.Гнатюк у своїх працях виявив специфічне, оригінальне у традиціях українців. Він, як і його сучасники М.Грушевський, М.Костомаров, І.Франко,

І. Печуй-Левидзький та ін., не применщував значення язичницьких вірувань у формуванні світобачення нашого народу. “Наші давні предки були з огляду на віру пантеїсти”, – зауважує В. Гнатюк у статті “Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків” [4, 383]. Учений називає характерну прикмету первісної психології, яка ґрунтується на вірі примітивних людей у силу природи, у здатність останньої мати душу, відчувати. Зміст цих висновків В. Гнатюка є ключем до осмислення прози українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст., у якій художньо відображено тісний зв’язок героїв із предками, природою, а національні релігійні традиції розкривають внутрішній світ та комунікативну сферу персонажів. Наприклад, у новелі О. Кобилянської “Битва” антропоморфізм, покладений в основу картини природи, ґрунтується на народному міфологічному сприйнятті, коли людина жила в атмосфері культу природних сил, намагаючись пояснити довкілля. Опис лісу виражає той реальний світогляд предків-язичників, основою якого було олюднення живої і неживої природи. У композиційному плані пейзаж допомагає зрозуміти повноту життя героя-гуцула, сприяє розгортанню ідейного задуму автора, нових літературних форм.

Як уже мовилося, невичерпним джерелом пізнання релігійної духовності українців була для письменників народна творчість, етнографічні матеріали тощо. Нагромаджуючи життєві факти, вибираючи з широкого арсеналу тематики релігійний аспект як один із найважливіших і загальнозначимих пластів у бутті українця, митці засвоювали їх й аналітично застосовували у творчій практиці.

Скажімо, “Етнографічний збірник” В. Гнатюка був для М. Коцюбинського багатим і цікавим матеріалом: “... я дуже ціную такі книжки; ... я часом з головою пірнаю в етнографічні записи, в те чисте і свіже джерело народної творчості, та покріпляю тим свої сили... Такий матеріал відкриває нову сторону народного духу, а це цікаве” [7, 311]. Фольклорні джерела, які лишили “глибокі сліди на наших письменниках” [3, 42], допомагали митцям розширити горизонти естетичного, урізноманітнювали творчі підходи до життєвого матеріалу, сприяли пізнанню архаїчної культури. М. Коцюбинський, як і багато інших прозаїків, не був прихильником безпідставної, поверхової констатації фактів, відбирав закономірне у релігійному бутті, визначав і показував його як життєво важливі чинники. Це розширювало коло мистецьких зацікавлень, потреб, формувало власне бачення явищ, героїв, розкривало мотиви зближення персонажів із природою. Свідченням цього є “Гіні забутих предків” М. Коцюбинського, а також “Битва”,

“Інекультурна” О.Кобилянської, “Гірські акварелі”, “Гуцульські образки”, “Камінна душа” Г.Хоткевича та ін., у яких народні вірування відбивають реальні життєві умови, первісний зв’язок героїв із довкіллям.

Обсяг статті не дозволяє повною мірою залучити художній матеріал. Проте на основі окремих творів, які розглядаються, розкриємо найбільш суттєве у релігійній культурі героїв, що може стати підґрунтям для порівняльно-історичної характеристики української прози кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Шляхом інтроспекції та уважного світоспоглядання письменники помітили тісний зв’язок релігії народу із його матеріальними і духовними потребами. Свого часу В.Гнатюк зауважував: “Народні вірування представляють велику цінність для науки, бо в них заховалися останки далескої від нас старини” [3, 76]. Звичаї й обряди разом із фольклором складали основу життя нації, підтримували релігійні принципи, живим джерелом впливали у свідомість людини.

Суспільно-історична функція народної творчості та її пізнавальне значення, обстоювані В.Гнатюком у наукових працях, розширювали мистецькі можливості письменників. “Етнографічних матеріалів я не збирав, — зауважує Марко Черемшина в автобіографії, — бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними” [11, 176]. Така природність, незаблокованість простору імпонує і героям його збірок “Карби”, “Село потерпає” та ін., допомагає відчутти дійсність зсередини, побачити його виорядковану структуру, проникнути у духовний світ предків, що складає основи народно-релігійного естетизму, відобразити живу природу, створити свою систему символізації, розширивши межі естетичного, сакрального, включивши до неї такі складові, як сонце, гори, дерево тощо.

Скажімо, у поняття “сонце” Марко Черемшина вкладає свій зміст, але, що характерно, суттєво не відмінний від предківського, народного, бо глибоко запади у його душу розповіді та повчання діда про гарне, красиве, добре, знав український фольклор, народні звичаї, де, як відомо, сонце, гори персоніфіковані. У новелах “Село потерпає”, “Після бою” та ін. сонце — жива благородна сила: це самотність величина, яка не потребує означень, як-то “свята”, “праведна” тощо і є вагомим елементом у становленні національної імпресіоністичної прози.

Гори у творах О.Кобилянської, Г.Хоткевича та ін. — досконала, цінна своєю необхідністю у життєвої складової

етнобуття і, як світоглядна категорія гуцулів, виражає специфіку їхньої релігійності. Наприклад, новела О.Кобилянської "Некультурна" має оригінальну побудову, яка допомагає письменниці реалізувати власну концепцію людини та світу. Скажімо, розповідь-пролог у народнопоетичному ключі про Рунг і Магуру не дає відомостей про минуле цих гір, але зворушлива манера подачі матеріалу створює своєрідне підтекстове поле, суть якого можна розшифрувати багатоманітними аналогами з локальних топонімічних легенд, у яких люди через певні причини перетворюються на гори, ріки, струмки [див про це: 8, 57, 170, 173, 181-193, 248]. Вступна частина твору з персоніфікованими образами Рунга і Магури налаштовує на думку про те, що у далекому минулому вони були живими істотами. Ця композиційна складова новели має подвійне смислове навантаження. Перше — інформаційне — вказівка на архаїчність світогляду горян; друге — естетичне — спосіб показати велич і красу оточуючого довкілля. Кожне з них у гармонійній єдності визначає стильову особливість твору, його проблемно-подієвий зріз.

Як відомо, у світових міфологічних традиціях образ гори особливо популярний і може ототожнюватись із образами світового дерева [див: 9, 311]. Залучення гір, що символізують модель світобудови, у новелі О.Кобилянської підсилює ідейне навантаження твору, прямо вказуючи на тісний взаємозв'язок людини і природи. Пантеїстична концепція доповнює новоромантичний образ, естетичний ідеал у прозі О.Кобилянської, ліризує розповідь.

В.Гнатюк, як й І.Франко, підкреслював, що витoki українського фольклору та обрядовості сягають дохристиянських часів. Пісенний фонд є багатим матеріалом для вивчення язичницьких основ духовності, одним із засобів етнічної самоідентифікації, який у художніх творах розкриває грані народної філософії. Вірування виступають позитивним началом у життєустрої героїв прози М.Коцюбинського, О.Кобилянської, Г.Хоткевича та ін. Українські письменники підтримували думку про синтез язичництва і християнства, що відбився у світоглядній системі народу, звичаях, обрядах, традиціях, святах. Вони добре розуміли, що язичництво не розчинилося у новій вірі і не асимілювалось, воно широким потоком органічно влилося у християнство, про що свідчить, скажімо, об'ємна картина свята Юри у "Каміній душі" Г.Хоткевича чи сцена запалювання ватри у "Тінях забутих предків" М.Коцюбинського, які розкривають душевний світ героїв, глибини народної психології. Гуцули у прозі цих митців постають свідомими носіями культурних традицій.

Як зауважував В.Гнатюк, фольклор невідступно супроводить історію. У студії “Деякі уваги над байкою” учений розглядає дві форми релігії – тотемізм і фетишизм, відшукує їх сліди в аналізованому жанрі народної творчості. Вчений наголошує на вірі “в тісний зв’язок межи людьми і звірами, наслідком чого чоловік може походити від звіра, отже, мати його предками” [3, 181]. Пошанне ставлення до тварин є важливою поведінковою нормою в осмисленні матеріального і духовного життя героїв прози О.Кобиллянської (“Земля”), М.Коцюбинського (“Гіні забутих предків”), Марка Черемшини (“Чічка”), Т.Бордуляка (“Дай, Боже, здоровля корові!”), Л.Яновської (“Смерть Макарихи”) та ін., у яких знайдемо відголоски первісної віри, світогляду, адже здавна українець вважає тварину “за посвоячену з собою або стоїть із нею в окремому таємничому зв’язку та окружає її часто релігійним почитанням” [3, 182].

Образ домашньої тварини у прозі українських письменників хтонічний, самодостатній, заглиблений у первісні часи. І хоча розглядаємо його у конкретній, історично зумовленій даності, однак не слід забувати, що “ті звірі, з котрими чоловік найближче живе, котрих вдачу найліпше знає, і котрі заразом, як нас поучає порівнююча історія первісних релігій, займали найбільше місце в первісній культурі звірів” [10, 343].

Тварина не губиться у створеній митцями системі героїв-людей, навпаки, вона вступає у безліч змістових зв’язків і логічно урізноманітнює образну систему прози, розкриває міру заглибленості персонажів у суспільне життя, особливості мікропоетики тощо. Наприклад, незважаючи на віддаленість у часі, у поведінці всіх членів родини Макара з оповідання Т.Бордуляка “Дай, Боже, здоровля корові!” помітимо відгомін первісної залежності людини від тварини. Худоба стає членом сім’ї Макара, що засвідчують художні відповідники: “...Корова з тріумфом вступила на подвір’є” [1, 30]. “Ах, моя голубонько! Ах, моя маленька!...” [там само]. Її значущість у сім’ї підтверджуються в оповіданні формозмістовими чинниками: корова відіграє важливу роль у творенні сюжетної схеми, це об’єднуюча ланка для всіх її складових, без якої твір був би позбавлений цілісності. Першорядність образу корови підкреслюється і назвою, яка надає оповіданню проблемної виразності. Розгортання подій у творі розкодовує “внутрішній зміст” (О.Потебня) образу корови. У пошанному ставленні до тварини, що простежується навіть у рухах-жестах (“Матвійха перехрестила хребет корови і поділувала її в лоб межи рогами” [там само]) виявляються залишки первісного культу тварини, знання

минулого, які наповнюють простір героїв змістом, розкривають суть щастя, розширюють межі сакрального у світорозумінні персонажів.

Елементи фетишизму знайдемо в оповіданні Л. Яновської "Лісничий". Духовні потенції Гарасима сформувались на основі спілкування з довкіллям, народно-релігійних правил життя предків, власного досвіду і допомагають йому творити культурний мікросвіт, моральні категорії. Лісник, який п'ятдесят літ доглядав панський ліс, виростив його, пізнав, отримує невимовне естетичне задоволення від споглядання могутності дубів, що уособлюють предківський світ величнього й піднесеного. Моральність особистості Гарасим визначає за правилами предків: зрубав молоде дерево, зробив негідний вчинок, значить, ти — погана людина. Як бачимо, в оцінці поведінки героя органічно зливаються етика і релігія, що допомагає персонажу пізнати себе і ближніх. У підсвідомості Гарасима живе правічне пошанування дерева, як сокровеного, недоторканого. На основі цих етико-естетичних величин у світогляді Гарасима формується категорія "рідності" з деревом — відмінна від кровних людських зв'язків, інформативно змістовніша.

Подібне потрактування дерева знаходимо і в новелі С. Васильченка "На чужину". Для Жука цінністю, яка запам'ятається назавжди, не зникне, не зруйнується, навіть якщо він залишить рідний край, стає ясен, що говорить про мудре ставлення героя до життя. Автор вводить свідомість Жука у сферу архаїчної культури. Селянин ніколи не продасть цей скарб, хоч і від'їжджає з дому. На його думку, могутність дерева зв'язана з духом предків. "Чуттєве ставлення до довколишнього світу як одна з основних рис характеру української людини" [5, 64] визначає цінність життя особистості. Жук згадує діда й батька, які свій вік прожили на цьому дворіщі. Свідомість селянина вбачає у дереві тотемну силу, що здатна чути голос людини: "Жук підійшов до ясена, обняв його, мов брата, прихилився до стовбура сивою головою і заплакав" [2, 77]. Герой прирівнює дерево до себе, і не випадково, оскільки, на думку М. Костомарова, "у природі полягає для людини значення, відповідне його власній сутності [...], в людини є таємне око, яке бачить, що і груба матерія має зв'язок із духовною істотою; є таємничий голос, який указує, у чому полягає цей зв'язок" [6, 59]. Внутрішня сутність Жука відчуває свою спорідненість із ясенем, органічну єдність із предками.

Праці В. Гнатюка є вагомим теоретичним підґрунтям для з'ясування духовних основ світогляду героїв прози українських письменників кінця XIX — початку XX ст. Вони допомагають з'ясувати генетичний зв'язок творів із народною культурою, виявити

досвід суспільно-психологічної практики персонажа-українця, національну своєрідність естетичного ідеалу і прози в цілому, що виявляється у символічному мисленні, концепції героя, художньо-стильовій манері, зображально-виражальних засобах тощо.

Література:

- 1 Бордуляк Т. Твори. – К., 1988.
- 2 Васильченко С. Твори: У 3 т. – Т. 1. – К., 1974.
- 3 Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966.
- 4 Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці: народні верування, повір'я, демонологія. – К., 1992.
- 5 Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // Сучасність. – 1998. № 5.
- 6 Костомаров Н. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К., 1994.
- 7 Коцюбинський М. Лист до В. Гнатюка від 16 січня 1910 року // Твори: У 3 т. – Т. 3. – К., 1965.
- 8 Легенди Карпат. – Ужгород, 1968.
- 9 Мифы народов мира. В 2 т. – Т. 1. – М., 1987.
- 10 Франко І. Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних // Твори: У 50 т. – Т. 26. – К., 1980.
- 11 Черемшина Марко. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К., 1974.

Оксана ЦИГАНЮК (Умань)

ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕНЬ УКРАЇНЦІВ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Традиційна народна культура, у тисячолітніх надрах якої зосереджено практичний досвід і духовні цінності багатьох поколінь, поряд з іншими етноідентифікуючими чинниками, належить до тих елементів, які засвідчують прадавні історичні корені українців, їх національну самобутність. З огляду на значне зацікавлення широких суспільних верств етнокультурною спадщиною, до невідкладних завдань сучасної етнології належить ґрунтовне вивчення тих складових матеріальної та духовної культури, у яких найбільш чітко відображено характерні особливості народу, простежується історична тяглість його традицій.

Обряди, звичаї, міфи, легенди, повір'я — продукт творчості багатьох поколінь. У них закріплена здобута досвідом система знань, уявлення народу про природу, її явища, про час, пори року, про людину взагалі та її життя. Наші предки, як відомо, впродовж тисячоліть перебували в полоні традиційної народно-побутової культури.

З урахуванням того, що в умовах радянської дійсності дослідники були, по суті, позбавлені можливості вивчати явища народного світогляду (суцільна атеїзація, ідеологічні підходи, поділ на "корисне" й "шкідливе" тощо), а також з огляду на деяку периферійність та приналежність до побутової сфери, демонічна лексика українців у цей період майже не досліджувалася, хоч саме тут народна свідомість зберегла розгалужену систему забобонів та різних вірувань.

Важлива роль у плані джерелознавчої орієнтації у зв'язку з опрацюванням демонічної лексики належить В.Гнатюку — визначному українському етнографу, який зредагував і видав близько 60-ти томів "Етнографічного збірника" та "Матеріалів для української етнології" [5, 390]. Значну наукову цінність становлять, зокрема, упорядковані ним "Знадоби до галицько-руської демонології" (т. XXV) та "Знадоби до української демонології" (т. XV, XXXIII, XXXIV) [3, 237; 4, 280]. Вміщений тут матеріал народної демонології дає змогу виділити чимало представників "темних сил" різного ступеня, а також визначити їх місце в системі уявлень про демонічний світ, а отже, і в демонологічній класифікації.

В.Гнатюк поставив собі за мету відтворити образ демонічних

постатей на підставі матеріалів, записаних з уст народу, не вдаючись при цьому, як пише сам вчений, "у ніякі інтерпретації, пояснювання та здогади..." [4, 13].

"Знадоби до української демонології" (XXXIII і XXXIV томи) розпадаються на два випуски. До першого випуску В.Гнатюк відніс вісім розділів (I. Чорти; II. Страхи; III. Хованці; IV. Рідні духи; V. Богині й русалки; VI. Підміни й потерчата; VII. Блуд; VIII. Смерть і хвороби), а до другого (з наскрізною нумерацією) – десять (IX. Мерці; X. Покутники; XI. Потопсельники й Висільники; XII. Опирі; XIII. Вовкулаки; XIV. Відьми й чарівниці; XV. Знахарі і чарівники; XVI. Хмарники; XVII. Інклюзники; XVIII. Закопані скарби + додаток: 1173. Чорт у хмарах; 1174. Домовик не дозволяє напотемки годувати дитини; 1175. Відьма заставляє дівку їсти здохлу собаку). Отже, автору вдалося зібрати значний такий матеріал – 1175 тем (назв), який за переконанням вченого, зробить свою службу для науки і належало б тільки побажати, "щоби знайшлося в нашій суспільності більше наслідувачів до такої роботи, бо ніхто інший за нас її не зробить" [1, Т. XXXIII, с. III].

Іде не згадує В.Гнатюк про створення світу та людини, про загробне (потойбічне) життя, про тих християнських святих, що заступили за часом, демонів (Ілія – Перуна, Юрія або Николай – Волоса, Зелені свята – Русалії, Івана Купала тощо). Іншими словами, в аналізованій праці В.Гнатюк не подає повної системи української міфології, а обмежується характеристикою лише окремих демонів, які можуть увійти до такої системи. Крім того, він зупиняється при цьому також і на таких назвах істот, про які ми знаємо, що вони є, але не маємо достатніх даних для того, щоб їх схарактеризувати, наприклад: Залізна Баба (що сидить, у кукурудзі і що нею лякають дітей), Житний Дід (що сидить у житі), Баба Яга (що виступає у казках), Мара, Горе, Зоря (Зірниця), Місяці (наприклад, Марець), Дуга (Веселиця), Рахмани, що були, мабуть, також демонічними істотами. Домашній Вуж, який, правдоподібно, лишився з культу вужа тощо.

"Під впливом християнства, - пише далі В.Гнатюк, - затиранися поволі різниці між чортом, домовиком, водянником, болотяником, пасічником, скарбником і т.д.; усе те була "нечиста сила" і як така зводилася під один знаменник чорта" [1, Т. XXXIII, С. XII]. Далі автор переходить до характеристики поодиноких демонів, забезпечуючи при цьому звичайно не літературний, а культурно-історичний аспект. Подамо нижче окремі ілюстрації. Зокрема, зупинимось на розгляді другого випуску В.Гнатюка.

Другим випуском В.Гнатюк завершує, як сам про це пише, “друк матеріалів до демонології” [1, Т.ХХХІІІ, С.ХХХІІІ]. У передньому слові він подає статистику записів (список із 23 осіб) та (з наскрізною нумерацією) опис таких демонів, як: 42. Душа (про її походження та перебування в людськiм тілі, про її вигляд: як маленький чоловічок з чистим та прозорим тілом, як дівчина з крильми; у подобі білого ягняти, золотої пташки, бджоли, мухи, пари тощо); 43. Мерці (ілюстрації – різні модифікації народних вірувань, пов’язаних зі смертю людини: її існування після смерті не кінчається, а лише трансформується, переходячи у розряд вищих істот – у стан духа і т.ін.), 44. Покутники (душі тих мерців, що припустилися на цiм світі різних гріхів, а на другiм – не можуть мати спокою, тобто “покутують” ці гріхи); 45. Потопельники (душі тих мерців, що втопилися випадково чи навмисне). Вони виглядають як звичайні люди, лише мають чорне, як вугілля, і довге волосся [2, Т.ХХХІV, С.Х-ХІ].

Купаються вночі, заманюють у воду людей, щоб їх утопити. Роблять різні збитки. Виступають у різних постатях: у вигляді кудлатого хлопця, у вигляді малої дитини, можуть перекидатися у коня і т.ін.; 46. Повісильники (душі тих мерців, що повісилися). Вони ходять сім років та лякають людей. Щоб їх позбутися, люди знають різні способи, найефективніший з яких такий: від дому до могили Потопельника треба посіяти мак, який той не встигне ніколи позбирати (“запіє когут”) тощо; 47. Опирі (перевертень або померлий відьмак). Це назва також відбиває дуже давні уявлення. 48. Вовкулаки (народні варіанти: Вовкулаб, Вовкун і т.ін.). Має чимало спільного з Босоркуном, але є при цьому й суттєва різниця: якщо Босоркун вночі може з’явитися у різній подобі (і ходить тільки його нечистий дух!), то Вовкун, навпаки, може тільки один раз на місяць (і то лише з волі “наставника”, а не добровільно) перетворитися у вовка і ні в що інше. Вночі Вовкун виє страшно і жалібно. Худоба цих звуків дуже лякається. Часто нападає на неї. Може завжди у двобої перемагає, бо іншої сили, крім вовчої, він не має. Знесилений Вовкун набуває людської подобі лише опівночі і т.д., і т.п.; 49. Відьми (чарівниці). Згідно з віруваннями українців, Відьма може перетворюватися (набувати подобу) в демонічних звірів (гадюка, кішка, миша, собака та ін.) або ж у предмети (бочка, кочерга, колесо тощо) [2, Т.ХХХІV, С.ХІV-ХV]. Візуальні враження: дуже худа, зморщене обличчя, змозжена розкуйовджена, очі страшні, червоні і т.д. Дії відьми агресивні, наміри – злі й недобрі. Має значну силу, яку втрачає лише “по перших когутах”, тобто на світанку. Найважливіше

заняття Відьми — відбирати у корів молоко. Як і всі дводушники, має “недобрі очі”, тобто і в подібі звичайної жінки може зурочити, покликати біду, хворобу, особливо на малих дітей. Знає різні шкідливі зілля, отже, навіть удень здійснює різні чари.

Може народжувати дітей, які, однак, неповноцінні (криві, горбаті, плаксиві тощо) і живуть звичайно до семи років, а потім помирають. Тому Відьма намагається обміняти свою дитину на чужу, здорову. Та люди знають, як відшукати свою дитину. Взагалі проти Відьми ж чимало способів захисту, оберегів (у колыску, наприклад, кладуть ніж разом з дитиною, виделку, ложку, мак тощо) [2, Т.ХХХІV, С.ХІV-ХV]; 50. Знахарі (народні варіанти: Чарівник, Ворожбит, Бог) - це люди з великою надприродною силою [2, Т.ХХХІV, С.ХVІІІ]. Вони з допомогою різних предметів і заклинань (заціптувань) готові зробити все, про що хтось просить без огляду на те, чи воно вийде, кому на добро або на зло знахарі примушують навіть духів сповняти свою волю; 51. Градіуник (народні варіанти: Грандобур, Боріуник, Хмарник) — це незвичайні люди. У народі вважають, що є градідники природжені і вчені. Оповідается, як можна стати Градіуником [2, Т.ХХХІV, С.ХХ-ХХІ]. Деякі громади навіть спеціально тримають собі градіуник і платять їм за те, що ті розгоняють грозові хмари, відводять град і т.ін.; 52. Інклюзники — це такі люди, що володіють зачарованими грошима, які можуть видавати коли, кому і скільки разів схочуть. “Якби Інклюз попав у касу, то потягнув би за собою всі гроші” [2, Т.ХХХІV, С.ХХІ]; 53. Закляті скарби. Згідно з народним повір'ям — це закопані гроші: без заклять вони чисті, горять опівночі. Закляті скарби важко дістати, бо їх стережуть злі духи у різних постатях (собака, лев, блискучий чоловік тощо). Подають, однак, поради, як можна і закляті скарби дістати [2, ХХХІV, С.ХХІІІ].

Традиційна народно-побутова культура українців, як переконливо доводять матеріали В.Гнатюка, дає уявлення про дохристиянські вірування, що за певних модифікацій збереглися дотепер, продовжують побутувати серед місцевого населення.

Людину, отже, в її повсякденному житті здавна “супроводжували” різні демонічні сили, в оцінці яких (повір'я, легенди, перекази тощо) впізнається часто сама людина з її

системою цінностей, мораллю, поглядом на життя, реальне й потойбічне, на боротьбу сил добра і зла. Крім того, збереження народною свідомістю тисячоліть розгалуженої системи забобонів та різних вірувань, у тому числі й уже на місцевому ґрунті зазнали звичайно різних трансформацій є виразною прикметою і побутової релігійності українців.

Література:

1. Гнатюк В. Знадоби до української демонології Т.ХХХІІІ – С.ІІІ-ХХХІІІ.
2. Гнатюк В. Знадоби до української демонології Т.ХХХІV – С.Х-ХVІІІ.
3. Етнографічний збірник. - Львів: НТШ, 1912 – Т.ХХХІІІ. - 237 с.
4. Етнографічний збірник Т.ХХХІV. – 280с.
5. Енциклопедія українознавства. - Львів, 1993. – Т 1 – 390 с.

Борис РАКОВИЧ (Тернопіль)

Володимир Гнатюк та його спадщина в контексті національно-культурного відродження України

Ім'я В.Гнатюка не тільки як відомого вченого, а як визначного громадського діяча стоїть у ряду найбільш прогресивних представників української культури кінця ХІХ - початку ХХ ст. Невтомний збирач і публікатор народної творчості, вдумливий і глибокий теоретик у галузі фольклористики та етнографії, організатор наукової фольклористичної роботи, передовий громадський діяч і талановитий публіцист, мовознавець і дослідник української літератури - таким постає перед нами В.Гнатюк. Член-кореспондент Петербурзької АН, член багатьох європейських наукових товариств, академік АН УРСР, він здобув собі славу визначного вченого не тільки у слов'янському світі, а й за його межами [1, 9].

Наукову ерудицію та діапазон В.М.Гнатюка як вченого можна назвати енциклопедичними: історія і теорія фольклористики, етнографія, зокрема питання етногенезу, народні звичаї та обряди; мовознавство і літературознавство та багато ін.

Найпершим предметом наукових зацікавлень В.Гнатюка була фольклористика. Цій галузі українознавства він присвятив чи не найбільше уваги. Його цікавили найрізноманітніші жанри

фольклорної творчості, які він науково опрацював під кутом зору історії, розвитку та становлення як української, так і загальнослов'янської фольклорної творчості [2, 7].

Проте на самому початку В.Гнатюк зрозумів, що без повного опанування теорії предмету, глибоке вивчення народної творчості неможливе. Загроза полягала, насамперед, у недогляді багатьох фактів і явищ під час обстеження терену, що, з одного боку, могло згубно позначитися на долі матеріалів, з другого - такий шлях не дозволяв подати ці матеріали в усій історичній повноті. Сьогодні з перспективи часу, можна сказати, що саме орієнтація на сьогодення світової фольклорно-етнографічної науки стала у В.Гнатюка однією з основних підвалин трактування ним національного фольклору і народознавства взагалі.

Ознайомившись з основними засадами світової фольклористики, він побачив, що тогочасний стан досліджень усної народної творчості в Україні носив однобічний і безсистемний характер, що він у своєму плані не виходив за рамки простої популяризації й описання фактів. Як прихильнику історико-порівняльного методу, йому найбільш боліло те, що тоді, коли в багатьох країнах уже народознавча наука виходила на концептуально-аналітичний рівень, в Україні всього того не було, про що вчений неодноразово підкреслював у своїх працях.

У розумінні Гнатюка народна творчість - це пряме відображення історії народу, а різні жанри усної народної творчості - не що інше як своєрідні історичні документи народу-творця. Водночас вчений дотримувався думки, що в різних народів на однаковому етапі історично-культурного розвитку виникають подібні джерела творчості, а отже, й розвиваються подібні жанри [3, 86].

З великою увагою дослідник ставився до оригіналів фольклорних творів, що проявлялося у точності їх записів і передачі їх народною мовою. Цього принципу вчений дотримувався, працюючи над фольклорними текстами усе життя.

З-поміж багатьох жанрів усної народної творчості на перше місце учений ставить народну пісню. Цінною є його класифікація пісень. Також цікавився В.Гнатюк народними звичаями, віруваннями і взагалі фольклорною прозою. Вченому належить розробка типології цієї прози в українській науці [3, 73].

Своєю фольклорною діяльністю В.Гнатюк намагався охопити більшість доступних йому українських територій, сягаючи і діаспорних поселень у Югославії, Угорщині, Румунії. Привертала увагу вченого і усна народна творчість українців США, Бразилії, Канади.

І Паралельно з фольклором вчений досліджував етнографічні пам'ятки. Його цікавили побут селян і сільське господарство як одна із сфер матеріального виробництва, а також ремесла, промисли, одяг, кулінарія та інше. Без вивчення чисто етнографічних джерел, на думку Гнатюка, неможливе розуміння фольклорної творчості народу.

Багато теоретичних спостережень зробив вчений у своїх рецензіях на чеські польські, російські наукові праці. У них - зокрема у статтях про народну архітектуру і житло - він особливо наголошував на загальнослов'янських та національних рисах народної культури. Потрібно зауважити, що, досліджуючи народне житло, вчений твердо стояв на прогресивних позиціях у трактуванні його історичного розвитку.

Окрему сторінку В.Гнатюк вписав в історію українського красного письменства. У період, коли на Східній Україні було заборонено українську мову, у Львові засновано «Українсько-руська видавнича спілка», в якій В.Гнатюк був редактором та упорядником майже півтори сотні книжок. Тоді ж у редакції ним та І.Франком «Літературно-Науковій Бібліотеці» вийшли основні твори української літератури ХІХ — поч. ХХ ст. та чимало творів світової класики. Цілий ряд художніх творів В.Гнатюк переклав для «Бібліотеки» з російської, польської, німецької, чеської, французької мови. Мета була одна - українським словом донести до читача шедеври вітчизняної та зарубіжної класики.

З 1899 р. по 1907 р. та з 1922 р. по 1926 р. В.Гнатюк входив до редакційної колегії «Літературно-Наукового Вісника», який саме став провідним літературно-громадським журналом в Україні і відіграв важливу роль у справі єднання літературно-мистецьких сил Східної і Західної України.

Як дослідник, насамперед давньої української літератури, В.Гнатюк посідає чільне місце і в українському літературознавстві. Саме завдяки його старанням були надруковані доти невідомі твори - знайдені і впроваджені в науковий обіг оригінальні та перекладні літературні збірники ХVІІ - початку ХІХ ст. Йдеться, наприклад, про публікацію «Інтересний збірник з с.Хітара / повіт Стрийський /» [4], «Угорські духовні вірші» [5], «Кілька духовних віршів /Співник із Грушова/» [6], «Хоценський співник Левицьких» [7] та ін. Публікуючи літературні пам'ятки, вчений додав до них вступ із палеографічним описом, зауваженнями про мову, час укладання пам'яток, їх походження. Опубліковані тексти є цінним матеріалом не лише для літературознавців, а й фольклористів та мовознавців, йому ж належить праця «Причинок

до літератури нашого віршотворства» [8], аналіз творчості молодого бачванського поета Гавриїла Костельника у статті «Поетичний талант між бачванськими русинами» [9], замітки і повідомлення про Еміля Золя /1902 р./ та інше.

Українознавчі дослідження Гнатюка включали в себе і мовознавство. Лінгвістичні інтереси його стосувалися таких важливих галузей, як українська діалектологія, літературна мова, стилістика та культура мови, правопис, лексикографія, лексикологія, а також славістика. Цікавили його й деякі проблеми ономастики, загального мовознавства і міжмовних контактів.

У працях В.Гнатюка чітко розмежовується діахронний і синхронний плани мовних явищ. Диференціюються діалект і літературна мова. Уважно простежуючи еволюцію мовних явищ в українській мові, вчений встановлює фактори, які є визначальними при формуванні загальноукраїнських норм літературної мови, відтворенні загальнонаціонального словникового фонду; вивчає місце говорів у системі ужиткового мовлення тощо.

Виступаючи проти реакційного «слов'янознавства» та «москофільства» в Галичині і на Закарпатті, вчений щиро підтримував ті прогресивні ідеї, які збагачували кожную слов'янську націю та її мову.

Десятки праць присвятив В.Гнатюк проблемам шкільництва та освіти в Україні, що стосувалися типів шкіл і вищих навчальних закладів. Неодноразово він підкреслював негативну роль політизації школи в Україні.

Часто торкався дослідник стану навчального процесу у школах, шкільних програм, підручників. Водночас В.Гнатюк вважав необхідним поряд з історією, математикою, фізикою, мовою, літературою широко вивчати у школах народознавство.

Підсумовуючи, потрібно зауважити, що, попри чимраз ширше зацікавлення українознавчими дослідженнями В.Гнатюка, наукове опрацювання спадщини вченого тільки починається. Воно, на наш погляд, повинне вестися у трьох напрямках. Треба, по-перше, детально оцінити творчість В.Гнатюка в загальноукраїнському суспільно-політичному, культурному та науковому контексті кінця ХІХ - початку ХХ ст.; по-друге, з'ясувати роль спадщини В.Гнатюка в розвитку національної науки, біля витоків якої він стояв від самого початку своєї творчої діяльності, а отже, і внесок вченого в науковий процес України; по-третє, різнобічно науково-теоретично осмислити усі напрями наукових зацікавлень В.Гнатюка. Окрему увагу слід приділити діяльності В.Гнатюка в НТШ.

Вивчаючи життя і наукову діяльність В.Гнатюка, можна

сказати, що він був одним з найвизначніших діячів української культури кінця XIX і першої чверті XX ст., вченим, який заклав науковий фундамент української фольклористики, спричинився до вивчення й популяризації української літератури та має неабиякі заслуги в галузі українського мовознавства. Однак повний і всебічний аналіз життя і діяльності В.Гнатюка чекає ще свого часу.

Література:

1. Кульчицький О. Володимир Гнатюк. біля джерел формування українознавства//Вісник НАН України.-1995.-№11-12.-С.9-18
2. Яценко М. Володимир Гнатюк.-К.:Наукова думка.1964.-286 с.
3. Мушинка М. Володимир Гнатюк // Записки наукового товариства ім.Шевченка (далі ЗНТШ).-т.207.-1997.-С.1-132.
4. Гнатюк В. Інтересний збірник з с Хітара (пов. Стрийський)// ЗНТШ.-т.10.-1896.-С.25-33.
5. Гнатюк В.Угорські духовні вірші // ЗНТШ.-т.46,кн.2.-1902.-С.1-68
6. Гнатюк В.Угорські духовні вірші // ЗНТШ.-т.47,кн.3.-1902.-С.69-164
7. Гнатюк В.Угорські духовні вірші // ЗНТШ.-т.49,кн.5.-1902.-С.165-272.
8. Гнатюк В. Кілька духовних віршів (співник із Грушова)//ЗНТШ.-т.56,кн.6.-1903.-С.25-33.
9. Гнатюк В. Хопенський співник Левицьких // ЗНТШ.-т.91,кн.5.-1909.-С.25-125
10. Гнатюк В.Причинок до літератури нашого віршотворства // ЗНТШ.-т.21,кн.1.-1898.-С.5-12.
11. Гнатюк В. Поетичний талант між бачванськими русинами // Літературно-Науковий Вісник.-т.26,кн.6.-1904.-С.174-188.

Сніжана ПОВАК (Дрогобич)

ЛИСТИ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА ДО ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

З-поміж багатьох важливих дат 2001 року нині виділимо дві. Перша – 130 років від дня народження видатного вченого, фольклориста, довголітнього секретаря Наукового товариства імені Т.Шевченка, голови етнографічної комісії НТШ, педагога, редактора “Літературно-Наукового Вістника” і видань “Українсько-руської Видавничої Спілки”, академіка НАН України (з 1924 р.), Володимира Гнатюка (1871-1926). Друга дата – 120 років від дня народження дійсного члена НТШ, педагога, письменника, одного з фундаторів модерністського літературного угруповання “Молода Муза” (1906-1914), громадського, політичного, пластового діяча, критика і літературознавця, Володимира Бірчака (1881-1952). Обоє єднала багаторічна дружба і спільність наукових інтересів.

Активна життєва позиція В.Гнатюка сприяла появі численних знайомств, а відтак інтенсивному листуванню. В.Гнатюк був людиною енциклопедичних знань, авторитетним, сумлінним ученим, надзвичайно популярною особистістю серед науковців і літераторів. Не дивно, що число його адресантів сягало близько восьми сотень. До нього зверталися за порадою, допомогою, з ним підтримували тісні ділові стосунки і ті, хто в Україні жив, і ті, кого доля закинула далеко від рідного дому.

Понад двадцять років плідно співпрацював із В.Гнатюком письменник-педагог В.Бірчак. У відділі рукописів Львівської державної наукової бібліотеки імені В.Стефаника зберігається шість листів В.Бірчака до В.Гнатюка. Перший лист 19-річний Бірчак надіслав 29-річному адресатові у 1900 р. Останній лист був написаний у 1922 – за 4 роки до смерті В.Гнатюка. За обсягом епістолярій більш ніж скромний, проте багатий інформацією, охоплює львівський, дрогобицький і ужгородський періоди творчого життя В.Бірчака.

Письменник народився в с.Любінці на Стрийщині (Львівська обл.) у родині греко-католицького священика Івана Бірчака. Закінчив філософський факультет Львівського університету. У Кам'янець-Подільському університеті написав габлітаційну працю, став доцентом. Військове лихоліття, активна участь у будівництві Української держави змусили В.Бірчака емігрувати в 1919 році на Закарпаття, яке належало тоді Чехословаччині. Часті перетоди.

незаконний арешт “чекістами” в 1945 р., мученицька смерть в Озерлагу (м.Тайшет Іркутської області) не дозволили письменникові залишити після себе впорядкованого архіву. Тому листи, адресовані В.Бірчакові В.Гнатюком, не збереглися. Тим ціннішою видається вціліла кореспонденція, яка допомагає збагнути ставлення В.Бірчака до сучасних йому подій, несе відомості про окремі фрагменти його життєпису, про творчі взаємини з видатним ученим-фольклористом.

Листування В.Бірчака з В.Гнатюком спростовує твердження про те, що “молодомузівці” (а серед них і В.Бірчак) нібито “хотіли протиставити себе Франку, який разом з Гнатюком не друкував їх творів ні в “Літературно-Науковому Віснику”, ні у “Видавничій Спілці” [4, 67-68]. Насправді В.Гнатюк всіляко допомагав молодим літераторам. А В.Бірчакові, зокрема, давав поради стосовно побудови його історичної повісті “Василько Ростиславич”, робив зауваги з приводу “тяжкого” подекуди стилю і навіть правив мову.

В.Бірчак був не єдиним “молодомузівцем”, з яким співпрацював В.Гнатюк. З далекої Бразилії поет-модерніст П.Карманський пропонує редакторові ЛНВ опублікувати свої нові твори, що можуть “витримати львівську цензуру”, інформує про творчі плани, про бразильське письменство і культуру загалом, просить надіслати в Бразилію всі числа ЛНВ, щоб бути обізнаним із подіями в Галичині [2, 1]. У наступному листі П.Карманський звертається до В.Гнатюка з проханням порекомендувати “людину ідейну — і, безумовно, галичанина” на посаду метранпажа до бразильського “Українського Хлібороба” [2, 2]. Гнатюк підтримував усі благородні починання.

Серед кореспондентів невтомного діяча був ще один “молодомузівець” — друг В.Бірчака з гімназійних часів В.Пачовський. На замовлення редактора ЛНВ В.Пачовський надсилав свої пісні, ділився творчими задумами, нарікав, що на еміграції, в Береговім, не має змоги одержувати ЛНВ [3, 1]. В особі В.Гнатюка поет-“молодомузівець” знайшов не лише видавця, але й прискіпливого критика своїх творів. Як і В. Бірчак, В.Пачовський працював у гімназії, невтомно пропагуючи українську ідею серед молоді Закарпаття.

В.Бірчак, розгорнувши активну педагогічну і громадську діяльність в Ужгороді, став однією з ланок, які зв'язували Карпатську Україну з Галичиною. В.Гнатюк теж переймався долею Закарпаття. Ці краї були добре відомі ученому. Він знав звичаї Закарпаття, Східної Словаччини, Південної Угорщини, по яких подорожував

у 1895-1903 р.р. Коли ж за станом здоров'я В.Гнатюк вже не міг їздити в наукові експедиції, йому допомагали збирати етнографічні матеріали галичани-емігранти, в тому числі В.Бірчак. Таким чином, голова етнографічної комісії НТШ мав багато тем для розмови з молодшим колегою. Обидва ентузіасти, В.Гнатюк і В.Бірчак, постановили собі пробудити Карпатську Україну до активного політичного і культурного життя.

Видатний фольклорист великої ваги надавав розвиткові на Закарпатті української мови, яку намагалися замінити "язичієм". Москвофіли прагнули історично обґрунтувати відірваність Закарпаття від України. Цій фальсифікації сприяла розкритикована І.Франком хрестоматія з літератури Є.Сабова. На противагу згаданому посібникові В.Бірчак невтомно укладає українські підручники для карпатських українців. Роль педагога-письменника у запровадженні живої української мови на здавна українських землях була дуже відчутною. Сам В.Бірчак писав із цього приводу: "Тутешня кацапська "Русская земля" у кождім числі займається мною, перед роком була спеціальна депутація в през[идента] Масарика, щоби мене усунути, бо я взяв монополію на установлення "язика подкарпатско-русского", та я мимо всего сиджу [працюю – С.Н.], а ще й від того часу сиджу сильніше" [1, 16].

Постійно вболівав за розвиток українського шкільництва і В.Гнатюк. В.Бірчак інформував свого іменитого друга про "з'їзд 40 руських учених" під головуванням А.Волошина. На цьому з'їзді розглядали проблему фонетичного принципу написання українських слів. Результати дискусії хвилювали і В.Гнатюка, і В.Бірчака, адже створення високоякісних підручників рідною мовою було для них обох справою честі.

З усіх наявних листів видно, наскільки теплими і плідними були стосунки В.Гнатюка і В.Бірчака. Впадає у вічі доброзичливий гумор так властивий Бірчаковій манері загалом, коли мова йде про шанованих ним людей. Тематика листів визначається професійними і науковими зацікавленнями і адресата, і адресанта. Частково охоплено життя інтелігенції Закарпаття, подано характеристику творчості окремих письменників. В.Бірчак згадує про виконання ним певних доручень В.Гнатюка, наприклад: переклад праці, писаної по-німецьки, підготовку для ЛНВ статті "Архаїзми й неологізми", якою хотів "звернути увагу наших людей до записування лінгвістичного чи етнографічного матеріалу...". В.Бірчак також збирає "матеріал до одміни чужих імен". Із В.Гнатюком В.Бірчака єднала ще й справа популяризації і

рецензування творчості І.Франка. Вони обидва доклали зусиль, щоб віддати належну шану "велетові думки і праці".

Доля не була прихильною до В.Гнатюка. Його переслідували туберкульоз, нестатки, виснажлива праця. В.Бірчак теж не був улюбленцем фортуни. Він став емігрантом, зазнав цькування, арешту, був засланий у Сибір. Сподвижницьким життям ці вірні сини українського народу заслужили шану і вдячність нинішнього і наступних поколінь. Вчитаймося в рядки, писані з думкою про краще життя українців, про збереження віками викристалізуваної народної мудрості, про формування інтелектуальної еліти. Писані у процесі торування шляху до незалежної, квітучої Української держави.

Подаємо всі наявні листи В.Бірчака до В. Гнатюка. Орфографію автора і підкреслення в текстах листів збережено.

Література:

1. Бірчак В. Листи до Я.Горлинського //ЦДДА у Львові. – Ф.384. – Оп 1. – Од.зб.27 – 8 арк.
2. Карманський П. Листи до В.Гнатюка //Відділ рукописів Львівської державної наукової бібліотеки ім. В.Стефаника. – Гнат. 239. – II.2. – 2 арк.
3. Начовський В. Листи до В.Гнатюка //Відділ рукописів Львівської державної наукової бібліотеки ім. В.Стефаника. – Гнат. 438. – II.20. – 3 арк.
4. Янепко М. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. – К.: Наук. думка, 1964. – 275 с.

Лист 1

Поважаний Пане! Обставинами кермований, мусив я виїхати на кілька днів, тому не можу завтра, 8/11, явити ся у Вас, щоби взяти до переводу "Theil. qaliz."¹. Задержіть ся пару днів: в неділю повертаю, а тоді скорим темпом переведу працю.

Стрий, 7/11 900.

З глибоким поважанем

Волод. Бірчак

Лист 2

Високоповажаний Добродію! Повість² вишло або передам сими днями. Відомо мені, що теперішні відносини й ціни утруднюють друк, тому й пилав я карткою, чи загалом В[идавнича]

С[пілка] що видаватиме. Про речинець її виходу нині не станемо говорити.

Я вишлю. Прошу перечитати. Застерігаюся, що справляю ще перший уступ. Там приходить після скоморохів, але — я вже знаю, що Ви на неї скажете! Аптикаря не здуриш! Якщо буде принята, я справляю, отже, перший уступ — на що немає в мене тепер часу — та ще які дрібниці, які треба б справити. І мову. Вказівки щодо справлення мови прийму дуже радо від Вас.

Як буде принята, тоді говоритимемо про гонорар. Мені залежало б на тім, щоб частину гонорару дістав я перед друком — бо жадний тепер кожний смертний раб божий задрукованого паперу з красними паннами. Та про се вже тоді, коли буде принята.

А не буде принята — немає причини до гніву. Заклену Вам делікатним словом, та Вам то не пошкодить, бо Ви у Львові — я в Дрогобичі. Отже, впливу на Ваше здоров'я се не матиме.

Сю повість я вже раз продав. От здибав мене п[ан] Калинович³ і став просити, щоб я йому що дав. Я й дав ту повість. Ми й згодилися за гонорар — та п[ан] Калинович хотів платити аж видаватиме, я хотів, щоб дав частину грошей тепер, а решту потім. В застав мав же ж повість, з якою я дозволяв йому навіть спати. А він ні! До того він застерігався як редактор, що йому пільно справляти мову. Я до всіх редакторів чую велике поважане і пошану, але таки не хотів би, щоб п[ан] К[алинович] поправляв мову. В повісті прийдеться не одно справити. Писана ж в часі інвазії й тепер. Бібліотека універ[ситету] тепер книжок не висилає, я обмежений при писаню істор[ичної] повісти на ту малу бібліотеку, яку здужав сам собі зібрати. Впрочім побачите. За одно ручу: на здоров'я не зашкодить. Як не зашкодив Вам магістрацький хліб — то й моя повість не зашкодить.

Остаю з глибоким поважанем

В.Бирчак.

Дрогобич, 2 марця 1918.

Лист 3

Високоповажаний Добродію! За те, що займалися повістю, хоч і нездужаєте, дуже Вам вдячний. Для мене було б ліпше, щоб були самі прочитали, зглядно, щоб сам д[обродій] референт був написав до мене. Подана причина, що не мав часу, мене не переконує, бо ж чую її день в день в школі й на неї не вражливий.

Отже, перше: оскільки можливо, просив би я, щоб таки д[обродій] референт написав до мене. Уваги його такі загальні,

що мені мало хісна можуть принести. Бо згодимо ся, мабуть, в тім, що щіль уваг — помочи авторови при новій редакції.

Сподіючи ся, що д[обродій] референт буде ласкавий написати, подам зі свого боку тих кілька уваг. І признаю правду, що в повісти недоладна конструкція. Та на одно не звернено уваги. В повісти такій, як “Захар Беркут”⁴, історичні особи становлять тло, *personae aedentes*, себто богатырі — видумані автором. Через те автор мав безмежну свободу рухів. Я взяв иньший спосіб писаня істор[ичної] повісти. Богатырями особи історичні — не видумані. Вже в самім захоженю того способу є добрі сторони та злі. Добрі, що повість ліпше може змалювати особи історичні, злі, що історичні події, взяті з літописи, путають та обмежують кождий рух. Тут конструкцію накидує літопись, з якою треба бороти ся. Не обстоюю, що моя конструкція доладна, та оправдую, із чого вийшла недоладність. Із того методу трактованя істор[ичної] повісти вийшло й друге: скоро богатырями істор[ичні] особи — тяжко стримати одність особи. Я розумію: Помілій⁵ пізнав Нуму, й веде ся єї до слюбу. А тут годі. З того й третя хиба: немає тла! Бо от в “Захарі Б[еркуті]” всі події вяже любов і пересічний читач видить в “Зах[арі] Б[еркуті]” тільки змалювану любов, історичні події — тло. У мойй такогю тла немає, бо я його свідомо не дав.

Тільки для виясненя засадничої річи. В теорії обстоював би я, що брати богатырями істор[ичні] особи ліпше, чи в практиці перевів я се добре — не говоритиму, бо се не моя річ. Можливо, що при новій редакції зміню свою думку.

Иньші закиди вважаю другорядними, зглядно звязані они зі засадничим. Иньші: річ пусту, як ось той, що стиль дуже тяжкий і т.д. Та се дрібне.

Сказано, що деякі частини роблять, одначе, вражінє, коли б їх зібрано і т.д. Отже, просив би я д[обродія] референта, щоб ласкаво мені се зазначив. Для самої цікавості.

Повість перередагую і певний, що дещо справиться, бо при кождім перередагованю зродиться дещо доброго. Много останеться, однак, злого. Ви, добродію, хоруєте на нирки, хліб, масло, цукор і т.д. — я хорую на анемію, хліб, масло, цукор і т.д. Тому й не вірю, щоб мож справити все як слід і хоч не одну хибу бачиш сам, не вдієш нічо.

При нагоді попрошу кого, щоб перебрав рукопись від Вас. А д[обродій] рецензент най зазначить мені ті місця і кілька уваг більше подрібних, меньше загальних.

В Трускавці є тепер наш фаміліянт о.Борачок⁶. Щось ми там трохи веселилися і їли білу булку.

З правдивим поважанем

Волод. Бирчак.

Дрогобич, 30 мая 1918.

Лист 4

Високоповажаний Добродію! Хоч сей лист дійде до Вас по святах – та пингу єго ще перед святами й тому желяю “веселих свят”.

В мене до Вас, Добродію, діло. Сиджу з дром Панькевичем⁷ в шкільній рефераті в Ужгороді. Др П[анькевич] препарує “Учителя”⁸ й “Вьночокъ”⁹, я – Руську Читанку для I і II кл[ас] гімн[азійних] і виділових – покищо все в I книжці (потім піде III і IV кл.). Книжку вже маю готову – зглядно ще 2-3 тижнів мені треба до кінця. Матеріал, з якого будую – се наш, очевидно, вибираю, що лекше. Крім сєго даю, що можу дати, з тутешньої історії (Ужгород, Мукачево) та літератури (щось вибрав 2-3 річи Духновича¹⁰ і ох! Павловича¹¹), далі з чеської історії (і нашої). Отож, треба мені кілька Ваших казок, записаних тут. Відповісте мені: они випечатані, бери собі їх! Але я мусів би всі перебирати – Вам се прийде лекше. Я вже взяв ті коротенькі, що були в “Світі дитини”¹² – а пришліть мені ще 2-3. Не довгі! Се раз. Або прошу короткі спомини з мандрівки тощо, щоби було приступне для I або II кляси. Друге: при кінці книжки хочу дати короткі вістки про авторів, яких уступи будуть в книжці. Се не так для школярів, як скорше для тутешніх вчителів... Отже, прошу про себе пару лінійок: рік уродження, подорожі по сій країні, на кого мали вплив, важнійші твори і т.д. Так само треба мені таких самих вісток про Дра Щурата¹³ – иньші знайду в Єфремова¹⁴.

Книжку маю вже готову, та от біда з правописом! Тут кожда часопись та кождий уряд має свою правопись! Кажуть мені видати “поступовою етимольогією”, та в чім має лежати сей поступ, ніхто не каже. Я старався порозумітися з тутешніми Волошином¹⁵ та иньшими – Волошин і рішився скликати “зїзд 40 вчених”, до яких вчислений: дир[ектор] Алиськевич¹⁶, Др.Панькевич, Пачовський¹⁷ – ну і я! Прощу представити собі: кілько то разів сміявся чоловік із 99 руських учених¹⁸, а потім жив, жив і жив, і дожив до того, що увійшов не до 99 – а до 40 руських учених! – Біда в тім, що – як бачу – тих 40 р[уських] вчених нічо не придумає. Волошин хоче правопись оцерти на етимольогії, противний, щоби вводити нові букви: г і є! І далі хоче писати: це

есть эвангеліє і т.д. — Але що я маю з тим всім робити? Як Шевченка вбирати в то все?! Шкода, що Я.Біленького¹⁹ тут немає, він остав в Б.²⁰ Він видав в 1920 “Руську читанку” без ъ, ь, а з ы та о (вол, конь), коли б він тут був, справа вирішила ся б. А так книжники й фарисеї глаголють! Та на щастє жите сильнійше й оно йде понад карки 40 р[уських] учених.

Мабуть, буду такъ писати, щобы затримати ъ, яке прецінь вже є только декорацією, й яке легко вивчити въ школі, затримати треба о, яке рожно вимовляють въ діалектахъ, та за те хотів бы выкинути ъ. Але зновъ біда: Біленький писавъ вже въ 1907 р. тутъ = великі, але краснь, вікъ, але льдъ? (і=і, ь=і). Хто зна, чи не выкинути бъ цілкомъ ь або оставити его только зъ початкомъ складу: ѣхъ, ьмъ, Украина — але зновъ біда, бо такъ слова Украина ніхто не писавъ!

Отже, куди поступитися — все біда! Halvmittel sind keine Mittel!²¹ І в тім ціла біда! Тут дуже скоро прийметься фонетика, скорше, як дехто думає, бо з того хаосу, який тут — она одна виведе. Тут люде не вмьють по-нашому говорити, а їм кажуть рішати, де и, а де ы. Отже, сват²² пише самим ы... “Выдчыгть выдбуде ся въ вечырь» і т.д.

Помоліться до Бога, аби мене нагхнув віщим духом! Книжку видає Прага! Уступи прошу прислати на низше подану адресу! Іще одно: я писав вже, писав і писав до Федорцева²³, щоби вислав мені “Життя й мистецтво”²⁴, писав і до Гординського²⁵ — та й рак не свисне! Що тут робити? Може, Ви є висша інстанція — бо вже й не знаю, до кого писати б!

Здоровляю сердечно

Волод. Бирчак.

Ужгород ,6/1 921 Skolsky odbor gubernii

Лист 5

Високоповажаний Добродію! Щойно нині одписую на Ваш лист. Маю ту добру чи злу прикмету, що коли не скінчу одного — до другого не беруся. Отже, щойно скінчивши коректу III читанки, взявся до присланих поезій. Не знаю, як було написано в письмі до Вас, бо наші писарі пишуть на машинках по “руськи” страшно, може, й написали таке, що Ви й не порозуміли. Я просив головню о епіку — а дістав головню лірику. Дістав 133 кавалків, з того вибрав до чит[анки] д[ля] IV кл. (взори поезії і прози) 33. Більше не можу взяти. Коли дам 33 персвед[еної] лірики — то

треба на це дати два рази більше оригінальної... До III вже не міг дати, бо запізно прийшло, до того й так вийшла мені читанка звиж 320 сторін.

Нині я обраховав зі своїм шефом і поставив пропозиція на виплачення 500 к[орон] ч[еських] Вам за зретагованя й переписаня, гроші будуть виплачені до рук Панькевича, а Ви вже йому вкажіть, що і як зробити з ними.

Щодо иньших переводів: з Врхліцкогo²⁶ з "Бар-Кохба", "Вибранець Господній" або "Тур Сімон" хиба б вибрати дві-три партії, епізоди, що становлять цінність, бо цілі поеми задовгі. Партії повинні бути на 1-3 сторін друку, пригожі для молодіжи.

Гравовського²⁷ переводи "Ілії Муромця", "Святогора" прошу зладити, але аж на май — тоді буду при устній словесности, для приміру можу втрунити одну-дві біліну.

Міцкевича²⁸ й Словацького²⁹ дарую. "Віщий Олег" Руданського³⁰ (Пушкина³¹) маю вже в II кл. "Косове поле" в витягах, вкороченс, в читанці Лучаківського³² для V кл.

Коротко: з Врхліцкогo прошу вибрати два-три епізоди з поем. Крім цього, були в ЛНВ³³ його оповідання, але боюся, що там буде змальована тонка душевна аналіза ніжними словами: що друге слово тут не зрозуміле. Я не міг дати жадного опису з Мирного, а навіть опису з "Захара Беркута". Замерехтіло... засуєтілося... збовдурилося... Червона заграва... - і т.д. Що тут робити? До кожного слова давати нотку? За много ноток але, не дати нотки також але. На мене ж підношено публичну скаргу: видав укр[аїнські] книжки незрозумілі, ось зараз самі українські слова: Гермес³⁴ і черепаха. Що то є Гермес? Що то черепаха? — Отже, я вистерігаюся таких чисто українських слів, як Гермес, черепаха, мерехтіти і т.д...

Була в ЛНВ і якась драма Врхліцкогo. Яка це?

Хрестоматію Возняка³⁵ ч[астину] I маю вже, II ч[астину] замовляю. (Вже видів її).

Щодо статті "Архаїзми і неологізми" — я старався вкоротити її як найбільше, бо знаю, що ЛНВ не має місця. Цєю статтею думав я звернути увагу наших людей, яких досить сидить тут по селах та городах, до записуваня лінгвістичного чи й етнографічного матеріалу, я не робив її з баястом, а можливо приступно. Коли ж не рефлектуєте на неї, то зверніть мені її при нагоді, коли будете що персилати сюди.

Читав я Вашу рецензію на збірку Лукача Дем'яна — бона (рецензія) мене утішила тим, що збірку дістав я найперше від Лукача Дем'яна для виданя в "Просвіті" і зрецензував її в тій

самій думці. Мені не зрозуміле, як можуть співати “їздив чумак сім літ за гори” — це зле переписана, мабуть, таки самим Лукачем відома чумацька пісня — отже, тут не народна. Загалом плягіяти тут — буденна річ. Жатковича Юрія³⁷ оповідання переписані живцем з Маковея³⁸, Стороженка³⁹... Сими днями видав якийсь Козик під своїм іменем, але зміненим титулом Фармазони Фельковича⁴⁰, а ось в “Хліборобському календарі” на 23 рік суть поезії, поідіписувані ріжними авторами, нині жиючими, - поезії, друковані тут вже в п'ятдесятих роках... Ось так збирав і Лукач свою збірку — бодай деякі частини з неї. Та годі — чоловік сам себе не перескочить — як каже Іван Кривецький⁴¹.

Матеріал до одміни чужих імен зберу поволи. Та не обіцую великих результатів, нині знаю, що Новаківський має в II Новаківськ-ія! Аналог до Ракоцій — Ракоц-ія, але поволи досліджу цю справу — поволи, бо тепер зима, сиджу в Ужгороді, від січня буду вчити на курсі для учителів для горожанських (виділових) шкіл, там, може, що зберу, хоч тяжко, бо учителі стараються часто по-ученому, вони уживають часто не “праця” лем “працюваніє” й т.д.

14/12 1922

Здоровляю сердечно

Волод. Бирчак

P.S. Панькевич питає, що має зробити з 500 кч за поезії?

Лист 6

Дорогий Пане! Посилаю бажану статистику — на долі почисліть, бо не маю часу. Від пригот[ованого] — III кляси число гр[еко]-кат[оликів] із числом тих, що учать ся по-українськи, незгідне, та се тому, що в низших клясах кілька наших ходить на польське. В висших клясах (6 і 8) більше тих, що учать ся по-укр[аїнськи], ніж гр[еко]-кат[оликів], та причину подаю. П'юза те, коли забажаєте витягнути иньші консеквенції — маєте подане усе докладно.

Коли що не ясно, пишть.

Здоровляю щиро

Волод. Бирчак.

[P.S. — подисано олівцем — С Н]

Цікавий був би Jahresbes⁴² попереднього року. Наших було при кінці курсу всего около 86. Зрештою, коли Вам придавбися сей Jahresbes, перекажіть, а передам Вам.

[б/л]

Примітки

¹“Theil. galiz” – ідентифікувати назву праці не вдалося

²Повість вишлю – мова йде про історичну повість В Бірчака “Василько Ростиславич” (Берлін, 1923)

³Калинович Іван (1884-1927) – український бібліограф, видавець, перекладач, громадський діяч. Був секретарем Бібліографічної комісії НУШ.

⁴“Захар Беркут” (1882) – історична повість І.Франка про боротьбу Карпатської Русі з монголо-тагарською ордою хана Багтя у 1241 р.

⁵Імовірно, мова йде про другого легендарного царя Стародавнього Риму Нуму Помпілія, сабина за походженням. Йому приписують встановлення законів, спорудження храмів, введення релігійних обрядів, поділ громадян на стани та ін. Його дружиною, коханою і порадиницею в державних справах вважалася німфа джерела Егерія

⁶Борачок Северин (1859-1923) – греко-католицький священник, громадський діяч Галичини, один із засновників економічних товариств Стрийщини і Жидачівщини (Львівська обл.)

⁷Панькевич Іван (1887-1958) – український мовознавець, педагог, етнограф, громадський діяч Закарпаття. Дійсний член НУШ, співзасновник “Просвіти” в Ужгороді, редактор її “Наукових збірників” і журналів “Учитель”, “Вивочок”, “Підкарпатська Русь”

⁸“Учитель” – педагогічний журнал, видання Шкільного Відділу крайової адміністрації Підкарпатської Русі. Виходив тричі на місяць в Ужгороді 1920-1936 рр

⁹“Вичочокъ для подкарпатських дѣточокъ” – дитячий журнал в Ужгороді. Виходив двічі на тиждень у 1920 – 1924 рр

¹⁰Духнович Олександр (1803-1865) – закарпатський громадський і культурний діяч, педагог, письменник і публіцист. Греко-католицький священник, канонік капитули в Пряшеві

¹¹Павлович Олександр (1819-1900) – закарпатський поет, громадський діяч Пряшівщини, священник. Писав вірші (маковельським діалектом) на історико-патріотичну, дидактично-моралізуючу і суспільну тематику

¹²“Світ дитини” – ілюстрований двотижневик (меся 1925 р. – місячник) для дітей, що виходив у Львові 1919 – 1939 рр. Видавець і редактор М. Гиряцько

¹³Шураєв Василь (1871-1948) – український літературознавець, филолог, історик мовознавства. Академік НАН України (з 1929 р. р.)

¹⁴Сфремов Сергій (1876-1939) – український політичний діяч, історик і критик української літератури, публіцист. Дійсний член НУШ і ВУАН, голова її

управи Автор понад 3000 публікацій. Найбільш відомий своєю “Історією українського письменства” (1911 р.).

¹⁵Волошин Августин (1874-1946) – провідний культурний і громадсько-політичний діяч Закарпаття, педагог, греко-католицький священник. У 1939 р. був президентом Карпатської України.

¹⁶Алишківич Андрій (1870-1949) – педагог, громадський діяч Галичини і Закарпаття, директор українських гімназій у Берегові, Ужгороді та ін.

¹⁷Пачовський Василь (1878-1942) – український поет, драматург, представник літературного угруповання “Молода Муза”, педагог, близький друг В. Бірчака

¹⁸Мова йде про з’їзд галицьких учених у Львові в 1848 році

¹⁹Біленький Ярослав (1883-1945) – педагог, громадський діяч, редактор “Української школи”, укладач підручників.

²⁰Ідентифікувати назву населеного пункту не вдалося.

²¹Halbmittel sind keine Mittel! (нім.) – Напівзасоби (не) є ніякими засобами!

²²Мова йде про Андрія Алишківича. Його син, Богдан Алишківич, був одружений з дочкою В. Бірчака Ростиславою.

²³Федорців Федь (1889-1930) – журналіст, видавець і редактор “Новітньої Бібліотеки” (1912-1923), редактор видавництва “Ізмарagd” (з 1923), редактор журналів “Шляхи” (1915-1918) і “Життя і Мистецтво” (1920), головний редактор газети “Діло” (з 1928 – член редколегії).

²⁴“Життя і Мистецтво” – місячник літератури, мистецтва і культури. Виходив у Львові в 1920 р. Редактори Федорців Ф. і Струтинський М.

²⁵Горлинський Ярослав (1882-1939) – український літературознавець, перекладач, професор Львівського університету та Академічної гімназії, дійсний член НТШ. Друг і родич В. Бірчака.

²⁶Врхліцький Ярослав (справжн. Еміль Фріда; 1853-1912) – чеський письменник, член Чеської академії наук і мистецтв із 1890 р.

²⁷Грабовський Павло (1864-1902) – український поет, публіцист, перекладач

²⁸Міцкевич Адам (1798-1855) – польський поет, діяч національно-визвольного руху

²⁹Словацький Юліуш (1809-1849) – польський поет-демократ. Творчість нерозривно зв’язана з Україною. Подорожував Україною в 1827 р., описав Волинь, життя українського народу.

³⁰Руданський Стенан (1834-1873) – український поет, перекладач, лікар.

³¹Пушкін Олександр (1799-1837) – російський поет, драматург, прозаїк.

³²Личаківський Костянтин (1846-1912) – галицький педагог, укладач шкільних підручників

³³ЛітВ – “Літературно-науковий Вісник” – місячник, що в 1898-1906 рр. виходив у Львові, 1907-1914 та 1917-1919 – у Києві, 1922-1932 рр. – знов у Львові. Заснований за почином М. Грушевського як видання НТШ.

³⁴Гермес – у грецькій міфології син Зевса і Майї. Один із найдавніших і багатозначних богів (покровитель мандрівників, бог скотарства, торгівлі, сновидень, шахрайства та ін.).

³⁵Возняк Михайло (1881-1952) – український літературознавець, професор Львівського університету з 1939 р., дійсний член ВУАН, довголітній співредактор видань НГШ

³⁶Дем'ян Лука (1893 - ?) – закарпатський громадський діяч, письменник. Один із перших почав писати українською мовою на Закарпатті

³⁷Жаткович Юрій (1855-1920) – священик, закарпатський письменник, етнограф, перекладач. У закарпатських “Місяцесловах” друкував свої переробки оповідань О Маковея, О Стороженка та ін.

³⁸Маковей Осип (1867-1925) – український письменник, літературний критик, журналіст і громадський діяч.

³⁹Стороженко Олекса (1805-1874) – український письменник. Співпрацював із ж “Основа”.

⁴⁰Фелькович Юрій (1834-1888) – український письменник, перекладач, педагог і громадський діяч, редактор “Буковини”.

⁴¹Кревський Іван (1883-1940) – український історик, дійсний член НГШ, довголітній директор бібліотеки НГШ у Львові (1905-1914, 1921-1937), редактор ж. “Наша Школа” (1909-1912), урядового органу ЗУНРу “Республіка” (1919), історичного місячника “Стара Україна” (1924-1925).

⁴²Jahresbes – тут виказ учнів за певний навчальний рік.

Оксана ТРУМ (Тернопіль)

В.ГНАТЮК і М.ГРУШЕВСЬКИЙ

Взаємини, плідна наукова співпраця єднали нашого земляка-академіка, талановитого фольклориста, мовознавця та

літературознавця, блискучого публіциста Володимира Гнатюка з академіком, видатним українським істориком, громадсько-політичним діячем першим Президентом України Михайлом Грушевським.

1894 року В.Гнатюк вступив на філософський факультет Львівського університету. Поталанило молодому вченому: курс історії читав професор Грушевський, що став для нього спершу учителем і наставником, а далі — провідною зіркою на довгі роки. Стосунки між Гнатюком і Грушевським були дружні, вони часто відвідували один одного. Гнатюк не раз заходив додому до Грушевського у справах своїх наукових праць; професор завжди ввічливо вислуховував його, хоч був перевантажений роботою; там студент Львівського університету мав нагоду зустрічатися також з великим Каменярем, людиною, яка стала для нього другим учителем і наставником в його творчій праці. Саме під впливом М.Грушевського та І.Франка — цих велетів українського національного відродження — В.Гнатюк перейшов від аматорства до наукових записів народної словесності.

З 1895 по 1911 рр. В.Гнатюк періодично здійснював науково-дослідницькі експедиції на Закарпаття, де записував фольклорні матеріали цього регіону. М.Грушевський підтримував і заохочував дослідника для продовження цієї справи, оскільки вважав, що національні традиції становлять невичерпне джерело для саморозвитку українського народу, його національного відродження. В "Записках НТШ" за сприяння М.Грушевського були опубліковані такі ґрунтовні дослідження В.Гнатюка: "Легенда з Хітарського збірника", "Руські оселі в Бачці", "Словацький опришок Яношік в народній поезії", "Словаки чи русини? (Причинки до вияснення спору про національність західних русинів)", "Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності", "Угроруські духовні вірші", "Хоценський співаник Левицьких", "Легенди про три жіночі вдачі (причинок до історії мандрівки фольклорних мотивів)", "Запропащена збірка угроруських казок" тощо.

Така діяльність фольклориста для розвитку української етнографії справляла велике враження на професора Грушевського, який писав: "Він взяв на себе реферування різної етнографічної літератури в "Записках НТШ", а далі приступив до етнографічних описових начерків. Ці рецензії та начерки й стали появлятися під моєю редакцією від 1895 року і автор їх став молодшим членом редакційного гуртка, котрому я передав заснований мною "Етнографічний збірник". Варто зауважити, що "Етнографічний

збірник" був заснований у 1895 р. як окреме видання Наукового товариства ім. Шевченка для матеріалів з української етнографії, зібраних з усіх територій, на яких проживали українці [3, арк.3]. Спочатку "Збірник" виходив раз в рік, а з 1898 р. — переважно два рази в рік. Перші два томи вийшли під редакцією М.Грушевського, в які входили дослідження і зібрання різних авторів з різних тем. Наступні томи "Етнографічного збірника" були тематичними. Так, в томах 3, 4, 9, 25, 29, 30 В.Гнатюк подав "Етнографічні матеріали з Угорської Русі" в шести томах. В "Збірнику" було опубліковано також чимало інших зібрань дослідника, як-от: "Галицько-руські анекдоти", "Галицько-руські легенди", "Знадоби до української демонології", "Коломийки", "Народні оповідання про опришків", "Колядки і щедрівки", "Похоронні звичаї і обряди", "Етнографічні замітки з Угорської Русі про галицьких лірників".

Відзначимо, що основною ділянкою служіння українському національному відродженню В.Гнатюк, як і його наставник, вважали наукову роботу. Саме з метою створення всеукраїнського наукового центру Володимир Гнатюк разом з Михайлом Грушевським та Іваном Франком спричинився до піднесення діяльності прообразу української Академії Наук — Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Ця трійка визначних особистостей з Грушевським на чолі, за вже тоді існуючою думкою, була організаторами науки в НТШ, тим стержнем, навколо якого об'єдналися і працювали інші науковці.

Завдяки тісній та плідній співпраці М.Грушевського — голови НТШ, І.Франка — директора філологічної секції і В.Гнатюка — багаторічного секретаря НТШ Наукове Товариство ім. Шевченка перетворилося в першу українську загальнонаціональну установу, в невизнану офіційно Академією Наук, стало незаперечним лідером у формуванні практично всіх напрямів української науки.

У 1898 р. М.Грушевський домігся реформи щотижневика "Зоря", на базі якого заночаткував видання "Літературно-наукового вісника" — журналу, який дотепер не має аналогів за своїм мистецько-інтелектуальним рівнем. З 1899 р. В.Гнатюк став редактором цього часопису і на цій посаді був аж до переведення М.Грушевським редакції часопису в Київ 1907 року, видавши 30 об'ємистих томів. Редакційне кредо ЛНВ Гнатюк сформулював таким чином: "...не призначився ні до якої літературної школи, ні до якої політичної партії, ні до якої секти і заховуючи собі право незалежної критичної думки та свободної

дискусії, шанувати індивідуальність авторів, цінити талант, де і в якій мірі він би не появлявся, піддержувати поперед усього оригінальну літературу і наукову продукцію на українсько-руській мові, та при тім по змозі знайомити громаду чи то в перекладах, чи в критичних та історико-літературних розвідках з виднішими появами літератур” [1, 1].

Слід зазначити, що співробітниками ЛНВ львівського періоду були найвидатніші інтелектуальні сили тодішньої України. Проте найбільше праці в розбудову журналу вклали Грушевський, Франко і Гнатюк.

Наприкінці 1898 р. з ініціативи В.Гнатюка була заснована “Українсько-руська видавнича спілка” (згодом перейменована на “Українську Видавничу Спілку”), як секретар та редактор її видань В.Гнатюк разом з М.Грушевським та І.Франком опрацював “Статут УРВС”, уклав її плани, вів широку кореспонденцію з її авторами, редагував рукописи, робив переклади тощо. До першої світової війни саме це видавництво опублікувало найбільшу кількість художньої та науково-популярної літератури українською мовою [4, арк.4].

В.Гнатюка і М.Грушевського поєднували щирість у стосунках, взаємодопомога і взаємоповага, спільна боротьба за українську національну ідею. У статті про 10-річне перебування професора у Львові “Чесць праці” В.Гнатюк дав йому таку характеристику: “До перелому і звороту в наших національних відносинах, коли не найбільше, то в дуже значній мірі причинився російський українець проф. Михайло Грушевський, що прийшов до нас восени 1894 року на катедру всесвітньої історії, і то не лише своєю організаторською та науковою діяльністю, але й непохитним та чистим характером, від якого, як від вітру, відлітала вся полова, все низьке й мерзке, все безхарактерне й хитке, а коло якого скуплювалося здорове зерно, що й принесло, а в будучині певно принесе багаті і гарні плоди” [2, 551].

В свою чергу М.Грушевський, оцінюючи внесок В.Гнатюка у царину української етнографії, назвав його найбільшим видавцем українського фольклорного матеріалу, якого мала українська земля.

Таким чином, наукова співпраця В.Гнатюка і М.Грушевського підтверджує, наскільки важливою була в умовах кінця ХІХ – початку ХХ ст. спільна праця інтелігенції, єднання усіх творчих сил для розбудови української національної науки і розвитку культурно-духовного відродження України.

Література:

- 1 Гнатюк В Запросини до передплати на місячник Літературно-Науковий Вісник // ЛНВ – 1901 – Т.ХVI – С.1
- 2 Гнатюк В “Честь праці!” // ЛНВ – Т.ХХХІІІ – С.551
- 3 Центральний державний історичний архів України у м. Львові (далі – ЦДА України у м. Львові) – Ф 309. – Оп 1. – Спр 21.
- 4 ЦДА України у м. Львові – Ф 309 – Оп 1. – Спр 23

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ФОЛЬКЛОРУ В ПРАЦЯХ В.ГНАТЮКА

Володимир БУРЯК (Дніпропетровськ)

ФОЛЬКЛОР ЯК ІНФОРМАЦІЙНО-СВІДОМІСНА СИСТЕМА В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В.М. ГНАТЮКА

Еволюція фольклорної науки у розробці концептуальних засад вивчення народної спадщини як світоглядної та творчої системи відбиття життя багато в чому завдячує видатному українському фольклористу В.М.Гнатюку. Він глибоко розумів значення народної пам'яті у контексті етногенезу: "Доки народ живе, доти його життя мусить мати конкретні форми на зверха, які мусять об'являтися між іншим і в його народній поезії. Цілковитий загиб народної поезії означав би й загиб народа"[4, 86]. Вчений акцентує на безперервному процесі функціонування народної пам'яті. Тобто фактично мовиться про існування системи зникнення і оновлення фольклорних текстів як інформаційного базису свідомості. У контексті термінологічного та поняттєвого апарату своєї епохи В.М.Гнатюк говорить і про базову міфологічність фольклорної свідомості, про своєрідну "поетичну логіку" або свідомість умовної реальності.

У перших спробах визначення міфогенезису вчений точно відчуває пам'яттєву етапність і свідомісно-концептуальні "перетворення" архетипів несвідомого, які передаються з покоління в покоління: "...міфологія одної епохи перемінюється в поезію дальшої епохи, а поезія в казки ще дальшої" [4, 207]. Фактично мовиться про розподіл міфологічного пласту свідомості на художній та логічний (фольклорний та науковий), про зникнення чуттєвої однозначності при сприйнятті колишньої міфологічної інформації і посилення логічного, раціонального начала, а отже, йдеться про виділення свідомості людини як ідентифікованої моделі, відстороненого, суб'єктивізованого погляду на світ.

"Поетична логіка", або умовна реальність відображення факту (міфологічне мислення) базується на чуттєвій вірі в реальність створених фантазією образів. «Робота» фантазії як основного фактору свідомісного відображення ґрунтується на аналогії, порівнянні. Вся система порівняльності міфологічного мислення і є суперсистемою щодо виражально-зображальних мікросистем (наприклад, метафора – одна з найменших підсистем

порівняльності). Разом системи макро- і мікрорівня створюють систему людська свідомість. Оскільки ми говоримо про поетику (структуру) міфологічної свідомості саме у контексті комунікативно-образної функції, то слід зауважити, що система «почуттєвого» відбиття свідомістю інформації (на неусвідомленому рівні – мислення архетипне) не виключає факт (сигнал) для суб'єкта (людини) мікросвідомості як такий, що не має документальної (реально інформаційної) основи. Комунікативність міфопоетики полягає в тому, що інформація (факт), оскільки вона сприймається як даність, на неусвідомленому рівні віднаходить свій емоційний дубль, що є їй не спроекційованим уявою (втрачає деталі, фактурні контури під час «трансляції», переходу від джерела до приймача), але внутрішня (чуттєва) субстанція доходить до приймача (того, хто сприймає). Оскільки емоційне ядро факту лишається природнім (незмінним), то ми цей факт і називаємо умовно реальним.

У міфологічному мисленні більшість фактів (інформацій) мають магічне значення (чуттєво-беззастережне сприйняття), вони несуть у собі магічну інформаційність (умовно реальне відображення факту). Хоча саме на рівні міфомислення рух свідомості «працює» переважно в режимі відбиття, а не відображення, хоч це, на перший погляд, синонімічні поняття. Але відбиття все ж акцентує на механічному засвоєнні (підсвідомому) інформації, а відображення акцентує на мислимому процесі свідомості (схема: відбиття факту - обробка факту свідомістю - «повернення» факту на суб'єктивізованому рівні сприйняття). Оскільки у міфологічному мисленні майже весь деталевий фон має магічний підтекст, то він водночас є передінформаційною свідомісною основою, яка «вмикається» в дію через емоційну проєкцію (відповідник) і створює умовно реальний фон дії (дійства). У комунікативному (трансляційному) плані міфосвідомість має екстравертні риси, оскільки інформаційна свідомість індивідуальності пов'язана з ближніми і дальніми умовно реальними (чуттєво-енергетичними) системами. У цей ряд можна ставити системи сім'я, народ, етнос, країна, світ, космос. Основний принцип системності – це сукупність елементів, що утворюють певну цілісність. Системність як категорія має зв'язок з категоріями цілісність, елемент, підсистема, зв'язок, відношення, структура та ін. Це одне поняття системності – нерозривність з середовищем, у взаємодії з яким система існує, знаходить свою цілісність. Кожен елемент системи є елементом системи вищого порядку, має елементи, які можуть виступати як системи нижчого порядку. Морфологія

системності — ієрархічність, багаторівневність. Еволюція процесів системності передбачає процеси передавання інформації, а також керування. Поведінка складних систем підкорена досягненню певної мети, а тому, в процесі функціонування вони здатні змінювати свою структуру. Системність фольклорного мислення — це відбиття (відображення) у народній свідомості сукупності архетипів усіх рівнів (міфологічних, фольклорних, історичних, етичних, естетичних, мовних, образних і т. д.). Створення єдиної художньої свідомості народу (системи), виражає його менталітет на рівні «трансляції» (виконання) фольклорного твору в усіх його етнічних, психологічних та соціальних особливостях [2,35].

За К.Юнгом, архетипи — «успадкована психічна структура, що утримує в собі душевну енергію поколінь, сформовану у процесі філогенезу людства» [5, 283]. Вчений визнає і психологію художнього твору (системи), формулюючи її як творчий модуль (головний концепт художньої свідомості), як «прабачення», «пранепереживання», незайману суть, що віддалена на велику відстань від особистого пласту художника, його самосвідомості. К.Г.Юнг визначає характер цієї творчої енергії як імперсональний (енергія сім'ї, нації). Архетипи становлять основний зміст такої енергії, саме вони створюють своєрідний інформаційно-творчий горизонт системи образний світ людини. Синкретизм первіснолюдського буття не розділяє біоенергетичного, образного, побутового (етнічного) як окремі функціональні моменти мислимого буття. Синкретизм як тип мислення — це надінформаційна система, з якої виділяються елементи нових систем. Розподіл функції (мотивація і трактування інформаційних джерел) відбудеться на капілярному рівні свідомості, але спочатку міфологічне мислення розділиться на художнє і логічне. Мінісистемність стане ознакою вираження архетипу як соціально-художнього коду образної свідомості народу. Архетип за функцією розділиться на психічний (душевна енергія) та образний (асоціація, образ) архетип. Образний архетип є емоційним відбитком знаку чи деталі, інформації за допомогою первинних художніх тропів: пар протиставлення, граматичних, постійних, художніх епітетів, простих метафор. Поняття "художній (фольклорний) архетип" дещо спрощує первинний зміст юнгівського розуміння архетипу як імперсональної енергії сім'ї, нації, як інформаційної системи душевних станів, що мають напівобразні ознаки. Але оскільки синкретична модель міфосистема розпадається на деталізовані інформаційні підсистеми, то ми виділяємо в понятті «оновлений архетип» такі рівні: архетипи етнічні, історичні, психологічні, етнічні,

мовні, естетичні та ін. Художній архетип як нова система вже не несе в собі стільки первинної психоенергії як міфологічний (юнгівський). Відбувся розрив між знаком і його значенням (осмисленням) [1, 31]. Знак не сприймається як щось незмінне, застигле (абстрактна інформація), що не підлягає аналізу відчуттів. Це українські образи-архетипи: зоря, місяць, сонце, гора (перший свідомісний горизонт). Другий свідомісний горизонт: калина, явір, верба та ін. Архетипи першого інформаційного свідомісного горизонту мають психічну образну наповненість, бо за давністю сягають індоєвропейського свідомісного пласта. Архетипи другого горизонту виконують лише образну функцію. Присутній у них магічний план (у баладах перетворення дівчини у дерево), хоч і частково психічно навантажений, але не виходить з художнього контексту (психоенергетична домінанта, як у обрядовому фольклорі). Виявлення «юнгівських» ознак архетипу допомагає усвідомити архетипний горизонт свідомості як інформаційне праджерело або мікросистему фольклорної свідомості (твору) — початковий знак пам'яті. Макросистема — це горизонт свідомості, здатний до процесів інформації і керування, це наявність багаторівневості й ієрархічності. Такими системами є фольклорна пам'ять, фольклорний твір, фольклорне етносередовище.

Архетипна (міфологічна) свідомість дала початок ще двом видам інтерпретації факту — реальному (публіцистичне та наукове мислення) і відображеному (художня творчість). У цьому триарусному інформаційно-свідомісному контексті (інформаційно-художня свідомість) почали вирізьблятися інформаційні свідомісні системи-особистості вищого рівня — модулі. Але ці суперсистеми чітко “керувались” архетипною зоною пам'яті (виявлення певного типу системності на менталітетному рівні). Щодо рівня інтерпретації факту в умовно реальному горизонті (міфологічне мислення), то тут модульність виявляється як колективноавторський феномен, а на горизонті реальному і відображеному (пізніші форми відображення інформації і складніша система вираження) модульність фіксується на рівні модуль-людина (модуль-особистість). Модуль-особистість сама стає фактом історії, розгорнутою системною інформацією, що представляє свідомість нації на певному рівні її функціонування. Вирізьбившись з багаторівневого свідомісного рівня інтерпретації дійсності (інтерпретації факту) як суперсвідомість, як “погляд над поглядами”, модуль-особистість і надалі програмує інтелектуальну свідомісну піраміду етносу. Інформаційний інтелектуалізм модуль-особистості залежить не лише від її світогляду, а й від “сюжету життя” на рівні реалізації власних концепцій, від генетично

закладених кодів інформації етносу. У фольклорному мисленні виокремленими модуль-особистостями були кобзарі як авторські індивідуальності, здатні високо суб'єктивізовано за законами свого жанру викласти систему навколишнього життя. Для всіх видів свідомості архетипна інформація є базовою на загальноінформаційному рівні і на рівні сугестивно-ментального вираження. На рівні реального мислення (публіцистичне, наукове мислення) втрата архетипної бази виявляється одразу. Найгірше, що ця втрата відбивається не лише на загальному модульному рівні нації, а відповідно, послаблюється модульна свідомісна інтенсивність особистостей-модулів (інформаційних модулів). Все починається з умовно реального свідомісного пласту (міфологічна інформаційна свідомість), бо йдеться про втрату пам'ятево-емоційного пласту свідомості (енергетично-сугестивного). А це — і підсвідома реакція на природу, рухи, шуми, на зміну пір року, ландшафту, на геоінформаційний простір. Тобто відбувається інформаційно-сугестивне “ламання” постійного архетипу середовища на психічному, історичному рівнях буття людини і виникає дисгармонія особистості з середовищем.

Сучасні дослідження умовно реального рівня свідомості етносу (міфомислення) свідчать, що образний генофонд ще почасти фіксує елементи міфологічного мислення. Зокрема, в образній конструкції фольклору простежуються залишки концепції світового дерева, що уособлювало цілісний, універсальний погляд на світ давніх слов'ян. Елементи цієї міфоконцепції фіксуються в українському фольклорі вже не як цілі залишки системи або її ланцюги, а лише як структурне тло для більш ускладненого соціально-художнього відображення світу, де, як правило, використовуються головні пари протиставлення (перші інформаційні паралелі), які визначають буттєві, просторові, часові, соціальні та інші характеристики [3, 13]. Скажімо, народна пісня використовує образ світового дерева як елемент національної художньої свідомості. Фольклор чітко фіксує залишки уяви про триєдину вертикальну структуру світу (первинна інформаційна філософія). Серед міфосимволів найбільш широко представлені головні пари протиставлення: щастя-нещастя, життя-смерть, суша-море, вогонь-вода. Але на рівні конкретного народного твору, за винятком лише обрядового пласту, та й то лише у пам'ятках, прочитання цілісної концепції світового дерева неможливе не лише за віддаленістю часового, історичного плану, а й за самою специфікою народного поетичного мислення, що, переплавляючи міфологічну, історичну, образну інформацію, створює нові, оригінальні моделі не лише на рівні образу, а й на рівні осмислення світу в

цілому. Нові, оригінальні інформаційно-художні моделі мислення народ створює системно лише за сприятливих умов існування, коли інформаційно-художня свідомість функціонує у повному історико-культурному контексті, необхідному для розвитку нації (модулів). На рівні форми вираження фольклорного концентрату (тексту і всього, що його супроводжує: рух, спів, танець, міміка, дихання, колір, етнооточення) важливою системою авторської (модульної) інтерпретації є форма вираження фольклорного матеріалу, який має свою певну функцію – як магічну, так і інформаційну. Скажімо, обрядовий фольклор (обрядовий горизонт інформації фольклорної свідомості) має своє функціональне (життєве) призначення. Він виражає прагнення свідомості індивідуумів за допомогою магічних дій домогтися доброго вражаю, мати міцне здоров'я, отримати добрий приклад худоби. Наприклад, колядки і щедрівки за формою – це поетичне величання і магічне пророкування майбутнього, це фантазія свідомості, скерована на покращення життя. Мікросистема цього обрядового горизонту свідомості – словесні, магічні знаки. За архітектонікою колядки мали заспів (коляда), поспів, та приспів. Щодо макросистеми обрядового інформаційного горизонту фольклорної свідомості, то тут виникає необхідність аналізувати такі поняття, як цілісність, елемент, підсистема, зв'язок, відношення, структура, передача інформації і керування, зміна структури, дифузія та ін.

Аналіз магічно-величальної обрядовості показує, що передусім свідомісна система охоплює всі горизонти архетипів, творить єдину художню свідомість народу і відображає його менталітет на рівні "трансляції" (виконання) фольклорного твору. Так невід'ємною рисою системи магічно-величальної обряд є зв'язок з середовищем. Це, зокрема, підтверджує цілісність інформаційної системи зимовий обряд: від рівня мікрогоризонт до рівня макрогоризонт (початкові свідомісні архетипи – етнічний та світовий космос). Аналіз систем етнокстер'єр, етноінтер'єр, архетипів етичної поведінки свідчить про ієрархічність, багаторівневість системи магічно-величальної обряд, про присутність процесів передачі інформації і керування від системи мікросвіт (зона найпервинніших архетипів людської свідомості) до системи макросвіт (космос – Бог). Велику роль тут відіграє хата господаря як система не лише інформаційних архетипів, а свідомісна система, що складається з горизонтів функціонування, яким людина надає магічного змісту ("енергетизує" їх) і залучає до систем мертвих, живих, тобто вводить свідомість сім'ї до систем рід живих і мертвих (великий рід). Цьому підпорядкована і система магічних дій господаря і членів його

сім'ї. Сутність системності найкраще ілюструє обряд колядування у його генезисі. Тут - і чіткість інформаційних параметрів, і представлення всіх сфер етнобуття (від етногоризонту дім до космогоризонту рай), все це створює глибокий сутєстивний підтекст на рівні системності сприйняття твору (дійства).

Магічно-величальна обрядовість (зимовий обряд) підтверджує, що інформаційна системність фольклорної свідомості — це фіксація народного сприйняття всіх архетипних зон у певній взаємозалежності, взаємопідпорядкованості і цілісності. Це дія вистави, яка розвивається в умовно реальному ключі. Це система-твір, що має чіткі ознаки концептуальності, де реальне дійство (сюжет) виражає магічну (умовну) інформаційність. Тобто можна говорити про початкову інтелектуальну інтерпретацію факту народною свідомістю. Умовно реальний виклад події майже виключає суб'єктивні акценти, і тому господар та інші виконавці дії ніби запрограмовані (перебувають у ритмі чуттєвої віри в реальність створених фантазією образів). Відповідно, емоційні відтінки майже відсутні. "Хтось" ніби керує процесом, водночас ніби розгортається магічна суперметафора-символ, дія, що функціонує і на рівні побутової (календарно-обрядової) і образно-магічної систем. Тобто як свідомісний "наджанр" зимовий обряд є системою, що об'єднує системи суспільство і художня свідомість народу, свідомість виконавця дії, бо синкретизм первісного людського буття не розділяє магічного, образного, побутового (етнічного) як окремі функціональні системи мислимого буття. Синкретизм інформаційного мислення - це надінформаційна система, з якої відділяються елементи нових систем.

Розподіл міфологічного мислення на художнє (фольклорне — як рання стадія) та логічне виокремить авторську індивідуальність як носія суб'єктивної інформації. Два організуючі процеси поєднуються у творчому мисленні — колективне та індивідуальне. Синкретичність фольклорного мислення надаватиме перевагу колективному не як остаточному феномену творчого процесу, а як підсумково узагальнюючому, що формує нові архетипно-менталітетні зони свідомості певного етносу. В.М.Гнатюк точно помітив творчу специфіку фольклорного творчого процесу, акцентуючи на генетичній єдності індивідуального й колективного начал у фольклорі. Процес «синхронізації» колективного й індивідуального і поступового виділення останнього залежав від рівня особистісної інтерпретації факту.

Аналіз еволюції форм і методів інтелектуальної образної комунікації у контексті трансформації (суб'єктивізації)

реалістичної основи факту свідчить про те, що людська свідомість не одразу виокремила інформацію (факт) як реальну (документальну) домінують життя (інформаційна основа буття), хоч уявлення про світ і вибудовування законів про його сутність базувалися на аналогії, порівнянні саме фактологічної — буттєвої — основи. Для міфологічної свідомості раннього періоду рівень умовно реалістичної основи факту (умовно реального відображення факту) визначається від мінімальної до максимальної суб'єктивізації. Для середнього і пізнього періоду міфологічного мислення характерний поступовий рух свідомості до розгерметизації поетичного (умовного) джерела факту (поступове зникнення чуттєвої віри в реальність створених фантазією образів). Умовна реальність фактологічної основи коливається залежно від жанрової інтерпретації факту. Легенди, казки, на відміну від ранніх жанрових форм (трудова пісня, замовлення, обрядова поезія), вже виокремлюють факт з середнього рівня суб'єктивізації реалістичної основи. Скажімо, казка як жанр має в основі вигадані або фантастичні події, але ця фактологічна вигаданість — зовнішня, бо вигадане — це не що інше як типізоване, фактологічне, бо в ньому — відображення життя і поглядів людей від найдавніших часів, і тому це своєрідний напівзакодований факт. Щодо рівня умовної реалістичності відтворення факту та відображення реальної дійсності, то розвиток жанру "казка" у розвитку жанру ілюструє цю еволюцію інтенсифікацією реалістичної основи. Казки про тварин та героїчно-фантастичні казки — це вияв фактологічного уподібнення і передачі магічного. Магічна свідомісна функція полягає в максимальній суб'єктивізації факту, а фактологічна — в середній суб'єктивізації. Уже в побутових казках чітко виявляється фактологічна основа життя (персоніфіковані образи Долі, Горя, Щастя, Правди, Кривди), модульні (менталітетні) риси характеру (доброта, розум, кмітливість, ледарювання, егоїзм, скупість). У легенді фактологічна основа наочніша, це вже часто реальний переказ про події чи людські характери в певному історичному контексті (Олекса Довбуш, Максим Залізник, Устим Кармелюк). Елемент казковості, фантастичне тут виступає як стильова ознака (форма суб'єктивізації), а не домінують-жанрова як у казці і тому якщо казка за фактологічною основою (рівнем її реалістичності) коливається від середньої до максимальної суб'єктивізації умовно реального факту, то легенда — від середньої суб'єктивізації умовно реального факту до мінімальної суб'єктивізації реального факту. Загадки, прислів'я, приказки належать до середнього або мінімального рівня суб'єктивізації відображеного свідомістю

умовно реального факту. У загадці метафоричне коло (метафорична паралель) ніби герметизує факт. Прислів'я і приказки в основі мають художнє узагальнення (типізований відображений факт), в якому передано досвід людської свідомості через метафоричну паралель. У основі анекдоту - цікавий життєвий факт. Несподіване і дотепне закінчення історії лише підкреслює (паралелізує з іншим фактом) вагомість ситуації чи її винятковість. Анекдот належить до рівня мінімальної або середньої суб'єктивізації реального факту. Умовна реальність як архетипний рівень інформації у жанрі анекдоту поступається реальній інформаційній фактурі.

Народні пісні фіксують яскраву картину рівня реалістичної основи у суб'єктивізації факту, де простежується свідомісний генезис суб'єктивної обробки інформації. Так, історичні пісні, де фактологічною основою є важливі історичні події, належать до рівня максимальної суб'єктивізації реального факту або мінімальної суб'єктивізації відображеного факту. Казково-фантастична, легендарно-історична, або героїчна інтерпретація факту властива баладі (середня або максимальна суб'єктивізація відображеного свідомістю факту). Хоч у ліричних піснях соціально-побутовий інформаційний фон зримий і різнобічний, але сильне настроєве начало теж ставить ці твори на рівень середньої та максимальної суб'єктивізації відображеного факту. Разом з історичними піснями найближче знаходиться до фактологічної основи дума, тому цей жанр належить до рівня максимальної суб'єктивізації реального факту або мінімальної суб'єктивізації відображеного факту.

Отже, фольклор ілюструє чіткий генезис реальності факту на рівні авторської (колективноавторської) суб'єктивізації, стверджуючи модифікацію фактологічної основи не через відірваність від реалістичності в подачі інформації, а, навпаки, через поглиблення в ній саме реалістичних моментів на рівні виокремленої суб'єктивізації факту, події, героя, явища.

У народній пісні можна чітко окреслити форми індивідуального самовираження сучасної фольклорної пам'яті, хоча їх і важко виокремити внаслідок злитості художніх форм пісні, злитості, яка втілює загальну естетичну сутність народної поезики. Можна говорити лише про те, що наявність народного естетичного ідеалу моделює в творчому процесі всю поезику вираження чуттів, принципи композиції та вислову, спільні для загальної співавторської інформаційно-естетичної системи (надіндивідуальна образна свідомість), але ми простежуємо і наявність суто виражального індивідуального пласта, що в найкращих зразках (цільна художня концентрація) підноситься

до авторського мислення і є перехідним етапом до індивідуальної авторської творчості. Естетичний аспект вираження народної пісні — це міра реалізації чуттєвою сферою душі художнього полотна пісні, це чуттєві критерії ставлення суб'єкта до об'єкта, людини до світу у системі інформаційних координат, що моделюють нову зображально-виражальну систему суб'єктивізоване реалістичне відображення факту. Ця система — своєрідна паралельна модель інформації, що має власну інформаційно-художню цінність саме в естетичному аспекті вираження факту. Естетичний аспект може тьмяніти, розчинятися, коли послаблюється загальна виражальна палітра пісні: збідненість епітетно-метафорного контексту, перевага граматичних метафор над ланцюговими, а звідси спрощеність смислового, емоційного сюжету (збіднення інформаційно-монтажної структури твору). Можна говорити про певну естетичну систему художніх засобів народного образного мислення, бо всі вони несуть у собі ті інформаційно-естетичні коди народної свідомості, коди-кліше, які вибудовують загальну народну естетичну концепцію колективного автора (інформаційно-художня свідомість народу). Ця народна естетична концепція вбирає в себе архетипну свідомісну інформацію (неусвідомлені факти) і є перехідною між умовно реальним вираженням факту та реальним. Ланцюгові метафори стверджують основний естетичний контекст, основну естетичну гармонію, яка в синкретичній структурі народного художнього твору забезпечує формування естетичного ідеалу. Ланцюгові метафори — це ланки інформаційно-художньої системи, монтаж, які створює відповідну чуттєво-інформаційну поліфонію (суб'єктивізацію факту). Образно-сюжетна “пульсація” виражальних засобів народної пісні — це не що інше, як вираження певного естетичного аспекту, певного естетичного погляду індивідуальної фольклорної свідомості, її реакція на реалізацію ідеалу, на його стосунок до дійсності, до інформаційних горизонтів буття. Естетичним критерієм реалізації ідеалу героя для пісень Придніпров'я майже всіх історичних періодів є драматичне. Саме воно визначає всю рухому (пульсаційну) систему самовираження індивідуальної свідомості, впливає на сюжетно-композиційну архітектоніку пісні й забезпечує високий рівень народнопсихологічного відтворення драматичного почуття. Визначення аспекту індивідуального самовираження сучасної фольклорної пам'яті розкриває широку картину художньо-естетичної гармонії народної свідомості, свідчить про її невичерпні формотворчі можливості.

Українська фольклорна свідомість, проішовши тривалий і

складний шлях формування, виробила неперевершені зразки народного свідомісного відображення інформації (життя). ніби цим пізніше ствердивши думку В.М.Гнатюка, що «... народу без поезії і без творчості нема, і тому кожний народ, від найкультурнішого до найпримітивнішого, заступлений у всесвітнім фольклорі» [4, 190].

Література:

1. Буряк В.Д. Архетипологія К.Г. Юнга і системність фольклорного мислення // Национальная психология и духовные ценности народа. - Дніпропетровськ, 1994
2. Буряк В.Д. Магічно-величальна обрядовість як інформаційна система фольклорної свідомості // Народознавчі аспекти фольклору, мови та літератури Придніпров'я. Збірник наукових праць - Дніпропетровськ, 1995
3. Буряк В.Д. Регіональні особливості творчого стану сучасної поетичної народної свідомості Придніпров'я і головні критерії збереження її образного генофонду // Фольклор і говори Наддніпрянщини. Збірник наукових праць - Дніпропетровськ, 1997
4. Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість -К.,1966.
5. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтическому творчеству //Архетип и символ -М., 1991.

Володимир СТУПІНСЬКИЙ (Тернопіль)

КОМПАРАТИВІСТСЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ В.ГНАТЮКА ОБРАЗУ ОПРИШКА В СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

З'явившись на світ останнього року ХІХ століття, праця В.Гнатюка [2], стала визначним явищем не тільки у фольклористиці, а й літературознавстві. Вона створена на засадах порівняльно-історичного методу: через встановлення подібностей, шляхів міграції

та історичного розвитку образів, сюжетів тощо. Зазначимо, що Гнатюківська стаття доводить факт активного функціонування образу опришка Яна (Яношіка, Івася) не тільки у словацькому, але й польському, українському фольклорі. При тому автор в процесі розкриття проблеми міграції та образу опришка (в умовах тодішнього державного утворення під назвою Австро-Угорська імперія), наводить порівняльні паралелі, беручи за основу приналежність до титульної нації (словаки, поляки, українці), не вникаючи у природу народностей. Таким чином, дещо слабшим у роботі видається аспект чіткої дефініції фольклорного життя опришка у гуцульському, бойківському і лемківському народному побутуванні. Це, однак, зовсім не знижує наукової значущості дослідження, а, навпаки, дає простір для нових пошуків. В.Гнатюк чітко структурує роботу, виділивши основні теми (розділи):

1. Загальні уваги про опришків.
2. Яношік в обличчю історії.
3. Яношік в народній поезії.
4. Баляди про Яношіка.

Перед нами – класичний зразок дослідження, яке дає поштовх до “вивчення нації через її розповідність” [1, 559]. “Кожного, що займається фольклором, мусить вдарити факт великого числа пісень і прозових переказів про опришків. І не диво. Опришківство тревало довгі роки, головний його контингент рекрутувався з простого народу, стикався з народом на кождім кроці, переживав з ним добрі і злі хвилі, тож і неможливою було би річчю, аби не полишив у народній пам'яті ніяких слідів про себе. В науці однак не звернено доси на опришківство тільки уваги, на скільки воно заслуговує – говорю тут головню про карпатських опришків – і то ані з фольклорного, ані з історичного боку”, – такою преамбулою-закликом починає В.Гнатюк розвідку, здійснюючи екскурс в історію питання. В першу чергу, звертає увагу дослідник, доступу до багатого матеріалу про опришківство заважає його розкиданість. Пересічному русинові найбільш доступними є “Народ. пісні Галицкой і Угорской Руси” Я. Головацького. Ратує дослідник і за те, що “окремої збірки з піснями і переказами про карпатських опришків доси не видано нігде. Виймок становлять тут лише уїнші розвідки Ю.Целевича, друковані зпершу в фейлетонах “Дла, а пізніше зібрані і видані в “Руській історичній Бібліотечі” т. XIX” [2, 1]. На часі, констатує автор, кропитка робота в архівах над кримінальними актами про процеси над опришками. Причини виникнення опришківського руху, ідуши за доктором Бальцером, В.Гнатюк бачить в наступному:

- 1) початок опришківства припадає на XVI ст.;
- 2) участь у русі беруть усі вікові і соціальні категорії населення Карпат;
- 3) до збійництва причинилися політичні і соціальні відносини попередніх віків;
- 4) нищення майна селян внаслідок безкінечних воєн і грабунків привело до масових протестів;
- 5) вербування у військо призводило до порушення моральних устоїв і цінностей по завершенні служби і бажання легко жити.

Пошук правди в опришківстві, тій крайній точці, за якою інших шляхів впливу на кривдників уже не було, спричинився до крайнього радикалізму руху. До того ж, В.Гнатюк не приховує і факту, що сюди масово йшли волоцюги, пройдисвіти, шахраї, бездомники, а то й професійні вбивці. Цей дискурс "розуміння нації як однієї з головних структур ідеологічної амбівалентності в культурних образах "сучасності" [1, 560] – надає дослідженню В.Гнатюка абсолютної актуальності. Він не уникає "аналітичного плюралізму як форми критичного підходу щодо культурних надбань нації" [1, 559], свідомо йде на розкриття "дволикого дискурсу нації" [1, 559].

Як і будь-який довготривалий процес, опришківство поступово викристалізовувало певні чіткі правила. Серед них – мало чи не за моральний обов'язок вважав молодий горянин Карпат декілька років віддати опришківству, а потім спокійно вести осідле газдівське життя. Таким чином, участь у русі формувала певні засадничі дисциплінарні, моральні й разом з тим ідеологічні (патріотичні) правила поведінки в суспільстві, а в цілому - корегувала саме суспільне життя гуцулів, лемків, бойків. Слабка офіційна влада втрачав свої важелі, їх відбирало опришківство: воно допомагало селянам чинити судові справи тощо. Тим самим завойовувався у простих селян авторитет, який працював на опришка. До того ж, знищити бунтівників офіційна влада не могла ще й тому, що «слаба комунікація гірська, брак доріг і проходів - все отее дуже стояло на помочи опришкам...:

Janiczku, Janiczku, sfoznu pochliczku,

Hej ty wiesz no bogach o každyt chodniczku”

(Янічку, Янічку, спритний хлопче,

Ти знаєш у борах кожду стежину. Пер. авт.)

Характеризуючи народнописенну творчість про опришків, В.Гнатюк здійснює надзвичайно цікаву класифікацію: іде за календарним принципом, пояснюючи його логіку так: активність

опришків розпочиналася з настанням весни і закінчувалась з початком зими:

На високій полонині ізродили рижки:

Та ци підем, пане брате, на весні в опришки?

(зап. Я. Головацького)

Відчайдухи-опришки наводили страх на навколишні села і містечка, про що свідчить словацька пісня у запису П. Добшинського (P. Dobšinsky):

Kľoňte sa chalupu, traste sa kaštiele!

Bo koľo ś Japošik na paloš pačiaga.

(Хиліться хатини, тремтіть костели.

Бо когось Яношік на палю насадить)

І причини пошуку наживи знаходимо як в гуцульському, так і лемківському фольклорі. Пор.:

Їдуть брики до Улики, все ковані коні.

Ходім, братя, в гайдамаки, чуем за червоні.

.....
Пішов любко у опришки на штири неділі.

Чей принесе своїй жінці сороківці білі.

.....
Кеби ми ся бучок розвив, зелена Сьвідова,

Не єдна би опустіла жидівска комора.

Надзвичайно цікавим свідченням міграції сюжету про опришків є запис В. Гнатюком від брата Гілярка в с. Пужники Бучацького повіту (вересень 1895 р.). Мова йде про те, як опришкам шляхом обману вдалося позбавити майже всього майна скупого шинкаря. Розчинена на тонкому гуморі, гострою інтригою та елементами драматичної гри, оповідка була надзвичайно популярною. Фольклорист зауважує: "Оповіданє се замітне й тим, що вказує на популярність опришків і їх розголос з тої причини. Бучацький повіт віддалений значно від гір, а проте оповіданя про опришків подибувають ся в ньому і то з льокальними примітами. Замітний в ньому також язовий утративізм" [2, 8].

Загальним місцем у героїчному фольклорі є тема про законані скарби. Не обминає її у дослідженні В. Гнатюк, наводячи зразки записів з різних карпатських етнічних територій, як то:

пол. Jaworze, jaworze, coś taki pękaty?

Już ci są pod tobą zbrojeckie dukaty?

(Їворе, яворе, чому такий гордий?)

Невже під тобою збійницькі дукати?)

гуц. А мут ровти ізбивати, за нами сонгги,

А ми будем з файнов дівков мед-горівку пити.
 Будут ровти ізбивати, а мут нас шукати,
 А ми будем з фанов дівков пити і гуляти.

Те, що героїзувалося в опришках знедоленим людом, на абсолютній антитезі трансформувалось у офіційних документах, свідченнях. В.Гнатюк подає переказ рукопису Франца Кляйна 1897 р.: "1809 р. напали розбійники дня 7 липня почію на заможного селянина Томаша Тимку в селі Тихім під Чорним Дунайцем. Розібрали чоловіка і жінку догола, звязали їм руки і ноги і парили їх горячим смальцем та розпеченим залізом по цілім тілі, маючи намір змусити їх тим способом до вказання сховку з грішми" [2, 11].

Страшні муки терпіли й опришки від офіційної влади. Ось факт, зафіксований у словацькому фольклорі (з конкретною вказівкою місця кари – у містечку Святий Мікулаш):

Mikołasz, Mikołasz, mikołaskie mostki,

Tam się rozsypują z dobrych chłopców kostki.

(Мікулаш, Мікулаш, мікуластські містки,

Там розсипаються з добрих хлопців кістки).

Завершуючи I розділ "Загальні уваги про опришків", дослідник зауважує, що опришківський рух тривав аж до XIX ст., в останні десятиліття помітно втрачаючи у силі. Посилаючись на думку професора Варшавського університету Августа Вжесьньовського, В.Гнатюк наводить факти "про двох татрянських збійників Войтка Матея з Закопаного і Войтка Гола з Ольчі. Перший з них напав останній раз на закопанського "баца" 1866 р. і шукаючи за грішми, убив дівчину... Ю.Целевич уважав останнім опришком Драгарюка – от його слова: "Останній пушкарський ватажок був Гуцул Чурик, убитий 1876 р. і за те вбивство повісили 1877 р. в Коломиї останнього гуцульського опришка Драгарюка. Про того Драгарюка є вже й пісні зложені" [2, 12].

Дослідник критично ставиться до оцінки опришківства представниками офіційної науки, справедливо вважаючи, що в цих розвідках практично не розмежовано звичайні злочини і приналежність до них опришків. Нема наведено у поданих матеріалах і основних цій опришківства.

Пристаюючи до детального аналізу образу словацького опришка Яношіка, дослідник будує свою методику на компаративістичних засадах. Він проводить прямі паралелі між образом Яношіка у словацькому (польському, лемківському) фольклорі, Олексі Довбуша у гуцульському та Івана Кармелюка у

волинсько-подільському. Основним історичним джерелом, на яке спирається В. Гнатюк, є акти з процесу опришка Яношіка, опрацьовані і оприлюднені 1880 року словацьким дослідником Павлом Добшинським. Його цитує український дослідник: "Представмо собі гори і околиці при жерелах Римава, Сланої, Грона, Горнада, Попраду, Вагу, Орави, Турца, Нітри, Кисуцої та пограничні місцевости Морави, Шлезка і Галичини аж по Дунаець; на величезнім тім просторі почав від 1711 р. розбивати славний опришок, Яношік (Івась). Подані понизше відомости про нього взяті з судових актів, що лежать в архіві Лінтовської столиці, Св. Мікулаші, під назвою *Fassio Janosikiana, anno 1613, die mensis Martii*; в них названий він: *adilis Georgins Janosich Tyarchoviensis, latronum et praconum antesignanus*. Попередником Яношіка в розбою був в тій околиці Томаш Угорчик, званий також Угриком і Гурецом. До його шайки належали: Павло Братик, Врабец зі Сташкова, Ковальський з Ракової, Багар, Туряк, Габорчик і Ваврек з Польщі; крім них належали до шайки ще: Куба Хластяк, Ковачик або Моравчик з Морави, високий і Рудий Андрій з Кисуцої Довгої, Сатора, Ваврек, Зрадовський, Павло Млинарчик, що перейшли опісля до шайки Яношіка. Сам Угорчик зізнав, що його забрали від коний два старші розбійники, Топориско і Дрозд, і що він мусів заприсягти їм девять разів вірність..." [2, 13]. Географію походження побратимів акт дає найповнішу, і вона свідчить як про всеохопність опришківського руху, так і авторитет Яношіка-ватажка, доля якого, на жаль, була типовою для тогочасного повстанця: смертна кара через повішення.

Про надзвичайну популярність Яношіка свідчить факт появи у народній творчості великої кількості переказів і оповідань про нього, головними героями яких до появи Яношіка були інші особи. Їхні героїчні вчинки тепер приписувались новочасному авторитету — захиснику знедолених. Така трансформація сюжетів у фольклорі є типовою. У переказах поряд з героєм фігурують і особи, які не могли хронологічно бути разом. Гнатюк наводить приклад Суровця, який діяв пізніше, аніж Яношік. Народ зачислив Суровця до товаришів Яношіка тому, що той доповнював у когорті побратимів святе число дванадцять.

Досліджує фольклорист і таку сферу етнографії як простонародний малюнок, у якому опришки представлені у зелених сорочках, поясах, білих або сивавих холошнях, постолах з чорними підв'язками, в сіряках з високими капелюхами на голові, з самопальними стрільбами на плечах і топірцями в руках. На інших малюнках представлений Яношік, який жене стадо білих угорських

волів, або стоїть в лісі над котлом, наповненим дукатами тощо. В.Гнатюк зауважує, що “подібних малюнкв можна було б відшукати далеко більше, коли б хто кинув ся за ними по селянських хатах в татрянських околицях” [2, 16].

Словацький поет Янко Кроль відвідав у 1844–1847 рр. села Касновець і Кокаву з метою розвідки про діяльність Яношіка. Матій Здутів, мешканець с.Кокави, оповів йому ряд історій, присвячених Яношіку, селянин мав у себе поему явно, як зауважує В.Гнатюк, літературного походження. Твір оспівує чесноти головного героя: оповідач просить братів і сестер послухати розповідь про славного хлопця капітана, вірного слугу цесаря, який, повернувшись з війська у батьківську оселю, почав газдувати. Однак непосильні податки і визиски не давали стати на ноги. Потом полита земля мало віддавала, а в глибоких долинах і зелених гаях збирались товариші, ставали збійниками. До них пристав і Яношік, а незабаром і очолив рух:

Vylúpili panské najbohatšie domy,
Do nichž bili gyle jako jasné hromy.
Hostince, kusie, zemanské osady

Velice su oval Janošik chlop mlady.

(Грабували найбагатші панські будинки,

По них били, наче ясні громи.

Дороги, замки, земанські оселі

Тримав у руках Яношік, молодий легінь).

Як видно, резюмує фольклорист, особа Яношіка цікавила здавна поетів, і, крім дрібних віршів, йому присвячена велика поема. “У нашій літературі не було доси нічого про Яношіка. За те гуцульський опришок Довбуш, змальований незвичайно красно в поемі також гуцульського поета Федьковича. Він написав ще, як звісно, й драму п.н. “Довбуш”, але драма являється супроти поеми зовсім слабою” [2, 17].

Здатність захопити в аналітичне коло якомога більше паралелей робить статтю В.Гнатюка “Словацький опришок Яношік” насправді ґрунтовною розвідкою в царині компаративістики. Вслід за скрупульозним розглядом соціально історичного тла, на якому народжуються такі питажжі (загальні уваги про опришків; Яношік в обличчю історії), дослідник зупиняється на не менш важливій проблемі “Яношік в народній поезії” [ч.3]. “Про Яношіка, як унас про Довбуша і Кармелюка, ходить між простим народом, ще живе в поближу Гатр, велике число пісень та оповідань. Руських прозових оповідань про нього доси не записав ніхто, хоч не може уміяти ніякому сумнівові, що вони є, так як є баяда про нього...”

[2, 17–18]. Будує свою роботу В.Гнатюк на словацьких і польських матеріалах, бо їх, як зауважує автор “доси оголошено найбільше” [2, 18]; тим самим він вносить суттєву зустрічну перспективу для наступних розвідок у пошуку нових зразків і паралелей.

Фольклоризований Яношік представлений завдяки повному набору типових рис народного героя, які є обов'язковими і означені терміном “загальні місця”. Це ідеальний опришок, дорідного росту, мужньої краси, швидкого розуму, надлюдської сили, відчайдуш, водночас простий, добродушний, набожний. Він розбійник, але користується популярністю і любов'ю серед простого люду, вчить дурних розуму, карає винних, стає в оборону знесланих, — він патріот. Він може знатися з надприродними силами.

Існує декілька варіантів біографічних подробиць щодо походження Яношіка (один уже згадувався). Загальним місцем є гори Татри — колыска появи на світ народного месника. Кожна з місцевостей вважає за честь називатися його родинним місцем. Згідно з уже відомими версіями, Яношік став месником бо:

1) батько не зміг дати викупу місцевому лідичу за сина, якого він хотів вивчити на священика, і той пішов у опришки (словац. варіант);

2) Яношік-студент, повертався на вакації і, попросившись на ночівлю до, як виявилось, відьми, дістав надприродну силу (пол., а швидше суто лемківський варіант).

Майже у всіх баладних версіях подібним є процес відбору побратимів (мав під собою дванадцять опришків): “один прискакував до ялиці і втинав її верх; другий відстрілював верх пістолетом; третій ломив найгрубше дерево; иньший роздавлював в кулаці найтвердший камінь — словом кожний показував свою штуку” [2, 21].

Схожість сюжетів, що розкривають дії Яношіка, скеровані на захист бідних, виявляє В.Гнатюк і в баладах про І.Кармелюка (історія з допомогою селянинові у придбанні волів, або зі скупкою бабою, якій месники дали грошей на чоботи, а та їх не купила, за що й була покарана).

Історія про те, як “звізда Яношіка стала заходити за хмару”, подібна до трагічного фіналу діянь О.Довбуша: обидва були спіймані під час відвідин любові. Яношік не зміг боронитися, бо був “без одіжи і топірця”. За іншою версією, коханка-зрадниця, довідавшись, що сила героя у чересі, запропонувала Яношіку купіль, у якій він і був спійманий жандармами.

Арештований Яношік роздумує над своєю долею і не знаходить в ній нічого такого, що слід було б покутувати. Він

промовляє слова, що стали піснею і які своєю силою дорівнюють найкращим перлам народної поезії:

слов.: Ja chodil po zboji za svobodou zlatou.

Aby som rozrá al puta svojich bratov.

Svoboda, svoboda, svobodienka moja,

Pre teba mne pani šibenice stroja!

(Я ходив на збої за свободу золоту

Щоби розбивати пута для своїх братів,

Свободо, свободо, свободонько моя,

Через тебе мені пані шибеницю готує!)

Пор. з піснею І.Кармелюка:

Зовуть мене розбійником, кажуть розбиваю:

Не убив же я нікого, бо й сам душу маю.

А що візьму в багатого, то вьогому даю,

А так гроші поділивши вже ж гріха не маю...

Різноваріантний, але типологічно схожий характер мають трагічно фінальні, композиційно завершальні народнопісенні твори про месників.

Дивуються люди, спостерігаючи, як ведуть Яношіка (Янічка) до шибениці, а він покійрно йде, не використовуючи ні своєї чудодійної сили, ані не закликаючи побратимів, які, поза сумнівом, є у натовпі, до помсти:

пол. Cuduja się ludzie, cuduja się pany,

Co Janiczek robi pod szubieniczkami.

(Дивуються люди, дивуються пани.

що Янічек робить під шибеницею):

слов. Ti trečianski pani

Divajú sa z brany,

Čo robi Janičok

Pod šibeničkami.

Čoby robil? Visi!

Keď zaslužil, musí;

Zmokla mu kosiel'ka

Od studenej rosy.

Nezmokla mu ona

Od rosy studenej,

Lež mu ona zmokla

Od krve červenej

Ľožíčaj mu, mila.

Bieleho ručníčka,

Vy si mohol utret'

укр. Тітренчіньські пани

Дивуються з кари,

Що робить Янічок

Під шибеничками.

А що б робив? Висить!

Раз заслужив, мусить:

Змокла му сорочка

Від студеної роси.

Не змокла сорочка

Від роси студеної,

Тільки йому змокла

Від крові червоної.

І позич йому, мила

Білого рушничка,

Би він собі витер

Svoje bi'ade lička.

Своє біле личко.

„Так перейшов я, — резюмує академік В.Гнатюк, — ціле життя Яношіка по народнім переказах. Що тут при вичислюванню ріжних оповідань про нього впадає в очи, то велике число вандрівних мотивів, яких серед текстів я не зазначував, щоби не відривати уваги від головної гадки, а постановив їх зібрати при кінці” [2, 36]. Ось ці спільні, за В.Гнатюком, місця:

1. Родинне місце, за яке сперечаються різні місцевості. В українському фольклорі — те саме з О.Довбушем та І.Кармелюком;
2. Причина, яка спонукала героїв іти у збійники (опришки, гайдамаки тощо);
3. Усі народні месники наділені чудодійною силою, їх не бере кули;
4. Їх оточує одна кількість вірних побратимів — дванадцять;
5. Схожі мотиви зради (Яношік і Довбуш, наприклад, втрачають змогу боронитись, бо секрет їхньої сили розгадують підступні жінки);
6. Тільки крайня необхідність змушує їх до кровопролиття, вони мстять тільки захищаючи скривджених.

Значний пласт східнослов'янського фольклору був максимально відкритий для В.Гнатюка. Вільно оперуючи знаннями не тільки української, російської, польської, словацької, чеської мов, а занурюючись у специфіку діалектів, він міг здійснювати геніальні розвідки у царині народної творчості, і робота „Словацький опришок Яношік в народній поезії” — тому яскраве свідчення. Він сміливо йшов у глибини мовних пластів, доводячи схожість розвитку матеріальної і духовної культур різних народів, а особливо близьких етнічно. Проводячи типологічні паралелі на прикладі творів про народних месників, вчений ще раз потвердив загальноновизнану закономірність, що для „слов'янських культур завжди дуже важливою була тріада: людина — суспільство — історія” [3, 10].

Література:

1. Бабіца Гомі. Націсрозповідність // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., Львів, 1996. — С. 559-562.
2. Гнатюк В. Словацький опришок Яношік в народній поезії. — Записки Наукового Товариства імені Шевченка, Львів, 1899. Т. I. XXXI-XXXII. — С. 1-56.
3. Зубрицька Марія. Передмова. / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., Львів, 1996. — С. 10-21.

Петро БУДІВСЬКИЙ (Луганськ)

ОЛЕКСА ДОВБУШ У ЛЕГЕНДАХ ТА ПЕРЕКАЗАХ, ВИДАНИХ ВОЛОДИМИРОМ ГНАТЮКОМ

Видатний український фольклорист Володимир Гнатюк у 1910 році у Львові видав "Народні оповідання про опришків" (Етнографічний збірник. – Т. 26). Це найповніше зібрання епічних творів про відважних месників Карпат і Прикарпаття упродовж трьохсотрічної боротьби з гнобителями. Проте найбільше тут уміщено легенд, переказів про славного ватажка опришків Олексу Довбуша. Наш земляк умістив навіть деякі зразки із Фольклору панівних класів, так званого "збойницького" циклу, де народний герой України висвітлюється в різко негативному плані. Однак переважна більшість легенд і переказів розкривають знаменитого отамана в позитивному аспекті – як захисника пригнобленого люду – доброго, чесного, гуманного.

Тематично весь епічний спадок про незламного печеніжинця, зміщений у збірнику В. Гнатюка, можна розділити на п'ять розділів:

1. Дитинство Олекси.
2. Ювість та початок опришкування.
3. Героїчна боротьба Довбуша за народну справедливість.
4. Смерть славного ватажка опришків.
5. Вічно живий Олекса Довбуш (пам'ятні місця героя, його скарби тощо).

Історична постать Довбуша овіяна гарячою любов'ю і надзвичайною пошаною українського народу; він полонив серця людей насамперед тим, що став на захист поневолених і скривджених. Тому в пам'яті народній залишився справжнім оборонцем пригноблених, месником за народні кривди. Народні легенди та перекази простежують шлях свого улюбленця від перших днів

його появи на цьому світі до останнього його подиху. З них ми дізнаємося і про поступову еволюцію образу героя протягом його життя й діяльності.

В епічному фольклорі біографія Олекси Довбуша, окремі моменти життєпису народного героя щедро завітчуються художньою вигадкою, а часом і фантастикою. Реалізм і романтика, тісно переплітаючись, складають майстерно довершене полотно. Водночас це своєрідний літопис тогочасного опришківського руху та його кращого представника.

У більшості легенд і переказів Олекса показаний вихідцем із простого народу. Найчастіше він – син пастуха чи бідної вдови з Микуличина. Але в деяких переказах говориться, що Довбуш народився від хазяйської дочки та вівчаря-наймита. Матері соромно було спускатися в село з полонини, і вона жила з сином, аж доки той не підріс і сам не став пастухом [5, 48-53].

В епічних жанрах Олекса – син бідного селянина. Ще в ранньому дитинстві хлопчик зазнав злиднів і горя у батьків, які мали семеро дітей і володіли лише однією парою волів. Коли Довбуш підріс, то змушений був іти в найми й самотужки заробляти собі на хліб [2, 60; 2, 64; 2, 74].

Слід зазначити, що історичні документи досить точно констатують місце народження Олекси Довбуша – село Печеніжин на Івано-Франківщині [3, 59-60]. Народні ж перекази називають при цьому села: Космач [2, 60], Устеріки [2, 70], Заріччя [2, 86], Микуличин [4, 164], Жиживу [1, 93], Борщів, [1, 93], Красноїль [1, 93] тощо. Пояснити таку ситуацію варто тим, що більшість народних переказів та легенд про Довбуша були складені в певній місцевості й тому, вдаючись до художнього домыслу, автори хотіли бачити його вихідцем саме свого села й мали за велику честь називати рідне село батьківщиною героя. Таким же чином можна пояснити й плагіатину з ім'ям печеніжинця, коли його замість Олекси називають Дмитром [2, 70], Іваном [1, 93], Петром [1, 93], Миколою [1, 93] чи Василем [1, 93]. Це є також свідченням того, що Олекса Довбуш був добре знаний серед широкого загалу, тема опришківства хвилювала народ, і за допомогою фольклорної епіки митці слова намагалися задовольнити ці запити.

Отже, народився Олекса Довбуш, за свідченням історичних джерел у 1700 році [3, 60] в убогій селянській родині пастуха [1, 93], комірника Василя Довбуша [1, 21].

Щоб підкреслити соціальне походження Довбуша, при описі інтер'єру убогої селянської оселі, де він народився, легенди вдаються до такої стилістичної фігури, як антитеза: "В доганій

застайці латаній, дець у якогось пана на подвір'ї, на свинських коритах" [4, 86], а не в "ясних світлицях і високих палатах" [4, 86].

Народження печеніжинця народ наділив фантастичними рисами: як тільки з'явився на цьому світі Олекса, то "сто зірок йому над головою хрестом стали, ясна зоря над тою застайкою зійшла, затихло звір'я в лісі, птиці в зворі, риби в потоках, змія під колодою, а всі череди в полонинах стали-постали, а всі нани і здригнулися, і у самого царя випала чаша з рук" [4, 86]. Цей сюжет дуже нагадує біблійні мотиви народження Ісуса Христа, який переплітається з уявленням українців щодо появи на світ нового життя. З'явився Ісус Христос на землі — зірка нова зійшла; Христос народжується в овечих яслах, Олекса — на "свинських коритах" в сім'ї вівчаря [1, 94]. Хресне знамення постає, наче благословення Боже на справи праведні, бо відомо, що саме "хрестом перемагають сили бісовські, хрестом Господь помагає князям у боях, захищені Христом вірні люди перемагають супротивних супостатів і хрестом скоро ратуються в напасті, хто з вірою його признає" [1, 132].

Легенди підкреслюють, що боротьба Довбуша за життя почалася ще в череві матері, звідки його "випороли барткою" [4, 86]. Отже, перше Олексине випробування, його перше протистояння зі злом, зі смертю він з честю витримав. Далі перед нами постає контрастна символічна картина: "Чорні круки вилетіли з лісу і сіли, крякаючи, над панським двором, сповіщаючи, що народився ще один синок Довбушевої сім'ї". А тут нове диво. На хату Довбуша сів сірий орел, засіяла ясна зоря: "Незвичайна дитина народилася в Довбуца, — говорили люди, — коли орел прийшов її відвідати" [4, 93]. Тут ми чітко простежуємо наявність образів-символів, які досить виразно передають незвичайність, чудотворність, фантастичність майбутнього Олексиного шляху. "Чорні круки" — це народний символ горя, смерті, грізне попередження про помсту панам, ясна зоря — знамення праведності земного життя, а орел — символ волелюбності, цілеспрямованості, сили, захисту. Загалом орла народ вважав святим птахом, бо той, літаючи високо в небі, спілкується із самим Господом [1, 94]. Проте героями не народжуються, ними стають, через те й Довбушу народ приготував такий поступовий, важкий шлях.

У значній частині фольклорної епіки розповідається, що Олекса Довбуш та його побратими — це реальні люди, які жили й діяли в певний історичний період та на певній території. Основна їх риса — надзвичайна фізична сила. Проте майже всі відомі

герої змалку нею не відзначалися. Більше того, частина з них мала фізичні вади. Так, Олекса Довбуш у дитинстві не був наділений якимисьь незвичайними рисами, як і російський герой казок чи білин Ілля Муромець; наш печеніжинець був також хворобливим, немічним та не наділеним особливою фізичною силою. Він пас вівці [4, 113], дуже бідував [4, 106], бо батько мав лише пару волів [4, 20]; в інших джерелах мав чотири вівці [1, 96], до трьох (семи [4, 109]) років хлопець не міг говорити [4, 93], не міг ходити [1, 96]. Повинно було статися якесь диво. І воно сталося: хлопчику було лише три роки, коли він пересадив через вориння панське теля, і переляканий батько відправив його на власний хліб [1, 96].

Історичні джерела нам не залишили жодних свідчень цього періоду. Чим займався Довбуш, окрім господарства, невідомо. Легенди ж залучають Олексу до ковальської справи [5, 28], показуючи його неабиякий хист до цього та богатирську силу, деякі епічні фольклорні зразки підкреслюють, що причиною богатирської сили славного печеніжинця, його безсмертя є втручання надприродних сил, допомога язичницьких і християнських богів та старих дідів-чарівників [2, 55; 2, 58; 2, 61].

Ставши безсмертним, найсильнішим і невразливим, Олекса вирішив податися в народні месники.

Народні перекази по-різному пояснюють мотиви вступу Довбуша в опришки, але соціальні чинники всюди залишаються однаковими. Олекса йде до лісових хлопців, щоб помститися панові за смерть свого брата й захопити його майно, або щоб помститись шляхтичам за кривди односельчан, щоб "розбивати тих панів, що хлопам кривду робили" [5, 181]. Надзвичайна сміливість, завзятість, організаторські здібності зробили Довбуша ватажком опришків.

Вагоме місце серед легенд і переказів займають твори про конфронтацію різних верств, очолену Олексою, у яких особливо рельєфно виступають риси характеру героя. Народні месники боролися проти гнобителів своїми методами — відбирали в них гроші, майно, худобу, роздавали все те найбіднішим, спалювали маєтки. Знищуючи кривдників, повертаючи селянам награвоване, вони домагалися своєї селянської правди. Саме цим і пояснюється велика кількість епічних творів про боротьбу опришків з багатіями. У більшості перекази про Довбуша — це невеличкі художні замальовки, які зображають окремі епізоди боротьби. Сюжет їх напружений, динамічний. Вони тісно пов'язані з реальним життям, для більшої достовірності розвиток дії в них пов'язаний з певним конкретним місцем, якоюсь географічною назвою чи особою. Наприклад: "Помста Дідушкові" [5, 167], "Як Олекса Довбуш добув касу у Солотвині" [5, 156], "Довбуш та Гердлічка" [5, 171].

“Кочуба, Довбушева гора” [5, 172], “Про багача Гениха і Довбуша” [5, 183] та інші. Специфіка цих зразків полягає в тому, що Довбуш сам безпосередньо організовує й очолює всі бойові операції і в час проведення їх виступає душою загону. Він завжди з’являється в найнебезпечніших місцях, вступає в єдиноборство з панами. Опришки йому лише допомагають, а Олекса завжди виходить переможцем і сам карає ворогів. Усе йому вдається дуже легко, бо немає на світі сили, якій не міг би він протидіяти. Жодний уснопоеетичний твір не говорить про поразку опришків, хоч такі факти, звичайно, мали місце.

Про чуйність і доброту Олексиного серця говорять різні народні легенди та перекази. Так, зокрема, умираючи, він думав про свій народ: “Посічіть моє серце на шматки і поховайте в різних місцях у Карпатах, бо хочу я бути всюди зі своїм народом, йому служити й після смерті” [4, 10]. У цих творах при змалюванні славетного лицаря використовується гіперболізація. Відважний герой Карпат нагадує героїв билин, дум, казок. Він легко вириває з коренем столітнього дуба [4, 106] і піднімає його над головою [4, 102], приносить на гору дерево, яке не могли везти дві пари волів [4, 18]. Він звалює на спину велику скелю й несе на вершину гори, залишає там, викарбувавши своє ім’я [4, 107]. Олекса виступає проти багатотисячного ворожого війська [4, 131] і здобуває перемогу. Його ловлять уторці, варять у великому мідному котлі, а він собі спокійно грає на сопілці [4, 121]. Характерною ознакою епічних творів про Довбуша є те, що в них найбільше акцентуються дві ознаки відважного лицаря – фізична сила та допомога бідним [5, 74; 5, 143].

Народні легенди та перекази зафіксували останні години життя отамана. Довбуш був поранений Штефаном Дзвінчуком 23 серпня 1745 року. Рана виявилась тяжкою. Олекса вибився із сил [5, 275] і залишився в куцах [5, 275]. Наступного дня він помер [5, 266].

Героя Карпат не стало серед живих, але народна мудрість не відпускала його й до мертвих. І тому почали ходити легенди про те, що “гірський орел” живий, зачаївся в горах [5, 301], чекає часу, щоб знову опуститися з Карпатських вершин, аби мститись за людські кривди [5, 325].

Складаючи легенди про місця перебування опришків, люди вірили, що згодом із Довбушевих скель та комор [4, 206-207] воскреснуть народні месники й своїми бартками, рушницями знищать ярмо неволі [5, 282]. Тому існували легенди про заснулих, замкнених в опришківських коморах синів опришків, які чекають слушного

часу, аби воскреснути, ожити з кам'яних брил [4, 204]. Недарма ходять перекази, згідно з якими Олекса Довбуш, затикаючи свій топірець у залізний хрест, сказав: "Як котрий знайдеться такий, аби у сім років свого життя зміг би цю бартку витягнути, то буде такий самий у кожному ділі, як я" [4, 204]. І селяни з сумом констатували: "А тепер другого такого нема" [5, 311], щоправда, не втрачаючи надії: "Може, ще знайдеться, хто витягне бартку!" [4, 204].

Особливо багаті пам'ятками про Довбуша Карпати. Тут навіть є велика стрімка гора Довбушанка [5, 301]. На ній, за переказами, часто зимував із своїми товаришами Довбуш, десь на горі були його знамениті печери, комори [4, 216]. А на камені [5, 304], що стоїть під горою, часто спочивав Довбуш, коли йшов на верхів'я збирати нараду опришків. І навіть є скеля та камінь біля села Ямне, на якому Довбуш ніби любив обмірковувати черговий наступ [5, 299]. Є Довбушеві печери над Прислопом [5, 304], Довбушеві комори в Мокрині [4, 207], Бельмегах [4, 208], Васири [4, 209], Вільсі, Магурі, Лисій [4, 207].

Дуже багато народні легенди зберегли свідчень про Довбушеві скарби. Так, у Космачі "з тієї сторони, з котрої сонце сходить між двома буками" [5, 319], була криниця, під плитами якої Довбуш заховав свої скарби. Характерно, що скарби заховані саме з того боку, де сходить сонце. Чи не є це свідченням того, що народ вірив у сонце волі, яке зійде в майбутньому, і поневолений народ візьме у свої руки закопані скарби? Образ Олекси Довбуша в легендах, переказах — яскравий тип народного героя, славного ватажка карпатських опришків на західноукраїнських землях першої половини XVIII ст. У ньому втілені найхарактерніші риси патріота-звитяжця.

Література:

1. Будівський П. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (проблема історичної та художньої правди) — К., 1999 — 494 с.
2. Гнатюк В. Народні оповідання про опришків // Етнографічний збірник — Л., 1910 — 3 26. — 351 с.
3. Грабовецький В. Олекса Довбуш — Л., 1994 — 269 с.
4. Лицарі волі — К., 1992 — 238 с.
5. Славний ватажок опришків (народ про Довбуша) — К., 1994 — 343 с.

Мариса ВДОВІЧЕНКО (Луганськ)

ВИВЧЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПІСНІ “ОЙ ПОПІД ГАЙ ЗЕЛЕНЕНЬКИЙ”, ВИДАНОЇ ВОЛОДИМИРОМ ГНАТЮКОМ

Серед найрізноманітніших форм і методів вивчення фольклорних творів у вузі вагоме місце належить спецсемінарам, на яких можна залучити велику кількість студентів, мати змогу глибше вивчити, доповнити, виправити відповіді, а також яскравіше розкрити своєрідність того чи іншого зразка.

Дійовим у нас є спецсемінар “Специфіка ліричних та історичних пісень”. Одна з тем стосується висвітлення опришківської боротьби на чолі зі славетним ватажком Олексою Довбушем на західноукраїнських землях: “Образ Олекси Довбуша в історичній пісні “Ой попід гай зелененький”.

Відомо, що на сьогодні є понад 70 варіантів цього зразка. Ми ж рекомендуємо студентам у першу чергу сім найкращих творів про народного героя, вміщених в “Етнографічному збірнику” (т. XXVI), виданому Володимиром Гнатюком у Львові в 1910 році.

Подаємо план спецсемінару:

- I. Олекса Довбуш – народний герой України.
- II. Аналіз історичної пісні “Ой попід гай зелененький»:
 1. Жанрва атрибуція зразка та історія його написання.
 2. Автор пісні та її основа.
 3. Композиція твору.
 4. Характеристика образів Олекси Довбуша, побратимів, Дзвінки та її чоловіка.
 5. Стилістичні функції зображально-виражальних засобів.
- III. Місце історичної пісні “Ой попід гай зелененький” в опришківському фольклорі.
- IV. Бібліографія.

У вступному слові викладач говорить, що в історії України є багато славних імен борців за соціальне та національне визволення. Серед них – Олекса Довбуш – славний ватажок

опришків на західноукраїнських землях у XVIII ст. Будучи непересічною постаттю, він тісно поєднував боротьбу з широким селянським антифеодальним рухом і зі своїм загоном опришкував упродовж 7 років, спричиняв постійну небезпеку і страх для визискувачів. Сила Довбуша була в тому, що він — виходець з народу — виражав його думки, надії, сподівання. Олекса мстив за кривди, заподіяні бідним людям, не тільки польським магнатам, шляхті, ксьондзам, але й українським багатіям, попам, лихварям-євреям. Його життя та небезпечна боротьба були героїчні, а пошуки соціальної справедливості залишили глибокий слід у пам'яті народній. Ось чому образ Олекси Довбуша широко висвітлений в українській народній словесності, художній літературі та мистецтві.

У своєму рефераті "Олекса Довбуш" — народний герой України" студент А. висвітлює соціальне та моральне обличчя ватажка опришків Олекси Довбуша, стисло розкриває короткі біографічні відомості, зокрема вказує, що отаман народився у 1700 році в сім'ї убогого селянина-комірника в селі Печеніжин Коломийського повіту (сучасна Івано-Франківська обл.). Його батько Василь належав до найбіднішої верстви сільського населення і навіть не мав власної хати. Важко жилося родині Довбушів. Дитинство хлопця пройшло у великих злиднях. Не витерпівши важкої каторжної праці, Олекса вступив до загону опришків, так званих "чорних хлопців" (назва, мабуть, походить від місця їх стоянок у Чорногорі в Карпатах та чорних сорочок, що носили). Завдяки неабияким організаторським здібностям, надзвичайній сміливості, завзятості, хоробрості, великій фізичній силі він став ватажком опришків [1, 24].

Першим від караючої руки месників загинув печеніжинський пан Тишківський і його родина. За неймовірні утиски селян, їх муки і кров зазнали справедливої кари багато лихварів, корчмарів, дідичів, орендарів. Опришки палили панські маєтки, знищували боргову документацію і здобуте добро роздавали бідним. Усе це викликало шану і любов знедолених селян до Довбуша, в особі якого вони бачили свого рятівника й визволителя від споконвічного рабства, через те вони допомагали опришкам в організації нападів на кривдників, доставляли їжу, одяг, зброю, поповнювали лави месників. Усе це лякало панів. Польський гетьман Йосиф Потоцький у своєму універсалі змушений був визнати: "Широковідома в цілому Покутському і Підгірському краї звість і зухвалість хлопця Довбушука, який від трьох років з купною зібраних опришків нападає на шляхту" [1, 24]. Польські магнати вирішили за будь-яку ціну розправитися з Олексом та його месниками.

Вони організували каральні загопи смоляків під командуванням полковника Пшелуського, спорядили 2500 чоловік регулярних королівських військ на чолі з коронним гетьманом Йосифом Потоцьким. Проте ніщо не допомагало ворогам. Годі за смерть героя поляки пообіцяли звільнити селян від феодальних повинностей. І такі зрадники-глитаї знайшлися: Мочернюк у Микуличині та Штефан Дзвінчук у Космачі. Мочернюка Довбуш убив, а сам був смертельно поранений Дзвінчуком увечері 23 серпня 1745 року в його хаті. Наступного дня народний герой на очах космацької громади помер.

Викладач:

Образ славного ватажка опришків Довбуша широко висвітлений в усній народній поетичній творчості. Найкращим фольклорним зразком про Олексу є історична пісня "Ой попід гай зелененький". Це один із найпопулярніших поетичних витворів опришківського циклу. Починаючи з 1833 року, коли вперше було опубліковано цей безцінний скарб Вацлавом Залеським, інші варіанти були видрукувані Яковом Головацьким [1, 29], Володимиром Гнатюком [1, 133] тощо.

Студент Б у своєму рефераті висвітлює жанрову атрибуцію та історію виникнення твору. Він пояснює: стосовно жанрової природи пісні "Ой попід гай зелененький" існує декілька точок зору. В.Гошовський "зараховує її до балади про розбійника"; В.Тищенко сприймає, як "пісню-баладу"; П.Лінтур – як "чисту баладу" [1, 126-127]. Правда, пізніше він дещо змінює свою думку, заявляючи, що пісня "Ой попід гай зелененький" завжди належала до розряду історичних, адже вона розповідає про історичні особи – Олексу Довбуша, його вбивцю Штефана Дзвінчука. Пісня правдиво змальовує трагічну смерть гуцульського отамана, однак за своїми жанровими ознаками вона близько стоїть до народних балад: трагічне закінчення розповіді, драматично напружений розвиток дії, діалог. Через те деякі фольклористи відносять даний зразок до історичних балад (С.Мишанич) та до "історичних пісень і балад" (О.Мишанич) [1, 127]. І, нарешті, переважна більшість учених вважають, що це – історична пісня з баладними елементами (О.Дей, М.Рильський, М.Стельмах, Р.Кирчів, І.Сенько тощо), бо в ній змальовані конкретні історичні особи, хронологічно окреслені події певної доби, наявні соціальні мотиви, тісно поєднуються елементи епосу, лірики та драми, пісня має строфічну будову з однаковою кількістю рядків у кожній строфі – $(8 + 8) \times 2$.

Нелегко відповісти на питання: де, коли і як виникла ця пісня. Виходячи з тих міркувань, що героями зразка виступають

Олекса Довбуш, Штефан Дзвінчук. його дружина, що у багатьох варіантах згадуються географічні назви Кути, Косів, Чорногора, Станіслав, Чернівці, Коломия, можна зробити висновок, що первісний текст пісні виник на батьківщині Довбуша, у сільській місцевості, десь біля Коломиї, бо саме тут зустрічається найбільше варіантів даного зразка.

Студент В у рефераті прагне висвітлити авторство пісні та її основу. Він заявляє: стосовно авторства фольклорист В. Тищенко не виключає, що творцем пісні "Ой попід гай зелененький" був представник трудового народу, який сприйняв смерть Довбуша, як своє особисте горе. "Можна зробити припущення, цілком ймовірно, що пісня виникла в опришківському середовищі," – констатує він [1, 128]. Отже, автором пісні міг бути хтось із побратимів ватажка, адже серед них було немало талановитих, обдарованих людей. Та й сам Довбуш у багатьох творах наділений неабиякими музичними здібностями. Вражають деталі, що досить точно розкривають увесь хід подій, починаючи від збору Довбуша і його друзів до Дзвінки і закінчуючи його трагічною загибеллю. Якщо проаналізувати понад 70 варіантів даного твору, то помітна їх композиційна стійкість, ідентичність архітектонічних форм (діалог, опис-розповідь) та сюжетних елементів (експозиція, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, епілог). Очевидно, автор один. І він настільки достовірно відобразив останні дні відважного ватажка, що народ пізніше лише модифікував цей варіант, додаючи свою регіональну географічну атрибутику, як правило, у зачині та епілозі, як наприклад, у II і V варіантах В.Гнатюка:

II Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький...

.....
- Ой, Довбуше, ти пане наш, то ж пригода тепер на нас.

Де ж ми будем зимувати, тепле літо літувати:

- Ой в Чернівцях на риночку, в тяжких дибах залізочку.

V Попід Бескид зелененький ходить Довбуш молоденький...

.....
Не йдіть, хлопці з в Угорщину, там вам, хлопці, лихо буде.

А йдіть, хлопці, в Волощину, там є, хлопці, добрі люди [2, 41-46].

Отже, автори варіантів, виданих В.Гнатюком, додали у твори свої локальні атрибути (Бескид, Чернівці, Угорщина, Волощина тощо). Як вважає дослідник В.Грабовецький, автор пісні "був кудись, забув, і в Бєсарію хвалану, коли вивав поранений ватаг на порозі Дзвінчиної хати" [3, 148]. Фольклорист І.Сенько міркує інакше: "Складається враження, що творець пісні був присутній

під час зізнання Дзвінчука у Станіславському суді” [1, 128]. За народними переказами, подібно до того, як Іван Мазепа склав пісню “Ой горе тій чайці”, так і Довбуш створив зразок “Ой поїд гай зелененький” і заспівав її у свій смертний час. Можна сперечатися, котра версія є правильною. Незаперечним залишається факт, що талановитий майстер відшліфував пісню до високої поетичної довершеності. А зразком, основою для автора твору про смерть видатного ватажка опришків послужила, очевидно, українська народна пісня про кохання “Там поїд гай зелененький ходить Іван молоденький”. Те, що для ліричного героя пісня про кохання обернулася радістю, то для Олекси Довбуша – зустріч з коханою – стало причиною загибелі. Очевидно, автор пісні про ватажка опришків використав композиційний прийом “від супротивного”, видозмінивши мажорний зміст твору про щасливе кохання на мінорний тон, мотивуючи свою точку зору не як прагнення Олекси Довбуша помститися глитаєві Дзвінчуку за зраду, а як палкий порив зустрітися з коханою [1, 37].

Викладач:

Ми прослухали історію створення пісні “Ой поїд гай зелененький”, її жанрову атрибуцію, місце написання, основу та авторство. А зараз студент Г нам розкриє композицію твору.

Студент Г:

Композиція пісні “Ой поїд гай зелененький” досить своєрідна. Вона починається з описово-розповідної форми, у якій дається стисла характеристика Довбуша, а далі сюжет розгортається в діалогічній формі. Розмова точиться між ватажком і побратимами. Лише у двох місцях вона переривається діалогом між Довбушем і Дзвінкою, Довбушем і Дзвінчуком, супроводжується невеликими авторськими відступами [1, 43]. Саме діалоги у творі служать яскравим засобом розкриття характерів героїв. Перший діалог між Довбушем і побратимами сповнений ностерпіння. З кожного слова отамана, зверненого до опришків, б’є несподіване бажання побачитись з любаскою:

- Ой ви, хлопці, ви молодці, ходім, браття, та й у гості...

Ми підемо та й до Дзвінки, до Стефанової жінки [2, 47].

Лише слова побратимів не такі оптимістичні Вони відчували нещастя і стали віраджувати ватажка від його наміру.

Цікава в пісні розмова між Довбушем і Дзвінкою, Слова Олекси до коханої емоційно напружені, трепетні, ласкаві. У них відчувається справжнє глибоке кохання:

- Ци спиш, сонце, та й ци чуєш, ци Довбуша заночуєш? [2, 41].

Проте його не бажають бачити. І діалог стає досить напружений, гнучкий, зітканий з розмовно-побутової лексики:

- І Пусти, суко, раз до хати, щоби двері не ломати!
- В мене двері тисовії, в мене замки сталевії [2, 42].

У цьому діалозі найкраще проявляються характери героїв – горді, непокірні, незалежні, кульмінація – фатальний постріл Стефана. Спадає напрута після кулі Дзвінчука. Як тужний реквієм звучить прощання Довбуша з побратимами. Тут відсутня динаміка та експресія діалогу з опришками на початку пісні та розмови з Дзвінкою. Бо куди поспішати людині, яка йде у безсмертя? Через те розповідь широка, плавна, з розмахом, а діалоги сповільнені, стримані, трапляються повтори, властиві українським народним думам та історичним пісням [1, 44-45]. Часто вживаний вигук “Ой” нагадує голосіння:

- Ой ти, Іване Сандогорський, возьми мене полегоньки [2, 42].
- Ой Добошу, Добошуку, чом жесь не вбив куму-суку [2, 48].

До слова запрошується студент Д, який характеризує образ Олекси Довбуша, інших персонажів.

У пісні “Ой попід гай зелененький” найяскравіше змальовано образ Олекси Довбуша. Він у творі оповитий романтичним ореолом, для нього характерні пристрасність, незвичайна піднесеність почуттів, лицарська мужність. Фатально визначена доля приводить його до загибелі. І цьому запобігти не можуть ні пересторога побратимів, ні лиховісні передчуття. Справжнє кохання не знає страху навіть перед смертю. Воно вічне, бо сильніше за смерть. А благородство героя таке високе, що, умираючи з вини й намови зрадниці, він не перестає її кохати. Саме таким уявляв народ свого захисника й оборонця, таким і оспівує його в пісні. Водночас образ Довбуша тут цілком реальний, земний, близький і зрозумілий кожному. Тим і пояснюється висока популярність пісні. І якщо в ній наявні елементи домислу, то тільки не в розкритті головного героя. І журба побратимів за своїм ватажком не вигадана. Безмежне горе Довбушевих хлопців, що схилилися перед вмираючим отаманом, який радить їм ніколи не проливати крові, бо він її даремно не проливав (людська кров не водиця – проливати не годиться). У пісні Довбуша нагороджено словами, що свідчать про велику любов і повагу до нього опришків. У зразку відсутній детальний опис портрета героя, але безіменні творці володіли неабияким мистецьким хистом. Кількома словами.

надзвичайно економно, лаконічно, з великою виразністю і пластикою передано зовнішній вигляд Довбуша. Він молоденький, запальний, вродливий. Його не псує навіть те, що він

На ніженьку налегає, топірцем ся підпирає [2, 47].

У пісні "Ой поїд гай зелененький" поряд з головним героєм ватажком Довбушем – завжди виступають його вірні побратими. Це Іван Сандогорський [2, 42], Іван Садгірський [4, 220], Іван Салагірський [4, 231], Іван Сандогельський [4, 235], Іван Рахівський [4, 235].

Іван Рахівський, тобто з Рахова на Закарпатті, був вірним другом Олекси – хитрим, завзятим, рішучим. Іван Сандогорський відзначався великою кмітливістю, розсудливістю, спритністю. Саме до нього ватажок перед смертю звертається по допомогу [1, 46].

В образ вбивці Стефана Дзвінчука народ уклав усю силу ненависті й зневаги. Творці пісні називають його "гицлем" (вбивцею собак – Л.В.), щоб передати свою огиду і презирство.

Суперечливий образ любаски Довбуша Дзвінки. У переважній більшості варіантів пісні "Ой поїд гай зелененький" Дзвінка постає зрадницею Довбушевого кохання, яке було щирим, не штучним. Проте у деяких варіантах озиваються поодинокі голоси на її захист, кохання якої було ніби вірне й незрадливе. А таємницю закоханих, мовляв, підслухала свекруха – Стефанова мати – й намовила сина вбити Довбуша [4, 88]. Досить мало варіантів пісні "Ой поїд гай зелененький", у яких показано Дзвінку любаскою, яка щиро й вірно його кохала, а коли ватажка не стало, вона кінчає життя самогубством:

Та Марічка молоденька щиро 'го любила,
Як Олексика не стало, вона си втопила [1, 49-50].

Та в більшості зразків з великим обуренням засуджується зрадлива красуня, що сама виказала чоловікові Олексину невразливість, котру в пориві найвищої довіри й щирості відкрив їй закоханий опришок [4, 247-275]. Очевидно, мала вже доволі ватажкових дарунків, задля яких і вела любовну гру. Саме такою змальована Дзвінка у варіантах пісні, виданих В.Гнатюком [2, 41-49].

Викладач:

Роль зображально-виражальних засобів у творі висвітлить студент Г.

Студент Г:

Необхідно звернути увагу на поєднання в пісні портретного малюнка з ледве окресленим пейзажем. "Гай зелененький" – то психологічна деталь, яка говорить про джерело звитяги героя, адже

ліс-гай — друга домівка опришка, місце, де гартувалася його воля [1, 51]. Уже з самого початку ці два мотиви будуть постійно наростати, взаємопроникати, створюючи єдине смислове й художнє ціле.

Розмір пісні — восьмискладовий вірш (4 + 4) x 2:

Попіа в землю закопайте

І хрест мені не кладіте [4, 224].

Для даного зразка характерне використання гіперболи. Смертельно поранений

Довбуш скочив і поскочив, вісім плотів перескочив,

На дев'ятім поточнувся і на хлопців покрикнувся [1, 51].

Засобом мовної характеристики у творі виступають звертання, що найкраще передають стосунки, авторські симпатії та антипатії.

Важливе значення у розкритті характеру головних героїв і стилетворчу роль у пісні відіграють тропи, серед яких визначне місце належить епітетам, метафорам, порівнянням [1, 53-54].

У лексиці твору є багато елементів гуцульського діалекту, через який майстерно передається колорит народного життя. Характерним є вживання діалектної частки *ке*: *До Штефанової ке жінки* [4, 219]; *Я ке не сп'ю* [4, 219].

У займенниках відбувається випадання голосних звуків: *в'на*, *в'не*, *м'не*, а в дієсловах — приголосного звука *л*: *сп'ю*; на місці *а* виступає *є* — *взєти*; у частках чи замість *ч* — *ц*: *ци*.

Викладач: на сьогоднішньому занятті ми розглянули специфіку одного з найкращих творів про народного героя України Олексу Довбуша, зразка, що займав почесне місце серед опришківського фольклору. Створена талановитим народним генієм пісня "Ой попід гай зелененький" стала тими могутніми крилами, на яких летить по світу Довбушева слава.

Література:

1. Будівський П. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (проблема історичної та художньої правди). — К., 1999. — 494 с.
2. Гнасюк В. Народні оповідання про опришків // Етнографічний збірник. — Л., 1910. — Т. 26. — 351 с.
3. Грабовецький В. Антифеодална боротьба карпатського опришкства XVI—XIX ст. — Л., 1966. — 249 с.

Олеся ШУТАК (Львів)

Колядки і щедрівки Гнатюкового зібрання у дослідженні західноукраїнських фольклористів 20-30 років ХХ століття

Володимир Гнатюк — відомий український фольклорист, літературознавець, мовознавець кін. 19 - поч. 20 ст. Його твори з різних ділянок науки — це ґрунтовні розвідки, статті, дослідження та рецензії. Але найбільшої слави він досягнув, збираючи українську усну словесність.

Навчаючись у гімназії, Гнатюк по краплині записував народні шедеври. Така титанічна праця тривала аж до останньої хвилини його життя. Плодом збирацької діяльності стали "Етнографічні збірники", кожен том котрих був присвячений певному фольклорному жанру. Так, 35 і 36 томи під назвою "Колядки і щедрівки" стали першою повною друкованою збіркою різдвяних пісень. У передмові до першого тому колядок і щедрівок В.Гнатюк писав: "Зазначу при сім — хоч як се дивно — що доси не вийшла ніяка збірка окремою книжкою так, що я в сім напрямі роблю початок" [2, У1]. У нагромадженні фольклорного матеріалу допомагали дослідникові багато ненадрукованих збірок, зокрема найстарша, — З. Доленги-Ходаковського, а також записи окремих поціновувачів української словесності, яких В.Гнатюк згадує поіменно у передмові до збірок.

Саме це багатство зимової календарно-обрядової творчості Гнатюкового зібрання допомогло багатьом фольклористам у дослідженні усної словесності та стало ілюстративним матеріалом на підтвердження їхніх наукових гіпотез.

Серед західноукраїнських фольклористів 20-30-х років ХХ століття найповніше використали матеріали з Гнатюкових збірок К.Сосенко та І.Свенціцький, розвідки котрих стосувалися українських колядок і щедрівок. Свою працю "Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечера" Сосенко присвячує відомому збирачеві, зазначаючи: "В своїх дослідях послуговувався я головню збіркою колядок і щедрівок, виданою

пок. академиком Вол.Гнатюком, неоцінюю тим, що подавала етнографічний матеріал — розкинений перед тим по всяких літературних журналах і бібліотеках — в одній руці, — і давала мені можливість цей матеріал опанувати. Рівночасно порівнював я й використовував заподані в сій збірці аналогії й паралелі та не понехав використати, оскільки була змога, окремішні етнографічні збірки. Покійному Володимирови Гнатюкови завдячую як досвідченому етнографови й етнологови вказівки у вишуканні матеріялів” [5, ХП].

К.Сосенко — оригінальний дослідник в українській фольклористиці поч. ХХ ст. Він зачисляв себе до представників Віденської культурно-історичної школи, методологічною основою якої було витворення т.зв. культурних кругів, які є сукупністю характерних елементів матеріальної і духовної культури, сімейних і суспільних відносин на певній території. [3] Основним принципом, яким керувалися адепти школи, був принцип “монотеїзму” (у творенні світу бере участь один Бог), який спричинився до утворення культурних кругів і вплинув на їхню еволюцію в часі. Хронологічний пріоритет культурного кругу визначався наявністю та трансформацією ідеї верховної істоти. У своїй статті “Нові методи етнологічних студій” К.Сосенко подає класифікацію Шмідта-Копперса, яку він застосував для аналізу української календарно-обрядової творчості. Вона дозволила вченому зарахувати Україну до первісного культурного кругу та пролити світло на дохристиянські вірування нашого народу [6].

К.Сосенко називає свою розвідку гіпотезою походження українців, староукраїнської культури та релігії не тому, що не був упевненим в існуванні вищеподаного, а тому, що специфіка, своєрідність предмету дослідження цього не дозволяють (відсутність письмових свідчень). Нашим завданням є або погодитися з поглядами фольклориста, або їх спростувати.

Предметом свого дослідження К.Сосенко визначає колядки і щедрівки, які “дають (...) найправдивіший і найповніший образ староукраїнської релігійної ідеології та ілюструють дійсний зміст свят Коляди й Щедрого Вечера, що більше — вони приявляють і найбільше первісну українську культуру й релігію, судячи по різних признакам, автохтонну українську” [5, 2].

Багато колядок і щедрівок, які Сосенко використав з Гнатюкового зібрання, — це космогонічні колядки. Саме вони, на думку фольклориста, відображають уявлення давніх українців. За браком можливостей ми не зможемо висвітлити усіх міркувань К.Сосенка, бо не вважаємо їх беззаперечною істиною. Натяжками,

на наш погляд, є пояснення дідуха, райського дерева як символів місяця, трактування деяких обрядів, свят як аналогію давньоіранських вірувань, зокрема пояснення назви свята Щедрий вечір [7]. Одночасне визнання фольклористом українського культурного круга та староіранських впливів ускладнюють розуміння наукової концепції К.Сосенка, що й було, очевидно, однією з причин маловивченості творчого доробку дослідника.

Все ж багато епізодів у праці К.Сосенка “Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечера” варті уваги. Зокрема, ми розглянемо одну з перерахованих фольклористом ідей космогонічних колядок і щедрівок – правода, первічні космічні води. Цю ідею, на думку Сосенка, ілюструють космогонічні колядки першої групи [5, 225], де шість уснопоетичних творів з дев’яти – це колядки і щедрівки з Гнатюкового зібрання. Фольклорист зазначає, що колядкові космічні води, без огляду на їх подобу, для народу святість і об’єкт культу. На підтвердження своїх думок К.Сосенко подає опис обряду посвячення води, що для українців з давен був сакральним. “В день свята Воведення, – продовжує дослідник, – жадає нарід від християнського духовенства освячення води в церкві по богослуженні, хоч се не має ніякого зв’язку з християнською ідеологією свята; а вечером перед Воведенням святить нарід воду у себе, в оригінальний спосіб: беруть її в такому місци, де сходяться три води, проливають через полум’я, підставляючи миску, і держать відтак цю воду на всякі хвороби від уроків” [5, 46].

Саме різдвяні пісні найбільше і найглибше змальовують нам роль праводи у створенні світу, бо “у тім прамори, або в первісних ріках діялися самі божі справи. У них ниряють виключно добрі, богоподібні Єства в появі птахів або ангелів; у цих водах купається сам Господь Творець (Гр. 1, 9), або Господь Христос з верховними апостолами або з найвизначнішими святими” [5, 247]. Саме праводі, вважає К.Сосенко, ми завдячуємо появу землі, місяця, сонця, дощу, жита-пшениці, воску. На цих водах (морі, Дунаю, річці, озері зі сліз Господа) постає райське, первісне дерево – модель світу [5, 248].

Цікавим, на наш погляд, є Сосенкове пояснення різновидів первісної води географічним чинником, де “єдна водонька”, “сине море”, “темненькі моря”. “Чорне море” (...) нагадують географічне Чорне море, яке український нарід завсідги називав і називає такими самими прикметниками” [5, 246]. Фольклорист, наслідуючи методологію Віденської культурно-історичної школи, вважає, що правода в усіх своїх іпостасях (море, Дунай і т.д.) – це трансформована ідея самого Бога-Творця.

Можна погоджуватися чи спростовувати погляди Сосенка, але те, що український народ досі вірить у лікувальні, чудодійні сили води і так широко використовує цей мотив у своїй творчості, є незаперечним фактом глибокої закореніlosti ідеї сакральної води у світогляді давніх українців.

Ще одним світотворчим чинником, на думку К.Сосенка, є вогонь у сполучі з водою. На підтвердження цього фольклорист подає колядку ч.47 зі збірки В.Гнатюка:

Пане господару!

На твоїм дворі ялинка стоїть,

Гонка, висока, листом широка.

На тій ялинці трійця горіла,

Три гискри вилало, три морі стало. [5, 50]

Якщо вогонь і вода є світотворчим чинником, то, за концепцією К.Сосенка, вони є символом Господа, а, отже, свідченням первісності українського культурного круга. Ставлення українців до вогню, його сакральність, окрім колядкових переказів, розкривають нам, передусім, звичаї українців у святовечірній час. Так, священним вважається вогонь, який розпалює хлопчик для приготування Святої вечері.

Хоча в українських колядках ми зустрічаємо християнські імена богів, але зміст різдвяних пісень доносить нам відгомін дохристиянської релігії українців, а така несумісність форми і змісту — це свідчення накладання, за К.Сосенком, християнської ідеології на давньоукраїнську. Дослідник твердить, що у колядках Ісус Христос — це не спаситель світу, а його творець, найвище духовне єство; не образ Біблії, а порадник і помічник українця. Фольклорист продовжує: "Взагалі думає нарід на Різдво цю справу релігійні категоріями релігійними і маніфестує свої релігійні почування по-старому. Це видно по святовечірніх обрядах і так висловлюються усі старовіщкі колядки і щедрівки" [5, 109-110].

У збірнику колядок і щедрівок Гнатюкового зібрання знаходимо великий пласт різдвяних пісень про прихід на вечерю до господаря самого Господа Бога. Саме ці календарно-обрядові твори наштовхнули фольклориста на думку, що давній українець ототожнював себе з Богом, який прихильно ставився до господаря. Таким чином стирається межа між людиною і Творцем. Господь не нехтує запросинами газди і сідає разом з його родиною за стіл:

Ой Боже Ви наш, прийдіт Ви до нас

На святий Вечер, на вечеречку.

Зваримо ми Вам пшениченьку... [5, 112].

Такі мотиви ми знаходимо також у колядках чч. 78.Д, 78.Ж.

78.Г, 78.А, 104.Е, 104.Ж, 105.Л, 101 у збірці В Гнатюка.

Щирість стосунків людей і Творця та святовечірній стіл, на думку К.Сосенка, – це безпосередня жертва Господу. Жертва-подяка українців у вигляді страв є тією первісною, матеріальною подякою, яку “приносить сам господар як батько рідні, – а всюди в колядках це господар ідеальний, колишній, отже прадід і патріарх роду. Цього прадіда та його роду взаємини з Господом виявляються дуже близькими, немов Господь, а ці первісна сім'я творять одну родину. Подавані жертви все суть простенькі і скромні (...), а Господь загощує на це прийняття, не гордує цими жертвами і сам їх заживає” [5, 169]. Християнська ж жертва – це молитва. Ось чому дослідник вважає. Що у різдвяних піснях українців навіть під іменем Ісуса Христа, святих заховалася віра наших предків у найвище єство, Творця світу, що дозволяє фольклористові вважати колядки і щедрівки нехристиянськими.

Отже, К.Сосенко всі свої висновки робить на основі творів української словесності, стверджуючи: “Є багато більше елементів у Святім Вечері порозкиданих, непов'язаних, на першій погляд незрозумілих. Та усі вони знаходять вияснення у колядках та щедрівках. Багато там є нового, самостійного, а не виражено ясно в поведінках святовечірніх. Цілий світ старовіцьких ідей! Хто колядок і щедрівок не знає, той не вгадає святочних душевних мрій українського народу” [5, 217].

Ще одним західноукраїнським дослідником, який використав фольклорні твори з зібрання В.Гнатюка, був І.Свенціцький. На відміну від К.Сосенка, відомий мовознавець, мистецтвознавець і фольклорист застосував величезний пласт українських колядок і щедрівок для заперечення їхньої унікальності та оригінальності. Причиною таких висновків є сама тема розвідки І.Свенціцького “Різдво Христове у поході віків”: християнські мотиви зимових календарно-обрядових пісень, – та, безперечно, історико-порівняльний метод дослідження Послугуючись неокомпаративістськими теоріями, фольклорист визначає походження українських колядок і щедрівок ще з греко-римських часів. Коли можна погодитися, що мотиви колядок були запозичені українцями з Заходу, то щедрівки – це наскрізь автентичні, українські пісні зимового циклу. І.Свенціцький, відзначаючи мандрівний характер колядної словесності, не вніс нічого нового в українську фольклористику поч. ХХ століття. Надмірне захоплення історико-порівняльним методом у розвідці “Різдво Христове у поході віків” привело дослідника до таких висновків: “Таким чином, державно-міжнародний побут свята зовні

націоналізувався, але в первісній своїй суті зостався завсе й скрізь загальнолюдським” [4, 175].

К.Сосенко ж опонує І.Свенціцькому, твердячи: “На мою думку суть колядки й щедрівки дуже давними чисто українськими словесними творами, а не літературно занесеними з інших культурних сфер на Україну. Вони містять в собі такі поважні проблеми старинної релігії, з виразними признаками української оригінальності; вони зберігають і старинні суспільні і господарські проблеми,— і видно в них так наглядно історичну культурну еволюцію ідей, які вони висловлюють, що вплив чужої ідеології на колядки і щедрівки являється дуже мінімальним” [5, 2].

Зібрання зимового календарно-обрядового фольклору В.Гнатюка стало основою дискусії українських фольклористів поч. ХХ століття про походження і автентичність наших колядок і щедрівок.

Література:

- 1 Гнатюк В. Документи і матеріали. – Львів, 1998. – 463 с.
- 2 Гнатюк В. Колядки і щедрівки // Етнографічний збірник. 1914 – Т.ХХХУ – 243 с.; Т.ХХХУІ. – 345 с.
- 3 Кокьяра Д. История фольклористики в Европе. – М., 1960.
- 4 Свенціцький І. Різдво Христове у поході віків (Історія літературної теми і форми) – Львів, 1933. – 181 с.
5. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора – К., 1993. – 344 с.
6. Сосенко К. Нові методи етнологічних студій // ЛНВ. 1924. – Т.83. – С. 345-356.
- 7 Сосенко К. Пражерело українського релігійного світогляду. – Львів, 1923 – 80 с.
- 8 Яценко М.Т. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. – К., 1964 – 287 с.

Орися ГОЛУБЕЦЬ (Львів)

Гаївки в дослідженні Володимира Гнатюка

Одним із завдань, що поставив перед собою визначний український учений-народознавець В.Гнатюк (1871-1926), було комплексне фольклорно-етнографічне дослідження Галичини й вивчення різних поетичних жанрів, серед них значне місце зайняли гаївки, видання яких він здійснив у 1909 році [1].

Перші записи гаївок В.Гнатюк зробив у селах Коропець (1891) і Григорів (1889, 1890), колишнього Бучацького повіту. Вони, як і записи інших жанрів, засвідчують, що головними засадами збирацького методу вченого були "філологічна точність і абсолютна повнота запису безпосередньо з уст оповідача чи співака, запровадження фонетичного письма для передачі усіх морфологічних і фонетичних особливостей мови" [12, 12], наведення паспортних даних (час, місце запису, прізвище записувача). Цього він вимагав і від збирачів фольклору на місцях, які надсилали йому кореспонденцію, зокрема, і до збірника гаївок.

Однією із заслуг В.Гнатюка було виділення серед інших народних термінів назви «гаївка», як найбільш поширеної й найчастіше вживаної на теренах Галичини. Його видання було своєрідним підсумком збирання й видання гаївок у Галичині за час XIX-початку XX століття. За широтою охоплення матеріалу (171 текст гаївок (без варіантів) і 13 риндзівок), поданням описів виконання, мелодій, а також бібліографії публікацій варіантів ця праця не має собі рівних серед українських видань весняної обрядовості. У ній тексти гаївок поділено на групи за виконанням: на двохорові, однохорові з іграми (старші за походженням), однохорові гаївки без ігор. Ці, в свою чергу поділено тематично: "привіт весні; утіха з гаївки; знесення панщини; жарти і дотинки; любов, родина і окружене" [1]. В.Гнатюк розробив наукові принципи систематизації та опрацювання фольклорних текстів гаївок для публікації, поділив гаївки на гнізда за змістовими мотивами, подав основні тексти, до них варіанти з незначними змінами, а також паралелі з друкованих джерел. Тексти й принципи систематики матеріалу цього збірника значною мірою прислужилися для пізнішого видання "Ігри та пісні" [2, 51-304], частина записів передрукована у збірнику "Календарно-обрядові пісні" [10, 21-112]. Високо оцінили збірник Дм. Зеленин, Ф.Колесса, О.Дей, О.Чебанюк, Б.Романенчук, дослідники життя та діяльності вченого

М.Яценко [13, 194], М.Мушника [6, 78].

Теоретичні судження щодо особливостей побутування гаївок та їх жанрових ознак висловив учений у передмові до видання [1, 1-15]. Тут дослідник охарактеризував основну тематику цих пісень, вказав традиційні основні хореографічні фігури виконання (коло, сліпс, кривий танець), зазначив, що головними виконавцями гаївок є дівчата [1, 1]. В.Гнатюк констатував, що гаївки як жанровий різновид виділяються щодо часу виконання: "Гаївки співають у нас включно в часі великодних свят на цвинтарі коло церкви" [1, 1]. Визначав цю часову приуроченість як одну з прикметних ознак видової специфіки гаївок: Термін «веснянка» обіймає ширший цикл пісень, "гаївка" — вузький. Веснянку співають у російській Україні цілу весну, гаївку в нас — як уже зазначено — лише на Великдень" [1, 2]. Це визначення повторив Ф.Колесса [5, 50], а за ним й інші дослідники.

Відмінності між власне веснянками й гаївками, що їх зауважив В.Гнатюк [1, 2], особливо видно на новочасному (XIX—XX ст.) етапі побутування й функціонування в системі української весняної обрядової поезії. Якщо термін "веснянка" вживали в широкому значенні, стосовно всього чи більшої частини комплексу традиційної весняної обрядовості, то, без сумніву, гаївки належать до цього комплексу, є його складовою частиною. Часто цитована думка В.Гнатюка, що "не кожному веснянку можна зачислити до гаївок, хоч кожна гаївка є веснянкою" [1, 2], є слушною.

З погляду змісту, форми, функціональної заданості, обрядового характеру, часу виконання й виконавців гаївки мають багато спільного з іншими циклами весняної обрядової поезії українців, а також росіян, білорусів та інших слов'ян. Особливо близькі вони і в непоодиноких випадках текстуально ідентичні зі східноукраїнськими веснянками, зокрема, хороводними. Безсумнівними є їх спільні генетичні витоки. Але якщо веснянки у ряді ознак консервативніше зберегли свій первісний характер (виконання в широкий проміжок весняної пори на вулицях, майданах, на луках, над рікою, в лісі тощо), то гаївки зазнали більш суттєвих змін: час їх виконання зведений здебільшого до Великодніх свят, місце — до церковного подвір'я-цвинтаря. На шляху від давнини до сучасності гаївки виявили більшу, ніж веснянки, схильність до розвитку ігрового елемента, модифікації репертуару й поповнення його новотворами.

Отже, цілком очевидним є те, що низкою своїх прикмет гаївки вирізняються з-поміж інших циклів української обрядової весняної пісенності, мають у їх ряді своє місце і свою часову й

функціональну приуроченість, свої певні змістові і формальні ознаки. В цьому смислі цілком підтверджується справедливність основної тези видатного нашого народознавця: “ Гаївки — се окремий рід обрядових пісень, не численних щодо кількості, але визначних своїм складом, змістом і мелодіями” [1, 1].

Твердження В.Гнатюка, що “ назва “гаївка, гаївки” знана й уживана лише в Галичині” [1, 2], послужило авторитетною основою для визначення гаївок фольклористами, як галицького явища. [11, 197-198; 10, 7]. Насправді, територія поширення і найкращого збереження гаївок та їх назви з локальними різновидами визначається не лише Галичиною, а й теренами Східного Поділля і південними районами Буковини [9, 76]. Підтвердження побутування гаївок на Східному Поділлі знаходимо в збірках гаївок фольклориста й етнографа з Поділля Андрія Димінського [4, 1-33], та Ф.Сенгалевича [8, 9-15]. Сам термін “гаївка” автор виводить від слов’янського “гай”, при цьому полемізує з О.Партицьким, що виводив цю назву з індійської мови. Зауважимо, що, незважаючи на пізніші досліди й гіпотези (В.Щурата, Я.Рудницького [7], О.Зілинського [14], і інших) учені — мовознавці не дійшли остаточної думки у походженні слова і вважають його неясним. [3, 451].

Вже на початку ХХ ст. В.Гнатюк відзначив тенденцію виконання різних пісень на гаївках: “ Гаївки починають помалу забуватися і се можна сконстатувати на різних записах, які представляють лише уривки... Але потреба співання не зменшується, через те замість гаївок починають співати першу ліпшу пісню з краю, яка трафиться” [1, 11] і подав список таких пісень [1, 11-14]. У коментарі до гаївок про панщину вчений вказує, що ці пісні є писемного і нового походження, але через те, що їх співають на Великдень разом із гаївками, то він змушений їх тут помістити. [1, 155]. З часом ця тенденція призвела до функціональної приуроченості виконання пісень різних жанрів на гаївках, що особливо відчутно в останнє десятиліття ХХ ст.

Окремо виділяє В.Гнатюк риндзівки, вказуючи на особливості їхнього виконання і колядковий характер, подібність із звичаями поляків, білорусів. Помилково дослідник зарахував до риндзівок пісні, що виконуються як гаївки, але мають колядковий розмір (5+5). [1, 239(№179); 241-245(№182); 245-248(№183)].

Виданням збірника “Гаївки” В.Гнатюк фактично започаткував наукове осмислення гаївок як своєрідного явища українського фольклору.

Література:

1. Гнатюк В. Гаївки // Матеріали до української етнології - Львів, 1909. -Т.12.-249с.
2. Дей.О. Ігри та пісні (весняно - літня поезія трудового року) // Упоряд., передмова і примітки О.І.Дея. -К.,1963.-672с.
3. Етимологічний словник української мови. -К., 1982 -Т -632 с.
4. Збірка пісень А.Димінського 7-ма. Гаївки числом 90// Інститут рукописів центральної наукової бібліотеки ім. Вернадського - Ф-1, -Од зб. 1491. -Арк. 1-33
5. Колесса Ф. Українська усна словесність. -Львів, 1938 -645с.
6. Мушинка М. Володимир Гнатюк. // Записки НГШ Париж-Нью-Йорк-Сідней-Торонто. 1987.-Т.207.-332с
7. Рудницький Я. Українська "ягідка" //Науковий збірник Українського вільного університету.-Мюнхен,1948 -Т 5 -С 161-167.
8. Сенгалевич Ф. Гаївки // Вісник етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук -К., 1930. - № 12. - С 9-15.
9. Фружинська О. Ареал побутування гаївок // Народознавчі зошити -Львів, 1998. № 1. -С 72-76.
10. Чебанюк О. Календарно - обрядові пісні //Упоряд., передмова О.Ю Чебанюк -К., 1987.-392с
11. Шумادا Н.С. Гаївка // Восточно - славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. -Минск, 1993. -С.197-198.
12. Яценко М. Феноменально щасливий збирач // Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка.-К., 1971.-324с.
13. Яценко М. Володимир Гнатюк. -К., 1964 -
14. Zilynskyj O. O nбzvu jarnich pisni v ukrajinskij Halim// Iieskoslovenska rusistika. 1956.-№ 3.-S.403-409.

Тетяна ЦИМБАЛ (Львів)

Володимир Гнатюк – дослідник весілля українців карпатського регіону

Володимир Гнатюк – один з перших професійних, високоосвічених та визначних українських етнографів і фольклористів, який до вивчення фольклору підійшов системно і комплексно за повігніми методами народознавства початку ХХ століття. Він був збирачем, видавцем і дослідником народної словесності в широкому діапазоні жанрів і регіонів, а карпатоукраїнський регіон був у нього під особливою увагою. На закарпатських українських землях і поселеннях фольклорний матеріал він збирав особисто, потім упорядковував і публікував з ґрунтовним коментарем і, таким чином, відкрив Закарпаття, як влучно відмітив Ф. Колесса, як для української, так і для європейської чи світової науки [6].

В. Гнатюк був фольклористом з широким поглядом ученого-народознавця. Він досліджував майже всі жанри: казки, легенди, перекази, народні оповідання, пісні, прислів'я, приказки, звичаї, вірування, демонологію. Дослідник залишив праці з історії фольклористики, методики збирання фольклору тощо. В його розумінні народна творчість є відображенням історії народу, тому він закликав збирачів записувати всі жанри фольклору як історичні документи і сам послідовно виконував цей заклик [2]. У кожній з цих ділянок він залишив помітний слід. Не залишив поза увагою ретельний народознавець і весільну пісенність.

Відвідавши колишню “Угорську Русь”¹ шість разів (1895–1903рр.), В. Гнатюк зібрав тут колосальний матеріал, опублікований у шести томах “Етнографічних матеріалів з Угорської Русі” та в цілому ряді інших праць (їх налічується понад 100). Лише в “Етнографічних матеріалах...” науковець опублікував 485 прозових творів та 583 пісні, загальною кількістю в 1700 сторінок [7]. Ці матеріали ще й досі є неперевершеним джерелом пізнання українського фольклору Закарпатської України, Пряшівщини, Бачки й Банату.

З-поміж шістьох експедицій на “Угорську Русь” найпліднішою була його подорож в Бачку 1897 року (в сс. Руський Керестур та Коцур). Бач-ванські українці переселилися туди в ХVІІІ ст., головним чином з території Пряшівщини, а це, як відомо, батьківщина лемків. Впродовж двох з половиною місяців дослідник

записав майже половину всіх угороруських матеріалів: 430 пісень, 220 прозових творів та, зокрема, зробив детальний опис керестурського весілля тощо. На підставі зібраного матеріалу В.Гнатюк написав цілий ряд наукових та науково-популярних статей, в яких незаперечно довів українське походження бачківських колоністів [3].

Однією з таких визначних фольклористичних праць було опубліковане в 1908 році В.Гнатюком "Весілля в Керестурі" [5]. Ця праця має велике значення у фольклористиці насамперед тому, що вона є першим і досі єдиним описом весільної обрядовості русинів Бачки. Ще однією причиною, яка вказує на значимість даної праці є те, що В.Гнатюк зробив цей опис весілля ретроспективно: під час запису весільний обряд у такій формі вже не існував, дослідник записав його зі спогадів молодих літ своїх оповідачів [5].

"Весілля в Керестурі" написане на основі розповідей двох найавторитетніших осіб: "довгорічного старости" Василя Джуджара та "довголітньої свашки" Ганни Рамач. В окремих епізодах дослідник подає імена ще трьох оповідачів. Їх розповіді В.Гнатюк подає дослівно. За стилем вони значно відрізняються, але за змістом доповнюють одна одну. В.Джуджара основну увагу звертає на промови старости, його розповідь етнографічного характеру. Тоді як Г.Рамач ці промови зовсім оминає і детальніше зупиняється на описах окремих частин весільної обрядовості, подає цілий ряд забобонів і звичаїв. Крім того, в розповіді нараховуємо 30 весільних пісень.

За поданим описом весілля Руського Керестура можна поділити на дві частини: "Сватання" (питанки) і "Весілля" (свадзба). Відомий дослідник творчості В.Гнатюка академік Микола Мушинка в одній із своїх праць подає детальніший поділ цього весільного обряду [3].

У цілому весільному обряді дуже важливу роль відіграють промови старости. Щоб надати промовам більшої урочистості, староста виголошує їх церковнослов'янською мовою. В переважній більшості це оповідання на біблійні сюжети: про створення світу, про всесвітній потоп, про Тобіаща і Рагуїла тощо. Кожна з промов закінчується порівнянням біблійної події з певним етапом весілля. В.Гнатюк у своїй праці "Словаки чи русини" зазначає, що церковна мова обряду – це доказ українського походження колоністів Бачки, оскільки обряд, як відомо, найбільш консервативний і найдовше зберігає старовинні замітки [8]. В кінці своєї праці дослідник подає словник малозрозумілих слів.

І На думку акад. М.Мупинки, весільний обряд русинів Бачки зберіг майже всі елементи, привезені з їх первісної батьківщини – Східної Словаччини [3].

У своїх записах В.Гнатюк велику увагу приділяв точності запису, передаючи найтонші особливості народної мови. Досить широко дослідник торкається питань взаємозв'язків і взаємовпливів українців із сусідніми народами, приділяючи увагу їх побуту і культурі. Особливу вагу мають Гнатюкові праці для вивчення українсько-словацьких етнокультурних та історичних зв'язків. Таким чином, його записи входять у загальнослов'янський етнокультурний контекст. Це й дає право вважати В.Гнатюка найвизначнішим професійним збирачем й дослідником фольклору Закарпаття у міжетнічному середовищі. Іншою особливістю його записів було те, що він крім автентичних записів подавав також паралельні зразки з інших джерел. Так, у вищезгаданій праці дослідник до десяти весільних пісень наводить паралелі з піснями, поданими у збірнику “Етнографічні матеріали з Угорської Русі”, Т.ІІІ [7] та в збірнику Якова Головацького “Народные песни Галицкой и Угорской Русі”, Т.ІІ [10].

Одночасно з подорожами по Закарпаттю В.Гнатюк продовжує у 1895–1903 рр. збирацьку роботу в Галичині. Цей період був не тільки найбільш плідним, а й основним у діяльності Гнатюка, збирача народної творчості. Основними пунктами збирацької роботи були села теперішніх Стрийського, Старосамбірського районів Львівської області та Монастирського району Тернопільської області. Увага дослідника до цих сіл не була випадковою. Саме у них йому пощастило знайти феноменальних оповідачів – Касю Семінську та Гриця Оліщака Терлецького тощо. В результаті своїх записів В.Гнатюк опублікував працю “Бойківське весілля в Мшанці (Старосамбірського повіту)” [4]. Цей опис весілля поданий на основі розповідей Гриця Терлецького (І розділ “Сватання”) та Касі Семінської (ІІ розділ “Весілля”). За змістом їх розповіді доповнюють одна одну, в них нараховуємо 65 весільних пісень. Перший розділ “Сватання” поділено на три складові частини, а другий “Весілля” розділено на дві - у молодого і в молодої. Виродовж опису В.Гнатюк пояснює незрозумілі слова.

Та найбільшим внеском в дослідження весільних обрядів і пісень є упорядкований ним збірник “Українські весільні обряди і звичаї” [9], що, крім вступної статті В.Гнатюка, містить десять описів весілля із різних сіл України, насамперед Західної. Перед кожним із цих описів дослідник вказує дату і місце запису, ім'я та

трізвище оповідача.

На жаль, це були лише часткові описи родинно-побутової обрядовості регіонального характеру. Учений мріяв видати цілі корпуси цього звичаєво-обрядового матеріалу подібно до того, як видав збірники колядок, гаївок, коломийок та інших фольклорних жанрів. Однак видавничі можливості не дозволили йому здійснити цей намір [2].

У ряді статей та рецензій він подав свій погляд на питання еволюції народних обрядів, при чому питання походження обряду ніколи не стояло в центрі його уваги. Значно більше уваги він приділяв питанням історичного розвитку та поширення обрядів на певній конкретній території [2].

Як на сьогодні, недоліком записів В.Гнатюка було те, що дослідник не подає жодних відомостей про своїх співачок. Це дуже талановиті жінки. На думку багатьох дослідників, фольклористика в ті часи недооцінювала роль індивідуальних носіїв фольклору. Цікаво, що кращих своїх співаків та оповідачів В.Гнатюк знаходив серед найбідніших селян. Саме селянство він вважав творцем фольклору.

Значення Гнатюка-фольклориста полягає ще й в тому, що разом з рідним він цікавився й чужим, сусідським слов'янським і європейським фольклором, завжди брав його для порівняння в дослідженнях рідного. Таким чином, засобами порівняльного методу дослідник вивів український фольклор в міжнародний контекст, показав його генетичні корені, змістовне та естетичне багатство, етнокультурну вагу, національну своєрідність. В.Гнатюк став другим після Івана Франка українським народознавцем, з яким рахувався міжнародний науковий світ [12].

Література:

1. Володимир Гнатюк. Бібліографія друкованих праць. Уклад М.Мушняка. Канадський інститут українських студій Альбертського університету. Серія довідників. Довідник №15.- Едмонтон, 1987.-148 с.
2. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства / Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці філологічної секції. - Париж - Нью-Йорк - Сідней - Торонто, 1987 - Т.207 - 332 с.
3. Володимир Гнатюк - перший дослідник життя і народної культури русинів-українців Югославії. - Руський Керестур, 1967. - С. 7-80.
4. Гнатюк В. Бойківське весілля в Мінанті. - Матеріали до

- української етнології.- Львів, 1908.- Т.10.- С.1-29.
5. Гнатюк В. Весілля в Керестурі / Матеріали до української етнології.- Львів, 1908.- Т.10.- С.30-80.
 6. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість / Записки Наукового товариства ім.Шевченка. Праці філологічної секції.- Нью-Йорк, 1981.- Т.201.- 288 с.
 7. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Т.1-6 // Етнографічний збірник.-Т.ІІІ.- Львів, 1897.- 236 с.;ТІV.- 1898.- 254 с.; ТІХ.- 1900.- 284 с.; Т.ХХV.- 1909.- 284 с.; Т.ХХІХ.- 1910.- 318 с.; Т.ХХХ.- 1911.- 355 с.
 8. Гнатюк В. Словаки чи русини ? / Записки Наукового товариства ім.Шевченка.- Львів, 1901.- Т.ХLІІ.- Кн.ІV.- С.37.
 9. Гнатюк В. Українські весільні обряди і звичаї / Матеріали до української етнології.- Львів, 1908.- Т.ХІХ-ХХ.- С.5-198.
 10. Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Собранные... Издание Императорского общества Истории и Древностей Российских при Московском университете. - М., 1878.- Т.ІІ.- С.729.
 11. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Присвячений пам'яті Володимира Гнатюка. Упорядник Микола Мушинка.- Пряшів, 1967.- Т.3.- 510 с.
 12. Яценко М. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність.- К., 1964 - 286 с.

¹ Під поняттям "Угорська Русь" в той час мали на увазі території, заселені українським населенням в кордонах колишньої Австро-Угорщини, тобто територію Закарпатської України і Пряшівщини, а також українських колоній в Бачії і Банаті (сучасні території Югославії і Румунії).

Людмила ЮРЧАК (Тернопіль)

Заохочення та покарання у фольклорних записах Володимира Гнатюка

Значення постаті Володимира Гнатюка для української, слов'янської та світової культури як науковця, літературознавця, фольклориста, видавця, талановитого організатора важко переоцінити. Сьогодні використання його творчого доробку не обмежується лише філологічними сферами. Зібрані В.Гнатюком

матеріали мають неабияку історичну вагу, а рекомендований ним метод порівняльного аналізу фольклору дозволяє простежити закономірності різних аспектів суспільного життя народу, котрі стануть у нагоді етнографам, історикам, соціологам, психологам, і педагогам, адже В.Гнатюк вважав, що "так само важкі оповідання про історичні особи і події..., про духовних, учителів (давніших)" [1, 230]. До народної творчості у своїх дослідженнях неодноразово зверталися знані українські педагоги (О.Духнович, В.О.Сухомлинський, Е.І.Сявакко, М.Г.Стельмахович). Наголошуючи на педагогічній цінності фольклору, записаного В.Гнатюком, зупинимось насамперед на можливості через опрацювання народних творів поповнити невичерпну скарбницю української педагогічної думки — одного з джерел педагогіки та її історії, котре живить віковичною мудрістю сучасну науку про виховання. Особливої уваги вимагає дослідження народних методів виховання, що згадуються у фольклорі. Звернемося до аналізу методів заохочення та покарання, адже ці знані і популярні у наш час методи настільки широко відображені у старовинних народних творах, що дозволяють зробити висновки про певні тенденції (насамперед у вихованні, а опосередковано — в особливостях духовного світосприйняття, побудови міжособистісних стосунків, у формуванні ментальності українського народу). Властиве фольклору паралельне існування кількох (часом чисельних) варіантів одного твору дозволяє виокремлювати незмінне і в сюжеті, і в моральних нормах та цінностях.

В.Гнатюк, досліджуючи народні байки, виділяв серед них окрему групу дидактичних байок, вже самою назвою стверджуючи потребу використання фольклору в навчанні та вихованні. Проте такий дидактизм властивий не лише байці. Служити прикладом для виховання покликані і народні пісні. Не раз на це вказує недвозначно сам текст пісні, що повторюється у варіантах:

Ой соснонька горить дівчина говорить:

- Хто в полі ноцує, най мій голос чує,...

А хто доньки має, най їх навчає.[2, 191].

Як вияв найвищої прихильності і заохочення, що благодійно впливає на подальшу долю дитини, згадується у піснях батьківське побажання Божого благословення :

Так татунейко мов "ять:

-Най тя біг благословить...

Так матінойка овить:

- Най тя біг благословить...[2, 66]

Натомість найгіршим покаранням для дитини виступає

відречення батьків, близьких («Відрік мні сі отець, відрікла сі мати. Як ти ся відречеш, що буду діяти?» [2, 100]) або прокляття («Мати ж моя, мати, Проклялась-ми долю, Це-м сиділа на припічку Дитинов малою» [2, 120]) Родинне виховання будувалося на засадах любові, турботи про душевне та фізичне здоров'я дитини, проте народною педагогікою засуджується вседозволеність і розбещування дітей. Ілюстрацією того є покаяння дівчини, яка опинилася в скрутному становищі через недостатню вимогливість матері; «Я в свої мамуньки тільки єдна була. Що-м хтіла, робила, мамка мя не була» [2, 191]. Застосування фізичних покарань у родинному вихованні згадується неодноразово, як-от: «була мене мати березовов різков» [1, 168], «нехай сварит, хоть би і побила» [1, 171]. Засвідчують тогочасну популярність такого впливу на особистість згадані у фольклорі фізичні покарання школярів, вояків [3, 35]. Але й повторення, зважаючи на дидактизм твору, швидше свідчать про застереження у такий спосіб молоді від небажаних вчинків, ніж про пропаганду покарання, фізичного чи морального, як виховного методу. Підтвердження тому - прохання сина до матері стосовно молодій дружини:

- Ой, мамуню, мої, не гризїть ви її, а навчіть ви її. [2, 107]

Ймовірно, застосування сильних стимулів було викликано браком інших простих і дієвих методів виховання. Оскільки такий стан речей змінити було неможливо, його пропонувалося прийняти з покорою, оскільки майбутнє заохочення було сильнішим і важливішим за тимчасові труднощі у навчанні: «Школярська наука така спочатку гірка, як горіхова шкарлупа», але її опанування дає плоди як горіхова шкарлупа», але її опанування дає плоди солодкі, як горіхове ядро [3, 3]. Показово, що у народних легендах і апостол Петро, подорожуючи з Христом по землі, зазнає прикрощів (свого роду покарання: залишився без вечері, опинився в п'яному гурті, зазнав побоїв і т.д.) через свою нерозважливість, недовіру тощо. Натомість він здобуває знання, цінність яких значно вища, ніж прагнення уникнути страждань, і саме міцність і життєва необхідність таких знань є тим заохоченням, котре виправдовує поведінку при цьому міфічного Христа.

Оскільки фольклор, попри деякі метафори і гротескне життя, можемо зробити висновки про надзвичайне поширення методів заохочення та покарання в соціальному середовищі на той час (родинні, побутові, сусідські, правові стосунки, моральні норми, звичаєве право); оцінка ж їх актуальності стане у нагоді при сучасній побудові навчально виховного процесу.

Народні перекази у записах В.Гнатюка дозволяють простежити вплив християнства на формування життєвих цінностей і моральних норм. Кара на порушників суспільноприйнятих норм, традицій народу та звичаїв місцевості, громади приходиться неминуче - з Божої волі або силами природи. Страх перед карою Бога за земні провини (негідну поведінку, порушення присяги, неправдиві свідчення) виступає не власне покаранням, а швидше застереженням у пісні:

-Не треба, мамуню, на інші казати.

Бо буде, мамуню, господь бог карати.

Буде бог карати, святая неділя,

Скарає мя господь на душі й на тіло [2, 101].

Йа хто ж буде присягну ламати,

Того буде син божий карати. [2, 114].

Покарання згадуються вельми суворі, до їх здійснення прилучаються природні сили. Так, син, який прогнав з дому свою бідну матір, перенрошує її з покаянням: "Бо вдарив грім та на мі дім: забив жінку та й дитину, та й маєтку половину..." [2, 128] У піснях культивується віра у відновлення справедливості, у неминуче покарання грішникам та винагороду невинним страждальцям: "Ой зіслав же господь два ангели з неба, йа взяли сирітку, понесли до неба..., йа взяли мачоху, понесли до некла..." [2, 118].

Праведне життя християнина є зразком для усіх соціальних верств і передумовою нагороди, заохоченням до нього виступають успіхи, впевненість у власних силах, прихильність фортуни:

Доки жомнір не пив, він богу ся молив.

Ото їму господь фортунов служив.

Отож їму господь фортунов служив.

А в походах та й замислах все васько побіждив.

А взяв жомнір пити, в бозі забувати.

Взялася жомнярська фортуна вменчати [2, 153].

Проте чи не найповніше приклади заохочень та покарань наводяться у легендах, більша частина яких має виразний релігійний характер: це або більш чи менш довільні перекази з Біблії, або новостворені оповіді, часто з повчальним висновком у кінці, із дійовими особами - Ісусом Христом, апостолами тощо. Стимули присутні у свідомості постійно торкаються усіх сфер життєдіяльності. Аналіз легенд виявляє надзвичайно високу насиченість текстів поняттями "кара", "нагорода", "заплата", "гріх", "порятунок", "штраф", "Божя допомога", "спокута" і т.д. Поняттями заохочення, нагороди, покари та їм спорідненими легенди просякнуті настільки, що майже в

кожній десятій винесані у заголовок. ("Кара і нагорода Христова" [3, 42-46], "Покараний син" [3, 131], "Покараний цар" [3, 146-147], "Бог знає, чим чоловіка карати має" [3, 138-140]) Проте в легендах поруч із часто повторюваним мотивом винагородження доброго і покарання поганого вчинку виникає, вочевидь, під впливом християнства більш прогресивна форма стосунків – вибачення і винагорода винуватцю, що покався і спокутував (або спокутує) гріхи. Це такі легенди, як "Христос і грішниця" [3, 27], "Богородиця ратує грішних" [3, 85-86], "Чудо при Христовім уродженю" [3, 21-22]... Отже, якщо у байці "Лис-суддя" [1, 174] ключовим було питання "Чи є добро за добро?", стверджувальну відповідь на яке людина отримувала врешті-решт з третього разу, то в легендах поступово вводиться як взірець високоморальної християнської поведінки "відповідь добром за зло". Іншими словами, окрім покарання, натомість йому виступає заохочення до гідного людини життя, і називаються конкретні шляхи навернення на шлях істини - усвідомлення провини, розуміння вищості Бога як гармонійної сили, прагнення змінитися, спокута, іноді – лише покаяння.

Отже, за фольклорними записами В.Гнатюка можна зробити висновки про певні тенденції у застосуванні заохочень та покарань в Угорській Русі, котрі мають багато спільного із характером стимулювання в інших слов'янських народів [4, 95-58]. Проте неповторний локальний колорит і своєрідність філософсько-релігійного забарвлення фольклорних записів В.Гнатюка роблять цей матеріал унікальним, а динаміка стимулів в бік зменшення покарань, заміни їх каяттям з одночасним заохоченням носить прогресивно гуманістичний характер. Враховуючи актуальність гуманістичних ідей та принципів для сучасного виховання, названі аспекти стануть у нагоді вчителю. Оскільки, за даними анкетування, 86% педагогів регулярно застосовують на практиці методи стимулювання (і далеко не завжди обирають їх правильно), і практично всі школярі отримують заохочення чи покарання в родинному оточенні, то при побудові стосунків із учнями, при виборі методів заохочення чи покарання школярів, при формуванні в молоді гуманістичного світосприйняття важливим буде використовувати і багатий досвід української народної педагогічної думки. Це завдання може бути реалізоване через вивчення фольклорних джерел в навчальних та факультативних курсах краєзнавства, народознавства, рідної мови та літератури, історії тощо. Форми роботи з фольклорними записами можуть бути найрізноманітніші. Для молодших школярів - обговорення, читання в особах, інсценізація, рольові ігри, для старших – фольклорні

вечори, індивідуальні творчі та пошукові завдання, міні-вистави, етнографічні свята тощо. Для шкіл Західної України актуальним і надзвичайно цікавим буде фольклорний матеріал, зібраний В.Гнатюком.

Література:

1. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. К.: Наукова думка, 1966. – 248 с.
2. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. К.: Музична Україна, 1971 - 324с.
3. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Т.ІІ.Байки, легенди, істор. Перекази, новели, анекдоти - з Бачки "Руске Слово", Нови Сад, 1986. - 355 с.
4. Юрчак Л. Започення у слов'ян і сучасність // Славістичні записки, № 1, 1999. С.95-98

Любов ПАРХЕТА (Умань)

Казка в збирацькій діяльності Володимира Гнатюка

У чинних програмах з української літератури важливе місце відведено вивченню фольклору. З молодших класів учні знайомляться з різноманітними фольклорними жанрами, зокрема, казкою, прислів'ями, приказками, легендами, піснями, думами та ін.

Таке розмаїття фольклору збереглося завдяки плідній збирацькій роботі Володимира Гнатюка. Будучи головою етнографічної комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка, В. Гнатюк був знайомий з багатьма фольклористами й збирачами-аматорами в Україні й за її межами. За його ініціативою систематизувався матеріал з похоронної обрядовості та етнографічні колекції, що ввійшли до експозиції першого українського етнографічного музею в м.Львові.

Незважаючи на численні труднощі, вченому довелося зібрати багато збірок фольклорних матеріалів, які належали відомим знавцям народної творчості, як Марко Вовчок, О.Маркович, М.Максимович, М.Лисенко, В.Забіла, І.Манжура, Лесь Мартович та інші. Науковий архів В.Гнатюка налічує понад 25 тис. аркушів записів, що належать до XIX і XX ст. Ці записи були виконані на території України й інших регіонів, зокрема, Росії, Румунії й Америки.

Фольклор представлено багатьма жанрами: історичні пісні, бурлацькі, чумацькі, робітничий фольклор, твори про еміграцію, перекази, анекдоти, казки. Високо оцінив збирацьку діяльність В.Гнатюка І.Я.Франко: "...В.Гнатюк феноменально щасливий збирач усякого етнографічного матеріалу, якому з наших давніших збирачів, мабуть, не дорівняв ні один" [3, 502].

З 1895 р. в "Етнографічних збірниках" постійно публікуються казки. Володимир Гнатюк вказує, що казка має велике виховне значення. Казковий світ — світ сонця, краси, добра, і до нього не можуть бути байдужі діти. Казки завжди повчальні. Близькими дитячому розумінню є і казкові образи.

За визначенням В.Гнатюка, казка є найпростішою формою народної поезії, фантастичним оповіданням, яке поєднує буденні мотиви з життя людей з буйною фантазією первісної людини, для якої, як і для дитини, немає нічого неможливого. Казку не можна уявити без фантастики. Головною ознакою її є чудесний елемент і відсутність будь-яких історичних даних. "Казковий час, - відзначав Д.С.Лихачов, - не виходить за межі казки. Він цілком замкнений у сюжеті. Його нібито й немає до початку казки і немає після її закінчення. Він не визначений у загальному потоці історичного часу... Казка починається нібито з небуття..." [2, 253]. В казках немає точної вказівки на час і місце події. Цей жанр фольклору є найдавнішим жанром народної поезії і дає уявлення про первісні вірування людей в надприродні сили.

Як відомо, героями казок є люди, звірі ж виконують другорядну роль. У своїх етнографічних дослідженнях В.Гнатюк звіриний епос виділяє в окремий жанр — байку. Байкою він називає народне оповідання, в якому змальовується не людський, а звіриний побут; головними героями байок є звірі, а людина має епізодичну роль.

Записуючи і систематизуючи ці жанри, В.Гнатюк надавав великого значення ролі оповідача. Збирачі фольклору, на його думку, повинні шукати таких оповідачів, які не тільки знають оповідання, а й уміють розповісти його. Справжній оповідач не тільки акумулює народну творчість, а й виступаючи від імені народу, дає свою редакцію й інтерпретацію твору. "... Кожному фольклористові відомо, що десять оповідачів, оповідаючи ту саму річ, оповідять її відмінно бодай в дечім..." [1, III].

У процесі роботи над казкою вчителі формують навички читання й переказування казок. Але ніщо так ефективно не сприяє розумінню природи казки як самостійна творчість дітей. Скласти казку — це означає свідомо осмислити ідею, якій підпорядковується

і система образів, і її композиційна побудова, і її художньо-зображувальні засоби. Робота над складанням казкового сюжету – могутній засіб розвитку уяви та творчих здібностей дітей.

Таким чином, величезні надбання В.Гнатюка в галузі фольклору й етнології, повсякчас застосовуються в педагогічній практиці, глибоко проникають в живий процес творення і побутування різних жанрів усної словесності.

Література:

- 1 Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість - К - 1966 - С.3.
- 2 Лихачов Д.С. Поэтика древнерусской литературы.- Л : Худож. лит - 1971. - С.253
- 3 Франко І. Вибрані статті про народну творчість.- К., С. 502

Олександра БОГОНІС (Львів)

“Звіринний епос” творчості В.Гнатюка (на прикладі українських народних байок)

Українські народні байки займають значне місце у колі народознавчих інтересів, збирацьких пошуків та наукових досліджень Володимира Гнатюка. Ця тема цікавила дослідника ще з юнацьких років. Спочатку від батьків та односельчан майбутній фольклорист записав перші зразки народної творчості. У 1895-1903 роках В.Гнатюк продовжує збирацьку роботу в Галичині, знаходить талановитих оповідачів. Записи цих років принесли вченому величезний матеріал, використаний ним у збірниках “Галицько-руські анекдоти (1899), “Галицько-руські народні легенди” (1902), “Знадоби до галицько-руської демонології” (1904), “Колядки і щедрівки” (1914), “Українські народні байки” (1916) [7, 240; 11, 124].

Жодна з фольклорних праць не пройшла такий тернистий шлях до читача, як “Українські народні байки”. Без будь-якої фінансової допомоги В.Гнатюк перед першою світовою війною приступив до укладання збірника байок про тварин [10]. Військове лихоліття, захоплення російською армією Львова, заборона українського національного життя, довга хвороба і вимушений півторарічний побут у глухому, пірському селі на кілька років припізнали вихід цієї книги. В укладанні збірника брало участь кілька десятків кореспондентів, основна частина записана

І. Волошинським, П. Тарасевським, А. Онищуком і самим упорядником "на двох супротивних і крайніх полюсах нашої етнографічної території" - в Галичині і на Курщині [8, 42; 11, 206]. Збірник В. Гнатюка лише з території Західної України приніс понад 400 сюжетів байок про тварин, з яких 361 є цілком оригінальними [9, 87]. Казкова проза звіриного епосу з Тернопільщини представлена 38-ми сюжетами, записаними від письменників Л. Василевича і М. Капія, учительки Л. Ляторовської, селян М. Гуменюка та О. Дерев'янка, талановитого оповідача Тимка Гринишина (Гринюка) з села Пужники, села Коропця Бучацького повіту [5, 5]. Тимко Гринишин, який, за його власними словами, змалку пішов між люди, щоб вчитися господарювати і "всілякої премудрості, яка тільки в світі буває", запевняв, що усе розповідає з пам'яті, а не з книжок [11, 122].

Праця В. Гнатюка була в свій час видатною подією, й досі - це одна з найповніших і найгрунтовніших у слов'янській фольклористиці спеціальних видань байок про тварин. Досить сказати, що найбільший на той час збірник казок О. Афанасьєва мав лише 50 сюжетів звіриного епосу [11, 206]. А фінський дослідник А. Арне у своєму міжнародному каталозі казкових сюжетів відвів казкам про тварин 299 номерів [9, 86].

В. Гнатюк розглядав байку як окремий, самобутній жанр народнопоетичної творчості і прагнув для них "побудувати окрему хатинку, вивести їх із кута, поставити на покуті та зробити їх самостійними господарями у фольклорі..." [10, VIII]. Тому вчений відмежовував байку від казки - фантастичного оповідання, в якому "дійсність перемішана з чудесним елементом. Героями казок є люди, а як їх помічники, яким приналежить нераз головна роля, виступають звірі". У байках же, навпаки, "героями виступають звірі, а люди являються лиш епізодично і в підрядних ролях" [3, 36, 37].

У передмові до збірника байок "Деякі uwagi над байкою" В. Гнатюк вказує на відмінності між байкою народною і літературною. За своїм характером він поділяє народні байки на три групи: епічні, дидактичні і сатиричні. Пильну увагу вченого привернула проблема генези байок. Автор слушно підкреслював, що історія байки сягає в дуже давню епоху, в часи анімістичних уявлень людини про навколишній світ, відзначав важливу роль первісної релігії (тотемізму, фетишизму) у процесі художнього освоєння дійсності, визначаючи, що вирішальне значення при цьому відігравали матеріальні обставини життя й побуту трудівників. Виникнувши в глибоку давнину як оповідання з досвіду мисливців,

вони спочатку служили для передачі знань про поведінку тварин та полювання на них. Аналізуючи зв'язки звіриного епосу з іншими формами оповідальної творчості (легендами, оповіданнями про звірів), роль культурних взаємовпливів у розвитку даного циклу байок, В.Гнатюк вважає дослідження української байки на тлі міжнародної казкової традиції першочерговим завданням. Для цього до багатьох творів упорядник подав бібліографічні довідки з усної творчості слов'янських народів [2, 193; 3, 37].

У праці "Деякі уваги над байкою" дослідник детально розглядає їх безпосередню пов'язаність з побутом людей та підкреслює відмінність українських байок від російських. В.Гнатюк високо оцінив українські народні байки, розкрив їх своєрідність, чим заперечив поверхову суб'єктивну оцінку їх російськими авторами Л.Колмачевським та В. Бобровим [2, 195; 4, 234; 6, 31].

Байки про тварин складають характерний цикл у казковому епосі України. Не всі представники фауни стали героями українського твариного епосу, а з тих, що представлені у збірнику, переважають ссавці і птахи, причому диких звірів значно більше, ніж домашніх. В окремі розділи В.Гнатюк згрупував "повзунів", земноводних, риб, "шкарлупників", павуків та комах [3, 37-38; 8, 43]. Найпопулярніший персонаж байки - лис, потім вовк, заєць, ведмідь, лев, мавпа. Наявність екзотичних образів учений пояснює впливом мандрівних сюжетів і висловлює гіпотезу, що у далекому минулому наші предки проживали з такими звірами на єдиній території. Серед домашніх тварин зустрічається пес, кіт, віл, вівця, коза, верблюд, свиня, кінь. Домашні птахи представляють голуб, курка, індик, качка, гуска, лебідь [2, 192; 3, 38].

Аналізуючи зібраний матеріал, В.Гнатюк звернув увагу на важливість збору та подальшого дослідження українських народних байок про свійських тварин [2, 192]. Ймовірно що з історичного погляду ці твори - явище пізнішого часу. Почали вони виникати в добу розвитку скотарства, а декотрі, може, й раніше - ще в часи приручення людиною, domestикації, "одомашнення" тварин.

Засвоєння байками образів свійських тварин зумовлювало появу в звіриному епосі своєрідної тематики, досить виразно відбивались суто практичні інтереси трудівника у ставлення до одомашнених тварин. Тваринництво займало важливе місце в господарстві населення. Великий цикл народних повір'їв, магичних засобів був пов'язаний з обрядами, що супроводжували вирощування тварин. Тварини були присутні в народних іграх, у системі прикмет і ворожін'я, що знайшло своє відображення у фольклорі [1, 182].

Тваринний епос яскраво і правдиво відображає повсякденне життя людей. У казках відтворений побут, звичаї хрестин, весілля, розваг, танців, види народних інструментів, страв, посуду, знаряддя праці тощо. Тварини, як і люди, обирають війта (царя), господарюють, закохуються, одружуються, веселяться, плачуть, лукавлять, співчують і допомагають або шкодять одне одному. Їм властива доброта, винахідливість, підступність, ненависть, зрада, душевна романтика. Є серед них сміливці і боягузи, розумні і дурні, нахаби й хижакі, добротворці і щирі приятелі [5, 7; 11, 206].

Образи тварин характеризуються дуже лаконічно - чітко виділені лише моральні, розумові, рідше - фізичні якості. Іноді для яскравішого зображення зовнішності персонажів оповідачі вживали художні засоби, застосовувані і до характеристики людських типів. Різнобічну характеристику кожний образ здобуває саме в дії, розмовах, взаємостосунках з протилежними за смисловою функцією персонажами. Свійські тварини благородством поведінки, логікою мислення протиставляються диким лісовим. Вони, як правило, є в цьому різновиді жанру добротворцями, лісові хижакі - злотворцями. У казках дається перевага образам свійських тварин (щодо їх кмітливості, чесності, працьовитості і добропринятельства) над дикими звірами (байка "Як цапи врятували візцю від смерті", "Кінь і вовк", "Бійка вовків із свиньми" [10, 55-56, 66-67, 67]. У казці "Звірі будують хату" кабан, качка, когут та кіт побудували собі на зиму хатину, а лінивці вовк, лис і заєць залишилися мерзнути [10, 330-332]. Своєю кмітливістю кінь перемагає вовка і ведмедя та залишається живим у байці "Кінь, медвідь і вовк" [10, 319]. Аналогічна сюжетна лінія розгортається в байках "Баран хоче сповідатись перед вовком", "Вовка ноги годують", "Вовк на ловах", "Кривий вовк" та ін. Мудрі звірі (кінь, кобила, баран, візці, цапи, свиня, гуси) перемагають вовка [10, 59-60, 60-61, 61-62, 290].

Широко побутує у казках Поділля тема війни між дикими та свійськими тваринами. Переможцями найчастіше стають домашні тварини, слабші фізично, але сильніші розумом і колективною силою. Півень, пес, кіт та селезень дружно воюють проти вовка, ведмедя, зайця, дикого вепра і перемагають їх (байка "Війна пса з вовком") [10, 223-225]. А качечка, півень і кішка допомагають немічній бабусі позбутися ведмедя, який зайняв її хату (байка "Когут із товаришами виганяє медведя з бабиної хати") [10, 154-155].

Алегорія у протиставленні дій добротворців і злотворців настільки яскрава, що іноді звірі іменують себе людьми. Так вовк звертається до пса - шевця у байці "Пес-швець і вовк - різник": "...аби-с тетього дня прийшов зі своїми людьми" (когут, кіт)

для вирішення суперечки, а у байці "Кінь і вовк" вважає лиса "письменним чоловіком" [10, 225-226, 66-67].

Отже, у процесі тривалого історичного поступу жанру байки, використання народними оповідачами теми стосунків між дикими і свійськими тваринами фактично є своєрідним творчим прийомом, який виявився найбільш зручнішим при втіленні ними у художні образи ідеї, що була актуальною у всі часи - перемоги добра над злом.

Деякі образи свійських тварин символізують певні риси характеру, особливості людської вдачі. Так, образ вівці часом фігурує як втілення беззахисності, недалекоглядності, глупоти. Зажерливий вовк задушив маленьке ягня в байці "Вовк і ягня". В байці "Як зрадливі вовки роздерли собак" згряя вовків "добрались до отари і перепсували всіх овець" [10, 35-36, 40-41]. Хитра лисиця при допомозі цапа вибралась з ями, а його залишила одного (байка "Лис і цап у ямі") [10, 109-110]. Жертвами нападу хижих звірів часто виступає домашня птиця - кури, качки, гуси (байка "Змія, вовк і лис", "Панна ворона", "Провчений журавель", "Лис і качки") [10, 87, 381, 422-423, 467-469]. Віл, кінь стали уособленням покірливості, працьовитості. У байці "Воли і цап" чоловік мав "пару волів і тяжко ними робив" [10, 286-287].

Образи свійських тварин у байках зазнавали різного роду переосмислень та видозмін, наближаючись у своєму розвитку до художньої алегорії.

Глибокого переосмислення в українських байках зазнав образ кози. Наприклад, у байці "Як вовк забажав козенят" коза зображається як ніжна і любляча мати [10, 42-44]. Позитивні риси приписуються козам і в інших байках. Кмітливим і сміливим виявляє себе цап у байці "Дід, баба, кіт, цап, баран і вовки", який допоміг своїм друзям щасливо повернутись додому "до діда з бабою" [10, 329-330].

Разом з тим коза у деяких байках подається як втілення негативного, ворожого людині начала. В одному з варіантів широко відомої байки "Коза — дерева" ця тварина змальовується як безчесна, бездушна, сварлива істота. Вона нахабно обманює діда, котрий через неї позбувся дружини й двох синів, силоміць захоплює й оселяється в хатині "лисички-сестрички" [10, 198-200, 298-306].

Окрему групу в тваринному епосі становлять байки про взаємини людини з тваринами. Образи диких звірів переважно подаються в сатиричному плані. Натомість свійські тварини часто змальовуються позитивно — як вірні помічники господаря, вони

чесно служать людині. Будить господаря до роботи півень: "Кукуруіку! Вставай рано, чоловіку!" (байка "Когут"). А курка хвалиться господині: "Кудкудак! Кудкудак! Знесла-м яйце, як кулак, як кулак!" (байка "Курка") [10, 515]. Добре ставлення господаря до свого коня "такого старого, що ще його дід ним їздив" зачаровує в байці "Кінь і вовк" [10, 66-67]. Хоч не завжди господарі віддячували добрим ставленням до тварин, цінували поки вони були молоді та сильні, а потім позбувалися їх. Ця негативна людська риса висміюється в байках "Дурний вовк", "Як псові очі посоловіли", "Кінь, медвідь і вовк", "Кінська сила" "Чому звірі довго не живуть" та ін. [10, 56-58, 228-229, 319, 320, 324].

У багатьох байках знайшло відображення прихильного, доброзичливого, часом поблажливо-гумористичного ставлення людини до свійських тварин. Характерною з-поміж творів цієї групи є байка "Кіт, баран і козел на мандрівці". Одного разу домашні тварини втекли від господарів "куди очі бачать, поки ще живі та теплі". Але через несприятливі обставини змушені були, зрештою, повернутись до своєї домівки. Основна ідея твору – підкреслення того, що єдиним призначенням свійських тварин є їх чесна й вірна служба в господарстві, що ці тварини перебувають у великій залежності від людини і їм тепер без неї не обійтись [10, 245-247]. Паралельно у багатьох творах особливо виразно звучить думка про залежність життя, зокрема господарської діяльності людини від взаєностосунків з тваринами. Важкою працею домашні тварини допомагали своїм господарям здобути певну матеріальну незалежність. Віл працював "на хліб" у байці "Нерозумний вовк", головний персонаж байки "Кінь і осел" знав, що приносить "велику користь" чоловікові, а кобила з байки "Як лев товаришували із вовком" вважала, що є в "свого господаря хлібороб" [10, 62-64, 312-313, 23-24]. Повернувшись з мандрівок, суттєво поповнили бюджет своїх господарів півні-герої байки "Грошовитий когут" та "Про дідового півника і бабину курочку" [10, 438-439, 439-445].

Кількість тварин(худоби) в домашньому господарстві була ознакою багатства, добробуту. Дідусь і бабуся з байки "Про дідового півника і бабину курочку" були зовсім бідні, "навіть корівки чи кізоньки у них не було" [10, 439-445]. А господарі з байки "Вуж і дитина" були багаті. "Господарство велося тому господареві добре. Мав і поля багато, і худобу, і пасіку велику, і сад дуже гарний, і слуги" [10, 462-467]. Свійські тварини в домашньому стаді забезпечували здоров'я членів сім'ї, успіх у господарській діяльності,

зростання благополуччя в родинному житті.

У змалюванні ситуацій та картин побугу, що знайшли своє відображення у тваринному епосі, досить яскраво відбився місцевий колорит, типові сторони суспільного буття, звичаї, духовне життя українського народу. Через байки ми пізнаємо елементи традиційної культури українців.

У передмові до збірника байок "Деякі уваги над байкою" В.Гнатюк відзначав, що "дикі звірі заступлені далеко сильніше, як домашні" і що не про всіх "домашніх звірів маємо оповідання, а про тих, що маємо, не стільки, якби можна надіятися". Враховуючи це, вчений застерігав не робити "з того загальних висновків", "ліпше це почекати на оголошення більшого числа матеріалів", щоб висновки не "повиходили односторонні" [2, 192].

Необхідно підкреслити, що праці українських етнографів, фольклористів дають багато для з'ясування характеру історичного розвитку українських байок про тварин. Проте, байки про свійських тварин ще не всі зібрані й недостатньо вивчені. Образ домашніх тварин, їх роль в усній народній творчості українців не оцінена належним чином науковцями і потребує глибокого осмислення з залученням матеріалів різних жанрів фольклору. Широке обстеження основних районів України, особливо тих місцевостей, що відзначаються розвиненою оповідальною традицією, можуть дати науковцям нові матеріали для вивчення та аналізу багатьох проблем походження та розвитку народних байок про свійських тварин. Тому матеріали, зібрані видатним українським вченим В.Гнатюком ще на початку XX століття і сьогодні мають важливе наукове значення для дослідників різних галузей традиційної культури українського народу.

Примітки:

1. Як лев товаришує з вовком. Записав І.Волошинський в 1913 році у селі Далешове Городенківського повіту (І уцудльщина) від Г.Луцька [10,23-24]
2. Вовк і ягня. Записав П.Тарасевський в міст. Шебекіно Белгородського повіту Курської губернії від З.Яглова. Час запису не зазначений [10,35-36]
3. Як зрадливі вовки роздерли собак. Записав П.Тарасевський у м.Шебекіно Белгородського пов. Курської губ. Від П.Мацюкиної. Час запису не зазначений [10, 40-41]
4. Як вовк цібував козенят. Зап. П.Тарасевський в м.Шебекіно Белгородського пов. Курської губ. Від С.Чередникової. Час запису не зазначений [10,42-43]
5. Як лисиця врятувала вівсючку від смерті. Звідеть І.Волошинський в

- 1913 р. у с. Далешове Городенківського повіту (Гуцульщина) від М.Зубрея [10,55-56]
6. Дурний вовк Записав П.Тарасевський у м.Шебекіно Белгородського пов.Курської губ. Час запису не зазначений [10,56-58].
 7. Кривий вовк Записав І.Волошинський в 1913 р. у с.Репужинці Городенківського пов. (Гуцульщина) від Ю.Малмона [10,59-60].
 8. Вовка ноги годують. Записав А.Онищук в 1913 р. у с.Карлів Снятинського пов. (Гуцульщина) від І.Сандуляка [10,60-61].
 9. Вовк на ловах. Записав І.Волошинський в 1913 році у селі Далешове Городенківського повіту (Гуцульщина) від Л.Луцька [10, 61-62].
 10. Нерозумний вовк. Записав І.Кузів у с.Дидів Турчанського пов.(Галичина). Час запису не зазначений [10,62-64].
 11. Кінь і вовк Записав В.М.Гнатюк в 1902 р. у с.Пужники Бучацького повіту (Тернопільщина) від Я.Махновського [10,66-67].
 12. Бійка вовків із свиньми. Записав І.Волошинський в 1913 р. у с.Далешове Городенківського пов (Гуцульщина) від П.Дичука [10, 67].
 13. Лис і качки Записав А.Онищук на п.ХХ ст. у с.Карлів Снятинського пов.(Гуцульщина) від А.Кузика[10, 87]
 14. Лис і пац у ямі. Записав П.Тарасевський у м.Шебекіно Белгородського пов.Курської губ. Від Є.Чередникової. Час запису не зазначений [10, 109-110]
 15. Когут із товаришами виганяє медведя з бабиної хаги. Записано в 1902 р. у с.Коропень Бучацького пов. (Тернопільщина) від І.Мельничука [10,154-155]
 16. Коза-дерева. Казка відома у багатьох записах різного часу з різних місцевостей України [10, 198-200, 298-306].
 17. Війна пса з вовком. Зап. в 1902 р. у с.Пужники Бучацького пов (Тернопільщина) від К.Пишблукевича [10,223-225].
 18. Пес-швець і вовк-різник. Зап. В.Заклинський у 1913 р. в с.Жаб'я-Кривополя (Галичина) від М.Магійчука [10, 225-226].
 19. Як пси очі посоловли. Зап. І.Волошинським в 1913 р. у с. Репужинці Городенківського пов (Гуцульщина) [10, 228-229].
 20. Кіт,баран і козел на мандрівці. Зап. П.Тарасевський в м.Шебекіно Белгородського пов.Курської губ. Час запису не зазначений [10, 245-247]
 21. Воли і пац. Зап. І.Волошинський в 1914 р. у с.Далешове Городенківського пов.(Гуцульщина) від І.Воробця [10, 286-287].
 22. Баран хоче сповідатись перед вовком. Зап. А.Онищук в 1913 р.

- у с. Карлів Снятинського пов. (Гуцульщина) від М. Семотюка [10, 290].
23. Кінь і осел. Зап. П. Тарасевський в м. Шебекіно Бєлгородського пов. Курської губ. Від П. Фесенко. Час запису не зазначений [10, 312-313].
 24. Кінь, медвідь і вовк. Зап. в 1899 р. у с. Мшанич Старосамбірського пов. (Галичина) від Г. Олішчака [10, 319].
 25. Кінська сила. Зап. І. Волошинський в 1914 р. у с. Репужинці Городенківського пов. (Гуцульщина) від Ю. Малімона [10, 319-320].
 26. Чому звірі довго не живуть. Зап. І. Волошинський в 1913 р. в с. Далешове Городенківського пов. (Гуцульщина) від Л. Лутика [10, 324].
 27. Дід, баба, кіт, щан, баран і вовки. Зап. Ф. Гавриленко в 20-х роках ХХ ст. Місце запису не зазначене [10, 329-330, 332-335].
 28. Звірі будують хату. Зап. І. Волошинський в 1913 р. у с. Далешове Городенківського пов. (Гуцульщина) від Ш. Хімека [10, 330-332].
 29. Панна ворона. Зап. М. Капій в 1904 р. у с. Косгільники Бучацького пов. (Тернопільщина) [10, 381].
 30. Провчений журавель. Зап. П. Тарасевський у м. Шебекіно Бєлгородського пов. Курської губ. Час запису не зазначений [10, 422-423].
 31. Грошовитий когут. Зап. І. Бордейний на Буковині від П. Простиби. Час запису не зазначений [10, 438-439].
 32. Про дідового півника і бабину курочку. Зап. О. Маркуш в Рахівському районі Закарпатської області. Час запису не зазначений [10, 439-445].
 33. Вуж і дитина. Зап. В. І. Натюк у с. Пужники Бучацького пов. (Тернопільщина). Час запису не зазначений [10, 465-467].
 34. Змія, вовк і лис. Зап. в 1902 р. у с. Коропець Бучацького пов. (Тернопільщина) від І. Мельничука [10, 467-469].
 35. Когут. Зап. О. Іванчук у с. Тростянець Снятинського пов. (Гуцульщина) від В. Павлюка. Час запису не зазначений [10, 515].
 36. Курка. Зап. О. Іванчук у с. Тростянець Снятинського пов. (Галичина) від В. Павлюка. Час запису не зазначений [10, 515].

Література:

1. Богоніє О. В. Образ тварин у релігійних віруваннях та повір'ях українського народу: історико-філологічний збірник українського інституту. - Т. 1. - Москва, 1997. - 259 с.

2. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість.- К.: Наукова думка, 1966.- 248 с.
3. Гнатюк В.М. Усна народна словесність (В справі записів українського етнографічного матеріалу).- Відень, 1917 - 48 с.
4. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунасєвська Л.Ф. Українська народно-пестична творчість / За ред. проф. М.С.Грицай.- К.: Вища школа, 1983.-360 с.
5. Казки Західного Поділля: Антологія // Упоряд. П.К.Медведик.- Тернопіль, 1994 -352 с.
6. Казки про тварин / Упоряд. І.П.Березовський.- К.: "Наукова думка", 1979.- 576 с.
7. Качкан В.А. Українське народознавство в іменах : У 2 ч. Ч.1: Навч. посібник.- К.: "Либідь", 1994.- 336 с.
8. Корнійчук В. Українські народні байки в оцінці Володимира Гнатюка // Роль В.Гнатюка у розвитку української національної культури. Тези доповідей і повідомлень наукової конференції, присвяченій 120-річчю від дня народження В.Гнатюка.- Тернопіль, 1991 - 258 с.
9. Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства // Записки ІІГШ. Праці філологічної секції.- Париж - Нью-Йорк - Сідней - Торонто. - Т.207, 1987.- 336 с.
10. Українські народні байки (звіриний епос). Т.І-ІІ / Зібрав В.Гнатюк // Етнографічний збірник.- Т.ХХХУП - ХХХУШ - Львів, 1916.- 549 с.
11. Яценко М.Г. Володимир Гнатюк - К.: Наукова думка, 1964.- 288 с.

Марія ДАНИЛЕВИЧ (Тернопіль)

Деякі міркування стосовно “бачванських новел”, зібраних В.Гнатюком

У 1911 році Володимир Гнатюк в “Етнографічних матеріалах з Угорської Русі” оприлюднив 43 оповідки, жанр яких визначив як новелу. Відразу зазначимо, що виділення фольклорної новели як окремого жанру у східнослов'янській фольклористичній традиції не було явищем загальноновизнаним. Так, наприклад, Іван Франко, аналізуючи збірку народних оповідань “Малорусские предания и рассказы” Київського відділу “Императорского Русского Географического общества” писав: “... редактор наслідком хибної, ніби філософічної систематики, помішав у тій збірці різні роди усних традицій, казки з новелами, сатирами, віруваннями і анекдотами” [4, 330]. Прикметно, що з часу Франкової оцінки минуло майже сто років, а сучасні фольклористи й далі не помічають цього цікавого і дещо незвичного жанру усної народної творчості, визначаючи його то як “новелістичну казку”, то як “народне оповідання”. Для прикладу, О.Бріцина, Г.Довженок та С.Мишанич новелу вважають жанром суто літературним, залишаючи фольклористам можливість додавати означення “новелістична” до окремих побутових казок, в яких фантастичний елемент вже не відіграє значної ролі [1, 18]. Такий підхід збережено і в основі розділу про казкову прозу в новому посібнику “Українська народна словесність” Мар'яни та Зоряни Лановик [3, 475-492]. Отож, звідси стає очевидним факт, що “мішанина” у згадуваному Франком збірнику є не тільки “наслідком хибної ніби філософічної систематики”.

Спроба західноукраїнської фольклористики початку ХХ століття (В.Гнатюк, Ф.Колесса, О.Роздольський, І.Франко) виділити новелу як самостійний жанр фольклору не прижилася з цілого ряду об'єктивних та суб'єктивних причин. Звернемо увагу на деякі з них. У першу чергу відзначимо, що “новела”, як слово іншомовного походження, очевидно, виглядало надто претензійним стосовно усних народних оповідок. Загальновідомим є також факт орієнтації української фольклористики на потужну російську школу, де термін “новела” не набув розповсюдження не тільки в науці про усну народну творчість, а й у літературознавстві взагалі. Характерно, що навіть блискучий російський новеліст А.Чехов цурався цього жанрового визначення стосовно своїх коротких творів. З іншого боку, відомо, що визначальною ознакою новели

як жанру є специфічний спосіб концентрації матеріалу, що дозволяє побачити "світ в краплині води" (І.Франко), а отже він вимагає надзвичайно пильної роботи над словом, деталлю і, зрештою, композицією, що є, на перший погляд, неможливим для такого виду словесної творчості, як фольклор. Але ж відомо, що не меншого вміння потребує і анекдот, приналежність якого до фольклору не заперечує ніхто. Перелік літературних та позалітературних факторів, що спричинилися до невизнання за повелою права бути самостійним жанром усної народної творчості можна продовжити.

В.Гнатюк був першим вітчизняним фольклористом, який, вивчаючи народно-поетичну творчість, головну увагу звернув на прозові твори, жанрові відміни яких на той час були досліджені дуже слабо. Він поділив прозу на казки, байки, міфи, легенди, перекази, новели, анекдоти, приповідки, загадки, вірування. В цій класифікації, як бачимо, новела посіла місце між переказом та анекдотом. Спорідненість цих жанрів простежується вже на рівні заголовків, які зустрічаємо в "Етнографічному збірнику...": Король Матяш проучує ліниву дівку [2, 193-194] (переказ), Як чоловік вилічив сварливу жінку [2, 202-203] (новела), Лік на жіночу хворобу [2, 297] (анекдот). Всі перелічені твори об'єднані однією темою: боротьба з жіночими вадами. Але якщо в переказі йдеться про реальну особу (короля Матяша), то героями новели та анекдоту є безіменні узагальнені типи "одного чоловіка" та "однієї жінки". Попри конкретність/узагальненість ситуації, реальність/вигаданість діючих осіб відмінність передовсім полягає в манері побудови оповіді. Так, в переказі та новелі спостерігаємо сюжетне розгортання, в анекдоті ж штрихами окреслюється фабула, яка дуже швидко згортається до афоризму (дотепу). Це яскравішою є різниця функціональна. Якщо переказ зорієнтований на створення позитивного образу в межах життєвої достовірності, то новела, констатуючи реальну побутову ситуацію, зводить життєвий матеріал у фокус однієї події, спрямованої на присоромлення зла. Анекдот в короткій формі демонструє дотепність оповідача, яка веселить і забавляє слухача. Оскільки ж в анекдоті сконцентровані найінтимніші стосунки і погляди широких кіл народу, він стає цінним матеріалом не лише для слухача, але і для фольклориста та історика культури.

І в анекдоті, і в новелі, на відміну від так званої "новелістичної казки", не обов'язково добро торжествує над злом. Для прикладу розглянемо новелу "Сестра і дванадцять братів дров'яників". В її основі поширений сюжет про те, як брати-

розбійники скривдили сестру, що їхала зі своїм дитям до них, щоб запросити до себе. Але вони, не впізнавши її, вбили дитину і познущалися з неї. Коли обставини з'ясувалися, брати спробували пом'якшити свій злочин великою кількістю грошей. Чоловік сестри, дізнавшись про все, не закомився на гроші і з допомогою жандармів покарав розбійників. В результаті, всі потерпіли. В цій оповідці, яка має аналогії в українському, білоруському, російському, сербському, чеському фольклорі, є багато структурно-змістових елементів соціально-побутової казки: спрямованість на вимисел, гіперболізація зображуваного тощо. Але, на відміну від казки, тут нема сміху, іронії, елементу розважальності. Поряд із несподіваним поворотом та фокусуванням сюжету, ці елементи ріднять твір з новелою. Подібні ознаки притаманні і оповідкам "Як мудра дівчина стала королевою", "Як королева бідувала і знов королевою стала". Стосовно останньої слід сказати, що в її основі лежить мандрівний сюжет про "усмирення непокірної жінки". І.Я.Франко відзначає, що "найдавніший мотив тої новели стрічаємо в перській збірнику перських казок "Перський балагур" [5, 271]. Далі цей мотив зустрічається в іспанських, італійських, німецьких народних новелах. Руське опрацювання мотиву відзначається тим, що "приборкання непокірної" є далеко гуманнішим. В українській новелі, яку записав у Карпатах І.Франко, та русинській, яку подав у своєму збірнику В.Гнатюк, "це не груба безумна примха всевладного мужчини над безвладною жінкою, а правдиво поетичне і етичне очищення і ублагородження її характеру" [5, 278].

Особливості інтерпретації сюжету наводять на роздуми: чи є вона наслідком чисто ментальних орієнтацій, чи пов'язана з часом виникнення новели в русинському фольклорі. Романо-германська оповідка є значно давнішою і більше спорідненою з соціально-побутовою казкою. Русинська має значно більше ознак новели. Домінуючою прикметою є реалістичність зображуваного, впадає у вічі також концентрованість стилю, яка характеризується охопленням найсуттєвішого життєвого матеріалу. Новела орієнтована на подійність, здатну зацікавити, захопити увагу. Вільність інтерпретації у різних народів свідчить на користь новели, оскільки казка є більш консервативним жанром, зорієнтованим, як і анекдот, на запам'ятовування.

У передмові до "Народних новел", виданих у Львові в 1917р., В.Гнатюк відзначав продуктивність жанру новели, який супроводжує людей і на роботі, і на вечорницях, і на похороні. "Перед нами виступають якби в малюнках: любов і ненависть, надія і розчарування, пристрасність і крайня жорстокість, підступність і хитрощі

та найнїсть і простота, лагідність і лютість, доброта і злоба, щедрість і скупість, чемність і брусоватість, правда і брехня, розбій і шляхетність, словом усе, що може порушити душу живої людини". [6, 213-214]. Такий широкий спектр контрастів людського характеру і поведінки спостерігаємо і в аналізованих "бачванських новелах".

Якщо у тих новелах, що вже згадувалися, поєднуються ознаки новели та казки, новели та анекдоту, новели та переказу, то в таких творах, як "Треба за молоду працювати, щоб на старість спочивати", "Як чоловік тратив притомність від цибулі", "Ловля на медведі", "Добрі ради", "Як газдиня віддалася за наймита" і особливо в еротичних оповідках "Вислужений вояк і дівки", "Як чоловік із жінкою пражив пампушки" маємо чисті зразки народних новел. Визначальними ознаками цих творів є мистецтво сюжету, звернене передовсім до дієвого, а не споглядального боку життя. Сюжет будується на антигезах і метаморфозах, раптовому переході однієї ситуації в іншу, часом парадоксальну. Концентраційні сили новели спрямовані на канонізацію фабульної схеми. Серед наскрізних засобів зображення побутових ситуацій виділяються гумор та іронія, що засвідчує приналежність фольклорної новели до сміхової народної культури. Новела, як правило, не прив'язана до конкретного місця чи особи. Мовно-стилістичні засоби доволі одноманітні. Але проста оповідь про якусь дивовижну подію чи пригодницьку історію виражає найпекучішу і найважливішу проблему, натякає на нову сутність людської природи. В новелі вирішальний поворотний момент не стільки вирішує проблему, скільки акцентує увагу на головному в історії. Сюжет, як правило, не запам'ятовується, але залишає стійке враження зустрічі з цікавим, суть якого можна модифікувати у прислів'я, афоризм, чи фразеологізм.

На завершення відзначимо, що на сучасному етапі новела, поряд з анекдотом, залишається найпродуктивнішим жанром фольклору і залишає широке поле для досліджень.

Література:

1. Бричина О., Довженок І. Калинова сопілка. Антологія української прозової творчості. – К., 1998.
2. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Байки, легенди, історичні перекази, анекдоти – з Бачки – 1-2 –Новий саз. 1986.
3. Пановик М., Пановик З. Українська народна словесність. – Львів, 2000.
4. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890р. / Франко І. Твори. V 50-ти т. – Т.41 – К., 1984.

- 5 Франко І. «Старина романсько-германська новела в устах руського народу?» // Франко І. Твори. У 50-ти т. – Т 26. – К., 1980
- 6 Яценко М.Т. Володимир І. назок. – К., 1964

Ярослава МЕЛЬНИК (Львів)

«На неходженім у нас полі»: апокрифічна тема в науковій спадщині В.Гнатюка

«Щасливим збирачем» пам'яток апокрифічної літератури назвав свого часу В.Гнатюка І.Франко, подивований багатством матеріалу, яке потрапило до рук молодому вченому вже під час його перших наукових екскурсів «на нерушений українськими дослідниками терен Угорської Руси» (М.Драгоманов).

Проте внесок В.Гнатюка в царину студій апокрифічного письменства не обмежується тільки свристикою та публікацією текстів (як власне апокрифів, так і їх секундарних переробок). Функціонування біблії апокрифа на просторах Галичини й Закарпаття, духовний портрет читачів і творців цих книг, питома вага національного в чужомовних пам'ятках, апокрифи й церковне письменство, — ось далеко не вичерпний перелік тем, більшою чи меншою мірою віддзеркалених у працях дослідника.

Хоча, безперечно, найбільшу лепту в апокрифологію В.Гнатюк вніс саме як збирач і видавець, вирятувавши від загибелі не один «многоцінний» рукопис та записавши від своїх талановитих оповідачів не один десяток гарних «річних», «багатих на апокрифічні подробиці».

До речі, з-посеред найкращих своїх інформаторів, що вирізнялися «многоотою» матеріалів і прекрасним стилем («стиль у них такий гарний, такий викінчений, що його не посоромився би найбільший артист слова» [7, IV]), В.Гнатюк особливо виділяв двох — Михайла Пустая зі Збуя та о.Кудіча з Коцури. М.Пустай відзначився тим, що оповідав В.Гнатюкові зранку до вечора — цілих п'ять днів! Коли, нарешті, дослідник змушений був покинути Збуї і попрощатися зі своїм велеречивим «бесідником», той заявив, що «потрапив би ще пару днів говорити...». «Очевидно, що се не

мала шкода, що я не міг з його пропозиції користати», — писав згодом В.Гнатюк [6, XIII]. Отець Куліч, опріч того, був обдарований ще й рідкісним хистом продовжити перервану розповідь точнісінько «після крапки». Оскільки згадки В.Гнатюка про цього оповідача містять також цікаві штрихи до портрета самого фольклориста (відслонюють завісу над методою його праці зокрема), наведемо їх тут також. «Я записував звичайно від осьмої години рано до осьмої години вечером із одногодинною перервою на обід. Розуміється, що по таким цілодневнім писанню наступало умучення і я тішився, коли вибила осьма година і я міг випочати. Кілька раз траплялося, що з ударом осьмої години оповідач не скінчив іще оповідання і як раз зачав нове речення. Не дивлячись на те, я переривав на першій-ліпшій слові і казав о.Кулічови затямити собі, на чім станув, щоби на другий день вести річ далше. І що ж? Другого дня називав мені о.Куліч слово, на яким урвав, і почав від нього далі, докінчуючи речення! Такої штуки не докаже кождий оповідач ...» [7, IV-V].

Щодо рятівної місії В.Гнатюка в царині давнього письменства, апокрифічного в тім числі. Сам дослідник, очевидно, зі скромності задокументував лише одну історію спасіння давнього фоліанту: «Я виратував один дуже цінний збірник (прозовий) від загину тільки через те, що взяв його з кухні знайомого священика, де картками з нього підпальовано вже в печі. Коли би був я там прибув тиждень пізніше, з рукопису, певно, вже не було б сліду» [13, 10]. Либонь, донині «не було б сліду» й від тих збірок, котрі свого часу В.Гнатюк придбав у сільських грамотіїв або зробив із цих рукописів копії, чи — принаймні — переписав із них те, «що вважав більш інтересним» [13, 20]. Адже побіч пієтету до старих книжок із боку їхніх «власителів»: селян, учителів, духовних осіб, котрі, підкреслював В.Гнатюк, «переховували їх дуже старанно...» [13, 9] (книжки ці нерідко були «одіичені» дітьми як фамільні цінності по батьках), помимо існування ще в ХІХ ст. на Закарпатті своєрідних селянських скрипторіїв («...в Бачці й доси є між селянами «фахові» переписувачі, що цілу зиму сидять над переписуванням ріжних творів» [13, 10]), спостерігалось, як красномовно свідчить і наведений щойно приклад, і явище зворотнє: через недбальство або незнання власником ціни «старого папір'я» давні рукописи очікував сумний кінець. Над збірками з апокрифічною «місткістю» дамоклів меч тяжів особливо: «Багато старих рукописів поницили вже в ХІХ ст. самі утроруські священики, що, виховані серед інших обставин, уважали ті пам'ятки нашої давнійшої літератури еретичними, шкідливими для розповсюдження,

отже й такими, які конечно треба було піддати «сожженню» [13, 10].

Отож, які конкретно пам'ятки апокрифічної літератури спас В.Гнатюк із «хвиль забуття» (Б.Лепкий)?

Назвемо лише найважливіші. Насамперед — це рукописна збірка XVII-поч.XVIII ст. священника Стефана Теслевцьового (власника, а, можливо, укладача збірника) з села Хітара Стрийського повіту, яку, без перебільшення, можна назвати справжньою антологією «хибних книг», Керестурський рукопис XVIII віку, рукопис М.Мункачія XIX віку — також із Керестури (цю пам'ятку І.Франко атрибутував як рукопис Ф.Шовгоря), Бачванський рукопис XIX ст. Михайла Туринського. Зокрема, у збірнику богослова М.Мункачія знайшла надійний притулок така апокрифічна класика, як «**Сказаніє ш зачатїи и ш рождєстви прєстїа Бци и прїсно дївки Марїи**», «**Отъ побожныхъ людей нескрани пости церковнї**», «**Божий лист**» (останній текст із вельми характерним початком: «**Сиа кнѣга, которю самъ Господь Богъ послалъ, рече**» [14, 123], кілька цікавих апокрифічних молитов («**Молитва сатей Ани**», «**Коли идешъ, ко грємитъ**»). Серед численних апокрифічних творів рукописної збірки жител Керестурськи М.Туринського вирізняється обсягом (майже 200 сторінок) і красою роман про муки Ісуса Христа — «**О страсти Христовой**». «Представлення річи» тут «дуже гарне» [14, 137], — зауважував В.Гнатюк, описуючи рукопис «дуже інтелігентного, як узагалі більшість бачванців» селянина М.Туринського.

Власне, детальні описи цілого ряду рукописних карпаторуських збірок також слід віднести на карб заслуг В.Гнатюка в царині апокрифічного письменства. Публікуючи ці рукописи з надією, «що вони кинуть деяке світло не тільки на угоруську давнішу літературу, але принесуть децю цікаве для характеристики нашої поезії взагалі з XVII-XVIII вв.» [13, 1], дослідник у «супровідній записці» до текстів помістив безліч корисної наукової інформації, як от: дані про палеографічні характеристики пам'яток, маргінальні записи, стан збереження, декоративні прикраси, імена власників тощо. До слова, маргінальні записи в старих книгах — ще один авторитетний доказ того, що українські старокнижники почитали рукописи, щедро вимережані «хибними» текстами, яко «**свты книги**». «**Си скорник Тєслєвцєвого попа Стефана. А кто вы его мак отдалити**

оч тои церкви, буде проклат, анафема» [26, 252], — промовистий запис на маргінезі рукописної збірки С.Теслевцьового.

Стосовно публікації секундарних апокрифів, то «огром» цього матеріалу, репрезентованого в фольклорних збірках В.Гнатюка («Етнографічних матеріалах з Угорської Русі» [6],[7],[8],[9],[10],[11], «Галицько-руських народних легендах» [4],[5], та «Колядках і щедрівках» [16],[17]), просто вражає. Витягнена на світ Божий апокрифіка з цих багатющих компендіумів засвідчує, яке глибоке коріння пустила «таємна» література, ця «космополітична рослина» (І.Франко) на українському літературному ґрунті. Підтвердженням високого рейтингу «хибних книг» в Україні, їхньої популярності на Закарпатті ще наприкінці ХІХ-на поч.ХХ ст. є також добірка угороруських духовних віршів дослідника [13],[14],[15], добірка, у якій навіть не надто досвідчений фахівець може вловити звучання низки неканонічних мелодій, приміром, у цих піснях легко впізнаються мотиви апокрифічного «Сказання про Афродитіана», легенд про требаженне дерево, а також сюжети про святу Вероніку (на останній сюжет, приміром, натрапляємо у вірші «**О грѣшный человекѣ, Памятай на себе**»).

Цікаво, що перший том своїх «Етнографічний матеріалів з Угорської Русі». «Легенди і новели» (1897) В.Гнатюк присвятив «подвижникам українсько-руської науки, приятелям і учителям молодіжи» М.Грушевському та І.Франкові. І прикметно, що саме І.Франко та М.Грушевський найбільше «скористали» з апокрифічного доробку свого учня й колеги.

І.Франко, зосібна, повними пригорщами черпав зі знахідок В.Гнатюка при виданні свого знаменитого компендіуму «Апокрифів і легенд з українських рукописів». Для підтвердження цього факту — трохи статистики. Отож, до Франкових «Апокрифів і легенд з українських рукописів» увійшло понад 30 текстів зі збірки Стефана Теслевцьового, у тому числі багато старозавітних апокрифічних легенд [1, 325-333], [1, 157-173],[1, 245-251], [1, 296-303], [1, 335-338], п'ять із Бачванського рукопису Михайла Туринського [3, 69-71], [3, 80-81], [3, 163-172], [3, 234-235], [3, 357-361], ряд пам'яток із Керестурського рукопису Ф.Повгоря, зокрема поема «**Сказаніє о зачатїи и рождестви престна Бцы и присно дѣви Марїи**» [2, 74-98], апокрифічні легенди про Ісуса Христа [2, 191-195], [2, 213-220], а також фрагменти з Керестурської Пасії ХІХ ст. [2, 239-241], [2, 369-370] та Керестурського пісенника

XIX віку [2. 237-239].

Апокрифічний набуток В.Гнатюка послужив для І.Франка не тільки цеглинками для спорудження корпусу «Апокрифів і легенд з українських рукописів», але й міцним підґрунтям для його концепції апокрифічної літератури в Україні, зокрема для постулату стосовно оригінального розвитку апокрифів на українському літературному ґрунті, для твердження про «прописку» апокрифів у богослужбових книгах, зокрема в юмілетиді (див.: «Карпаторуське письменство XVII-XVIII вв.», «Студії на полі карпаторуського письменства», «Народне повір'я з українських рукописів»). Апокрифічні тексти В.Гнатюка дали вченому також немало вдячного матеріалу і для глибоких студій компаративістичного характеру («Апокрифічне євангеліє Псевдо-Матвія і його сліди в українському письменстві»).

Для М.Грушевського (для його «Історії української літератури», зокрема для другої книги четвертого тому «Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII-XVII» [20]) фольклорні записи В.Гнатюка, насамперед перший том «Етнографічних матеріалів з Угорської Русі», а також «Галицько-русські народні легенди» та «Колядки і щедрівки» (разом зі збірками інших фольклористів: Я.Головацького [18], Б.Грінченка [19], М.Драгоманова [21], І.Рудченка [23], В.Кравченка [22], О.Малинки [24], П.Чубинського [25], В.Шухевича [28], А.Новосельського [29] та інших) стали солідною джерельною базою для висновків про проникнення апокрифічного матеріалу в жанрову структуру українського фольклору, про трансформацію того чи іншого апокрифічного мотиву на українських теренах, тобто, кажучи словами І.Франка, дали змогу показати «в які оригінальні форми виродилася космополітична рослина серед нового оточення» [27, 39].

У цій статті, звісно, не вичерпано всіх аспектів проблеми «В.Гнатюк і апокрифічна література», але навіть окремі спостереження над апокрифічною темою в науковій спадщині В.Гнатюка переконують, що є достатньо вагомі причини для внесення імені В.Гнатюка до реєстру тих українських дослідників, котрі наприкінці XIX-на поч. XX ст. проклали стежки «на неходженім у нас полі апокрифічної літератури» (І.Франко).

Література:

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив Ір. Іван Франко. - Львів, 1896. - 111 с.
2. Апокрифа старозавітні

2. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Львів, 1899. — Т.2. Апокрифи новозавітні. А Апокрифічні євангелія.
3. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Львів, 1906. — Т.4. Апокрифи есхатологічні.
4. Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди. Т.1 (Етнографічний збірник. Т.ХІІ). — Львів, 1902.
5. Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди. Т.2. (Етнографічний збірник. Т.ХІІІ). — Львів, 1902.
6. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Том I. Легенди і новели. (Етнографічний збірник Т.ІІІ) — Львів, 1897.
7. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Том II. Казки, байки, оповідання про історичні особи, анекдоти (Етнографічний збірник. Т.ІV). — Львів, 1898.
8. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Том III. 1) Західні угорсько-руські комітати. 2) Бач-Бодрогський комітат (Етнографічний збірник Т.ІХ) — Львів, 1900.
9. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Том IV. Казки, легенди, новели, історичні сномини з Банату (Етнографічний збірник Т.ХХV) — Львів, 1909.
10. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Том V. Казки з Бачки (Етнографічний збірник. Т.ХХІХ). — Львів, 1910.
11. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Том VI. Байки, легенди, історичні перекази, новели, анекдоти — з Бачки (Етнографічний збірник. Т.ХХХ). — Львів, 1911.
12. Гнатюк В. Інтересний збірник з с. Хігара (пов. Стрийський) (тимчасом відомості) // ЗНТШ — 1896 — Т.Х — Кн.2.
13. Гнатюк В. Угороруські духовні вірші (Вірші з північної Угорщини Ч.1-54) // ЗНТШ — 1902. — Т.ХLVI. — Кн.2.
14. Гнатюк В. Угороруські духовні вірші (Вірші з північної Угорщини Ч.55-98. Забави при мерці. Вірші з Бачки й Сриму Ч.99-127) // Записки НТШ — 1902. — Т.ХLVII. — Кн.3.
15. Гнатюк В. Угороруські духовні вірші (Вірші з Бачки й Сриму, Ч.128-255. покажчики) (кінець) // ЗНТШ. — 1902. — Т.ХLIX. Кн.V.
16. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Т.1. (Етнографічний збірник Т.ХХV) — Львів, 1914.
17. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Т.1. (Етнографічний збірник. Т.ХХV) — Львів, 1914.

17. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Т. II. (Етнографічний збірник. Т. XXXVI). — Львів, 1914.
18. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч. II-III. — М., 1878.
19. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. — Чернигов, 1895-1909. — Т. 1-3.
20. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. — К.: Либідь, 1994. — Т. 4. — Кн. 2.
21. Драгомамов М. Малорусские народные предания и рассказы. — К., 1876.
22. Етнографічні матеріали, зібрані Василем Кравченком на Україні, а більшістю в межах Волині. — Житомир, <б.р.>. — Т. 2.
23. Рудченко И. Народные южнорусские сказки. — К., 1869-1870. — Т. I-II.
24. Сборник материалов по малорусскому фольклору/ Собрал Ая. Н. Малинка. — Чернигов, 1902.
25. Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Материалы и исследования, собранные П. Чубинским. — СПб., 1872-1879. — Т. 1-7.
26. Франко І. Карпаторуське письменство XVII-XVIII вв. // Франко І. Збір творів: У 50-ти томах. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 32.
27. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] // Франко І. Збір творів: У 50-ти томах. — К.: Наукова думка, 1984. — Т. 41.
28. Шухевич В. Гуцульщина. — Львів, 1908. — Т. 5.
29. Nowosiejski A. Lud Ukraicki. — Wilno, 1857. — Т. 1-2.

Галина ВИШНІВСЬКА (Київ)

Прислів'я, приказки і приповідки Холмщини

Холмська земля отримала своє наймення від назви міста Холм, яке вперше згадується в літописах під 1047 роком. Топонім Холм походить від аналогічної загальної назви, що означає підвищення, пагорб.

Як засвідчують літописи, місто Холм збудував Данило Галицький, коли княжив у Володимирі. Будучи на ложах, він побачив

“место сличное и леснос на горе високой” і вирішив на ньому “збудувати город малий” [5, 154].

У 1237 році Данило Романович переніс до Холма столицю із зруйнованого Галича. Він побудував чимало храмів, водночас переніс сюди єпископство із Угровська як єпископство Холмської Русі, що пояснюється тою роллю, яку виконувало місто у Галицько-Волинському князівстві. Завдяки цьому край став називатися Холмською землею.

Зауважимо, що до XII ст. ця земля іменувалася Червенськими городами від назви міста Червеня, що було розташоване над річкою Гучвою, про яке читаємо: “Видно, що Червень был ровно знакомитым местом, как и Волинь, коли от Волиня целая околица, а от Червеня городы на Бузе и Сяне, а може и на Днестре Червенскими городами названо» [3, 11]. У XII ст. Червенські городи прийняли назву Холмського князівства.

Прийняття християнства поширилося і на Холмську землю, що сприяло розвитку культури. Перші християнські храми з'явилися в краї зразу після хрещення Київської Русі. Перша церква на Холмщині — це катедра Пр. Богородиці, збудована самим св. Володимиром у 1001 р., тобто рівно 1000 років тому.

“За часів Володимира Великого до Київської Русі належало і Підляшшя. Церковні парафії, що з'являлися на цій території, підпорядковувалися Турівській дієцезії. Кордон між Польщею і Київською Руссю тоді пролягав по Віслі. Саме тут, у Дорогочині, папський легат Оніс коронував 1253 р. Данила Галицького на короля всієї Русі” [6, 77]. Тільки через століття ця земля, як і Холмщина, підпала під владу Польщі, але приєднується до так званого Руського воєводства, що підкреслювало: Холмщина і Підляшшя не належать до корінної Польщі, чужі їй.

Михайло Грушевський, який сам народився у Холмі, писав: “Холмщина дійсно одвічно українська земля і ніколи не вважалася польською в розумінні етнографічним: в очах поляків вона завжди була “Руссю”...” [1, 112]. І гірко чути, як наші журналісти, не знаючи чи не шануючи своєї історії, древнє українське місто Холм вперто називають польським топонімом Хелм.

Специфіка історичної долі Холмщини і Підляшшя в тому, що цей край протягом століть ділили між собою, сперечалися за нього Схід і Захід, культури православ'я і католицизму. Католицизм тут виконував асиміляційну функцію, нав'язуючи українцям цінності польської культури на релігійному, мовному та навіть на адміністративному рівні, одержуючи державну підтримку.

За умов бездержавного існування, переслідування і нищення,

при відсутності будь-якого захисту українська культура Холмщини зберігалася і розвивалася завдяки добре вкоріненому в народі почуттю національної приналежності, зв'язкам з іншими, головним чином суміжними регіонами українського етносу та ще завдяки об'єднуючим функціям церкви.

Церков на Холмщині і Підляшші було дуже багато: в Холмському православному календарі знаходимо відомості про 507 храмів [8, 45-49].

Науковий інтерес до фольклору й етнографії Холмщини і Підляшшя пробуджується на початку ХІХ ст. Дослідницька діяльність в ці часи групувалася навколо двох осередків: Варшавського Товариства друзів наук та Віленського університету. Розповсюджувалися анкети, складалися різноманітні порадики, провадилися конкурси, щоб зацікавити аматорів до збирання етнографічного матеріалу. З'являються перші наукові праці. Підсумком збирацької роботи, спостережень за життям і побутом українського народу була чотиритомна праця "Zarysy domowe" (1842) К. Вуйніцького, де подані матеріали про духовну культуру українського села. Автор наголошує на тому, що "Русь ся заховала найбільше давніх звичаїв і обрядів, пісень, відкриваючи багаті скарби для дослідника старожитностей".

Значний внесок у справу вивчення фольклору Холмщини, Надсяння та інших регіонів зробив Йосип Лозинський. Його праця "Ruskoje wesile" показала, що попри деякі локальні відмінності весільні обряди тут мають загальноукраїнський характер.

На особливу увагу заслуговують результати праці спеціальної етнографічної експедиції П. Чубинського у співробітництві з українськими дослідниками та діячами (Г. Новицький, М. Лисенко, О. Потебня, М. Костамаров та ін.) і місцевими збирачами фольклору. Завдяки їхній співпраці з'явилося семитомне видання "Труды" (1872-1877), до яких увійшли і фольклорно-етнографічні матеріали з Холмщини і Підляшшя. Павлові Чубинському, одному з перших українських учених, вдалося досить повно і всебічно обстежити території Холмської Русі та Підляшшя, донести відомості про українське населення регіону, його міфо-релігійні звичаї і моральні закони, що живуть у давніх піснях-молитвах, замовляннях, піснях річного обрядового кола.

Етнографія та фольклор українців Холмщини і Підляшшя займає значне місце у великій науковій спадщині О. Кольберга. Другий том "Chelmskie" містить казки, повістки, легенди, анекдоти, прислів'я, приказки, звички, аме, на жаль, як це подається у деяких транскрипціях, з українська проба зникла історично-національна

Зауважимо, що наукову діяльність Кольберга високо оцінював Іван Франко за те, що у своїх публікаціях українського матеріалу він подав "багаті причинки до руської етнографії" [7, 233].

Український матеріал друкувався не лише у збірниках, але й у популярних літературних альманахах. Це, зокрема, "Lud", "Kalendarz Warszawski", "Chołmskij narodnyj kalendar", російські – "Живая старина", "Русский вестник" та інші. Так, у першому номері часопису "Lud" вміщено етнографічні і фольклорні матеріали з Грубешівського повіту. Володимир Гнатюк, який, на жаль, етнографії і фольклору Холмщини не вивчав, написав на цю працю схвальну рецензію, хоча вказував на деякі недоліки в описах [2, 33-34].

Названі тут роботи – це лише окремі факти з історії дослідження народної словесності та етнографії Холмщини і Підляшшя, але й вони розкривають великі багатства духовної культури українського етносу цього регіону.

У передмові до збірки "Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини", зібраних Л.Плосайкевичем та Я.Сенчиком, Ф.Колесса писав про високу цінність даного пісенного матеріалу, «який уводить нас в так мало досліджені українськими етнографами сторони як Холмщина і Підлясе та показує на автохтонність, чистоту і живучість українського населення у цьому найдалше на північний захід висунутому кутку української землі, на багатство й красу його народної поезії й музики та тісну нерозривну зв'язь Холмщини і Підляся із галицькою етнографічною областю на схід від Сяну, як було за часів Данила» [4, 2].

Реальна можливість з'єднання всіх західноукраїнських земель з'явилася у 1939 р. після підписання пакту Молотова – Рібентропа, за яким до СРСР відходила територія Польщі по Сян, Віслу і Нарев, але здійснитися їй не судилося. Ще одна нагода трапилася у 1944 р. у зв'язку з переходом Радянською Армією державного кордону 1941 року. Тодішній керівник УРСР Микита Хрущов звертався до Сталіна з пропозицією створити окрему Холмську область в складі України. За приєднання до України виступали широкі кола українського громадянства не тільки Холмщини, але і Підляшшя, Надсяння та Лемківщини. Однак замість цього у 1944-1945 рр. радянські комуністичні правителі у змові з польськими провели жорстоке примусове переселення українців з цих споконвічних їхніх земель переважно в південні області України, а в 1947 р. – на західні терени Польщі.

Паталія Даниленко, організатор і спонсор історико-географічного дослідження "Холмщина і Підляшшя", винищення

українського населення цих регіонів справедливо називає геноцидом [9, 6]. На жаль, ця злочинницька акція поки що не знайшла ще належної політичної оцінки.

Що стосується величезного масиву давньої української культури краю, то вона знаходиться на межі повного забуття. Тому так важливо зараз зібрати і вивчити хоча б залишки ще збереженої цінної інформації.

У цій праці розглянемо прислів'я і приказки, приповідки, фразеологічні словосполучення, які авторові пощастило почути від своєї матері Левчук Антоніни, жительки м. Тишівці на Томашівщині та від своїх земляків-холмщан.

подаємо їх без збереження особливостей місцевого мовлення, максимально наближено до літературної мови.

Прислів'я і приказки, тобто власне паремійний матеріал, поділяємо на групи, залежно від їхнього семантичного наповнення. Зазначимо, що найчисленнішою є група паремій філософського спрямування, в яких виражено народні роздуми над різними життєвими явищами, долею людини та її місцем у суспільстві, швидкоплинністю часу тощо: **Кожен має свій криж (хрест): хто дерев'яний — легший, а хто залізний — тяжчий; І Соломон з пустого не наллє; Святим духом жити не будеш; Грушка — минушка, а хліб — голова; Час на місці не стоїть; На одному місці і камінь мохом обростає; Нема хати без тарапати (без клопоту); Не було зраня ораня, то по обіді коней не закладай; Гуща дітей не розганяє; На чийому возі їдеш, того і пісню співай; Живеш в ряду, то тягни біду і т.д.**

Значною є група прислів'їв, які сконцентрували в собі життєвий досвід багатьох поколінь в плані розуміння соціальних стосунків між людьми, ставлення їх до різних життєвих явищ, зокрема до виховання дітей, наприклад: **Крук крукові око не виколе; Одному платять, а другого палками гатять; З чужого воза посеред дороги злязь; Потрошку горошку — на довше буде; Як жінка вмере — чоловік осліпне; Бий дитину поки поперек постелі лежить; Гни дубок, поки молодий і ін.**

В окрему групу виділяємо прислів'я, які характеризують різні сторони людської вдачі, обстоюючи відповідні моральні принципи: **Скупий два рази платить; Дай кому жінку, сам грай в кружілку (дзигу); Одному око вилазить, а другий сам собі його виймає; Спустився (понадіявся) дід на мід (мед) і ліг спати не ївши; Одна сова з корча, а десять в корч (кущ); Нема м'яса як свинина, нема риби як линина;**

Чоловік гордіє, як сі му добре діє; Камізелькі не має, до трактіру сі пхає; Як хто захоче собаку вдарити, палку завжди знайде і т.п.

Значна частина прислів'їв пов'язана з вірою в Бога, хліборобським і церковним календарем, природними явищами: **Без Бога ні до порога; Береженого й Бог береже; Над сиротою й Бог з калитою; Лежух (лежень) лежить, йому пан Біг долю держить; На Благовіщення і пташка гнізда не звиває; Невмілого руки не болять; Кожен по-своєму бога хвалить; До Святого Духа не скидай кожуха, а по Святим Дусі знов ходи в кожусі; А Микола робить кола (колеса), а Микита сані, а Микола їздить кіньми, а Микита псами; До Дмитра — дівка хитра, а по Дмитрі — комин витри і т.д.** Цікавими є рифмовані прислів'я, приказки, примовки, які мають гумористичне забарвлення, наприклад: **Минулася в Іванка сметанка; Нема пса нех кіт бреше; Говори до гори хоч і ноги задери; Зять — як чужих п'ять; Пани — з дубової коріни (кори); Вмер — догори ноги задер; Баба злетіла (впала) з граба; Ззаду — нема ладу і т.п.**

Хоумська говірка — багата не лише прислів'ями, приказками, приповідками, а й різними за структурою і семантикою усталеними словосполученнями, які закріпилися в повсякденному мовленні завдяки яскраво вираженій образності. Серед зафіксованих нами фразеологізмів найпоширенішими є дієслівні фразеологізми, організовані за моделлю підрядних словосполучень, як наприклад: **барани різати — сильно хропіти; бити бомки — байдикувати; вросли в палки — подорослішати, стати самостійним; полетіти в тартарарари — швидко невідомо куди зникнути; потрапити в тарпату — потрапити в скрутне становище; дожити до Христових літ — довго залишатися неодруженим (про чоловіків); мати вовка в крижіві — лінуватися нагнутися; просвітити віру християнську — покарати кого-небудь за що-небудь (найчастіше стосовно дітей) та багато інших.**

Порівняно невеликими є групи субстантивних, атрибутивних і обставинних фразеологічних словосполучень, які вирізняються яскравим зневажливо іронічним забарвленням і використовуються здебільшого для створення образної характеристики людини, розкриття її вдачі: **непосидюща сваха — про людину, якій не сидиться на місці; свиня заморська — про непорядну людину; смутолока світова — волоцюга; не з одного пеця хліб їв (про чоловіків) — 1. Досвідчений; 2. Розбещений; по смерть послати кого-небудь — неповороткий;**

золота верба виросте за ким-небудь — схильний до поганих вчинків; в сінях на кілочку — невідомо де і т.д.

Глибокою експресією привертають до себе увагу фразеологізми — вигуки, якими передавалися внутрішня схвильованість людини, почуття розпачу, безвиході: **Смаго моя темная, нудная! Моя ж ти доле нещасливая! Земле, розступися!** і под.

Поряд з фразеологізмами-словосполученнями у холмській говірці було чимало сталих виразів, організованих по типу простих двоскладних, односкладних і складних речень, як наприклад: **гава з'їла** — щось загубилось, кудись поділось; **Облуд вчепився** — заблудився; **Вода не освятиться** без кого-небудь — ніщо без когось не обійдеться; **Печені горобці з неба будуть падати** — хтось розраховує на легке, безтурботне життя; **Юда сі повісив** — про негоду; **Вовки виють** зі сл. на городі — все заросло бур'яном; **голови не зітнуть**; **корона з голови не впаде** — вживається, щоб підштовхнути кого-небудь до певного вчинку, дочекатися, **поки тая баба прийде** (тая баба — смерть) ірон. про того, хто не поспішає що-небудь робити і т.д.

До широко вживаних у мовленні холмців належать сталі порівняльні звороти, які є однією з найдавніших форм мислення за допомогою конкретних образів, способом глибокого розуміння дійсності шляхом образного відтворення її різноманітних явищ, наприклад: **вискочити, як голий з конопель; молитися, як жид до молодого місяця; повертатися, як муха в мазі; збиратися, як сойка за море; рости, як жидівський процент; триматися, як вош кожуха; стояти, як горбатий при стіні** і т.п.

Історичне пограниччя балто-слов'янських етносів Холмщини і Підляшшя завжди було тереном, де перехрещувалися східнослов'янські, польські і литовські впливи, що знаходило відбиток у мові, в народній культурі, особливо у пісенній творчості. Щоб переконливіше висловити свою думку, щось певним чином охарактеризувати, надати розмові іронічного чи жартівливого забарвлення, холмці нерідко вдавалися до відповідного мовний ситуації польського фразеологічного матеріалу, як наприклад: **Choć bieda w kamienicy, ale chop na ulicy; Wesele, wesele, po weselu smutek; Wszystkie na niego, że to portki nie jego; Po robocie kocie; Już po mszy i po kazaniu; Bał - całe jajko w barszez wal; Kazanie o czarnym baranie** та ін.

Представлений матеріал — лише невелика частина того, що вам вдалося зібрати, але й він дає певні уявлення про мовні скарби холмців, серед яких можна виділити декілька найулюблених

фразеологізми, зафіксовані у незмінному або децю трансформованому вигляді у ряді фольклорних зібрань, словників та інших українських джерел, так і місцеві, специфічно "холмські".

Література:

1. Грушевський М. На порозі нової України. – К., 1991.
2. ЗНГШ. – Львів, 1896. – Т. 14.
3. Логинов А.В. Червенские города. Исторический очерк в связи с этнографией Червонной Руси// Сочинения А.В. Логина. – Варшава, 1885.
4. Плесайкевич Л., Сеничак Я. Мелоди українських народних пісень з Поділля і Холмщини// МУЕ. – Львів, 1916. – Т. 16.
5. Сафонович Феодосій. Хроника з літописів стародавніх. – К., 1992.
6. Сергійчук В. З Історії українців Холмщини і Підляшшя./ Холмщина і Підляшшя. – К., 1997.
7. Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955.
8. Холмський православний народний календар на 1944 рік. – Холм, 1943.
9. Холмщина і Підляшшя. – К., 1997.

Оксана ЛАБАШУК (Тернопіль)

ДРАМАТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ПРИМОВКИ

Володимир Гнатюк вважав замовляння одним із різновидів народної драми [2]. Цей підхід не знайшов поширення в науці, проте він враховує суттєві риси магічної поезії як драматично-синкретичного виду фольклору.

На прикладі примовок¹ як різновиду магічної поезії (про специфіку примовок як екзотеричної магії дивись [3]) бачимо, що віднесення В.Гнатюком замовлянь до драматичного роду є не безпідставним.

Особливо яскраво драматичний характер примовки проявляється у обрядах. Зокрема, окремі різдвяні обряди є невеличкими драматичними сценками:

"На святий вечір, коли поставлять на стіл капусту, повинні всі сидіти тихо і не брати за ложки. Тоді господиня говорить²:

- Їджте, діти, капусту!
- Не хочемо! - відповідають усі хором.
- Їджте, діти, капусту! - припрошує вона знов.
- Не хочемо.

- Їджте діти капусту! - взиває господиня третій раз.

- Не хочемо.

- Ну, коли не їсте, то нехай же її в літі й гусільниця не їсть. Тільки по тім зачинають їсти і вірять, що після сего гусільниця на рік уже не рушить їх капусти" [4, 168].

Цей діалог між господинею та дітьми мав вплинути на врожай капусти. Первісна функція такої примовки – магічна. Проте з часом віра в незаперечну дієвість цих текстів могла втрачатися, поступаючись місцем функціям традиційній та апелювативній. У випадку використання примовок діалогічної структури починає переважати ігрова функція.

Весільний обряд – художньо довершене обрядове дійство, у якому примовки є засобом творення цієї довершеності. "Як тільки княгиня сяде на коня [перед від'їздом до шлюбу (О.Л.)], дивиться через колач, ув'язаний при живчику правої руки, на всі чотири сторони світа; коли погляне на схід сонця, каже матка: "Абис була, як зоря, красна"; коли ж молода подивиться на захід, цілує її мати і каже: "Абис була, як сонце, щасна!" Скоро княгиня погляне через колач на північ, зближаєся до неї отець з словами: "Не знай ніколи ні зими, ні нужди"; а як завернеся до полудня, кажуть дружки і дружбове: "Аби вам всюда було мирно"; за сим приповідають усі в голос: "Гай пишно, тай мило, тай тепленько в груди!" - на що княгиня відповідає: "Грсти Бог, Вам, люди добрі" [5, 31-32]. Потібно звернути увагу, що примовка набуває художньої довершеності саме в обряді. Вирвані з контексту репліки уже не справлятимуть того враження.

Обрядові дійства діалогічного характеру зустрічаються також у поховальній обрядовості. Зокрема, у записах, зроблених В.Гнатюком, знаходимо такий приклад. Вмираючий просить прощення перед смертю у тих, з ким мав суперечку. "Говорить: Подаруйте мі, щом вас оклеветав; по раз перший пращайте, по раз другий пращайте, і по раз третій пращайте. Гой, що гнівався відповідає три рази: Пращаю вам, няй вам Гослодь Бог праща..." [2, 203].

Бачимо, що наведені зразки є прикладом невіддільності словесного елементу від обрядової дії. Для повноцінного функціонування фольклору лише слова недостатньо. Важливим є поєднання слова з жестом, мімікою, елементами пантоміми. Функції вербального компоненту стають зрозумілими лише за умови врахування загальнообрядового контексту, розуміння глибших світоглядних засад фольклорного мистецтва.

Література:

1. Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди // ЕЗ - Т.32. - Львів, 1912. - С. 203 - 426.
2. Гнатюк В. Українська народна словесність. - Відень, 1917.
3. Лагощияк О. Жанрова природа примовок і замовлянь: екзотерична та езотерична магія// Мандрівець. - 1999 - №5-6.
4. Франко І. Людові вірування на Підгір'ю // ЕЗ №5. - Львів, 1898. - С. 160 - 218.
5. Шухевич В. Гуцульщина. - Ч.3 - Львів, 1902.

¹ Примовки – це клішовані, переважно короткі неписані тексти, що виконують роль вербального супроводу обряду чи оказіональної ситуації і магічні за своєю природою.

² Тут і далі у наведених прикладах зберігаємо орфографію оригіналу

Оксана КУЗЬМЕНКО (Львів)

Стрілецькі пісні в архівах і дослідженнях В.Гнатюка

Видатний етнограф і фольклорист В.Гнатюк збирати стрілецькі пісні розпочав ще в роки Першої світової війни, що відповідало засадам, розробленої у співавторстві з І.Франком, великої програми записування етнографічно-фольклорних матеріалів та постійній увазі вченого до пісенних новотворів.

Аналіз численних записів таких текстів із загального тематичного циклу «про Першу світову війну», збережених в особистому архіві В.Гнатюка у відділі рукописів ІМФЕ (ф.28-3), дозволяє свідчити про розгорнуту в той час збирацьку роботу не

тільки серед фольклористів, але і серед стрільців. На це вказують, зокрема, рукописи двох похідних анонімних стрілецьких пісень («По дорозі гомін йде», «А хто хоче у запічок»), надіслані наприкінці 1915 р. до В.Гнатюка із запасного куреня УСС 3 сотні 3 чоти [2, 37-38] та лист хорунжого УСС А.Баб'юка від 1 грудня 1916 р. із його власними записами трьох співанок-хронік. Останній документ належить відомому письменнику та журналісту Мирославу Ірчану (1897-1937), який, очевидно, під впливом авторитетного фольклориста тоді ж почав систематично збирати як пісенні новотвори, так і традиційні календарно-обрядові пісні (гаївки, щедрівки), що підтверджує зміст постскриптуму із шанобливим зверненням до адресата [2, 55].

Важливо зазначити, що, незважаючи на об'єктивні труднощі воєнного часу, В.Гнатюк шукав різних способів фіксації творів стрілецького репертуару, один з яких полягав у виписуванні текстів із рукописних пісенників. Так зміст листа В.Гнатюка до отамана УСС Никифора Гірняка (1885-1862) — одного із організаторів і кураторів «Пресової квартири» УСС, від 24 січня 1916 р., що зберігається у львівському ЦДА, стосується прохання відпустки для стрільця В.Петровського, який «має збірку народних пісень про теперішню війну, яку я хотів би дістати, бо може придасться вона чи в цілості, чи у виїмках до друку» [4, 47]. Ми, однак, не знайшли в документах підтвердження позитивного вирішення цього питання. Публікації, рукописні матеріали з воєнного часу, в яких зафіксовано факти такої піснетворчості, дозволяють лиш дещо реконструювати картину втраченого. Перші стрілецькі анонімні тексти, як і їх можливі варіанти, виникали швидко, інколи спонтанно, частина з них невдовзі зникла з огляду недоопрацьованості чи виразної тематичної злободенності.

Серед народних пісень про січових стрільців із рукописних фондів В.Гнатюка привертає увагу стрілецька переробка «Ой у полі три тополі» жовнірської пісні про смерть у лікарні пораненого воїна, записана 30 травня 1919 р. в с.Сороки на Тернопільщині. Первинна пісня була (відомі варіанти у записах з поч. ХХ ст. Ф.Колесси, М.Павлика) й залишається сьогодні особливо популярною серед лемків, однак при порівнянні — стрілецький варіант, без сумніву, більш повний і яскравий. До сталої фабульної ланки, що передає зустріч сина з матір'ю, лучиться конкретний і водночас типовий момент із стрілецької доби, що лаконічно відтворює трагічні реалії стрілецького похорону:

*Помер стрілець, помер стрілець та й му не дзвонили,
Вислав гетьман три гармати в гору вистрілили [1.*

11].

Із згаданих рукописних збірок ми вилучили також і дві оригінальні стрілецькі пісні-хроніки на сюжети життя стрільця (стрілчинь) на війні, полон хорунжої УСС О.Степанів («*Ой працюєм вдома, нічого не чути*», «*В дев'ятьсот штирнастім році як жнива зачались*»), які з ідеологічних міркувань не змогли потрапити до академічного видання («Співанки-хроніки», 1972). У цих творах розгортається об'ємна панорама воєнного часу: фактографічні сцени мобілізації, ташкентського полону; емоційна характеристика ворога; деталі жорстокого бою; розлогі картини військового життя, наснажені гіперболізованими сценами нелюдських умов побуту, що супроводять головну драматичну лінію - фронтові перипетії, оформлені в яскравий монолог свідка. Короткі сентенції оповідача у першому творі демонструють духовний гарт, політичну освіченість рядового стрільця: *Ой ми йдемо в бій кривавий за Вітчизну нашу* [5, 3]. У другому – за традицією краєвих історичних народних пісень художньо досконало виведено конкретну особу, яка відзначилася надзвичайною хоробрістю й патріотизмом.

У тематичному ряду з цією локальною співанкою стоїть інша пісня про О.Степанів («*Ой діячина молоденька пригнула калину*»), яка зазнала значного варіативного поширення, побутує в активному фольклорному репертуарі сьогодні. Першодрук цієї стрілецької пісні (із дрібними редакторськими виправками у порівнянні з рукописом [5, 1-2]) під назвою «*Битва на Маківці*» разом з іншими текстами новотворів був вперше поміщений як ілюстративний матеріал до наукової розвідки В.Гнатюка «*Війна і народна поезія*» (1916).

Слід зауважити, що власне стрілецькі пісні ще не виділені вченим в окрему жанрово-тематичну групу, незважаючи на зміст та вказівки з одержаної ним неповної паспортизації на ім'я стрільця як записувача або виконавця. Цією працею вчений фактично тільки поклав початок науковому осмисленню самобутньої групи пісенного фольклору ХХ ст., вбачаючи одну із причин появи у сильному соціальному потрясінні, викликаному війною. В.Гнатюк вперше прямо чи опосередковано відібраними прикладами окреслив широке коло питань, на які необхідно було відповісти, аналізуючи зокрема і такі твори: форму побутування, шлях поширення; жанрове розмаїття.

У цій статті В.Гнатюк під назвою «*Стрілецька слава*» опублікував також одну з перших фольклоризованих стрілецьких пісень. Пісня Р.Купчинського («*Ой там при долині*») швидко

стала близькою стрільцям, про що свідчить ремарка упорядника («записана межи січовими стрільцями») [3, 78]. Правда, відомий фольклорист був певний у тому, що вона належить конкретному авторові. В архіві В.Гнатюка зберігається оригінали листків із збірки стрільця І.Рибчука із записом слів згаданої пісні, де олівцем помічено «штучна», тобто літературного походження [1,102]. На цьому факті підтверджується критичне і виважене відношення В.Гнатюка до відбору польового матеріалу, що може слугувати добрим прикладом для фольклористів-практиків.

Підсумовуючи, зазначимо, що і сьогодні дуже цінні для текстологічного аналізу діахронії фольклорного твору ранні записи стрілецьких оригінальних народних пісень, переробок чи деяких фольклоризованих пісень, що розпорошені у фондах В.Гнатюка, з багатьох причин не знайшли належного місця у друці. Вони, без сумніву, стали б вагомим частинною планованого збірника фольклору про Першу світову війну, який В.Гнатюк мав намір випустити у світ окремим томом серії видань Етнографічної комісії НТШ.

Література:

1. Вірші, пісні (без мел.), історичні, побутові. Записи Северіана Шинкуло в Тернопільській обл. 1919 р – Архів ІМФЕ. Відд. рук., ф. 28-3, од. зб. 284, арк. 1-18.
2. Вірші, пісні (без мел.), розповіді з часів першої світової війни. Власна творчість та записи в зах. обл. України 1914-1920 рр. Архів ІМФЕ. Відд. рук., ф. 28-3, од. зб. 237, арк. 1-133.
3. Гнатюк В. Війна і народна поезія // Календарик для українських січових стрільців і жовнірів-українців на 1917 р – Відень, 1916. – С. 68-84.
4. Матеріали до історії легіону Українських січових стрільців (реферати, листи та ін.). ІЦ(ІА)І, ф.353 с. оп. 1, спр 7, арк. 1-142.
5. «Ой дівчина молоденька пригнула калину...». Поет. творчість про війну (із зб. стрільця І.Рибчука з Коломиїщини). – Архів ІМФЕ. Відд. рук., ф. 28-3, од. зб. 345, арк. 1-9.

Петро ШИМКІВ (Тернопіль)

Варіантність повстанських пісень

Однією з основних особливостей повстанського фольклору, яка випливає з колективної його природи є його варіантність. Наявність багатьох варіантів одного і того ж твору — це ознака нормального процесу фольклоризації. Видатний фольклорист В. Гналюк розглядав варіантність, образно кажучи, як освітлення предмета з різних боків. Аналізуючи один з творів, він зокрема, говорить: “На сій пісні можна виразно побачити, як один варіант доповнює другий та як на основі всіх виробляється новий образ пісні. Без варіантів не його не було б” [1, 389].

Повстанські пісні, не зважаючи на те, що їм уже більше 50-ти років з часу виникнення, ще знаходяться на стадії новотворів. В силу історичних обставин, коли повстанські пісні творились в нелегальних умовах, поширення і побутування їх є неоднаковим.

На території всієї України найбільше число варіантів мають пісні “Лента за лентою”, “Там під Львівським замком”, “Як землю виорять гармати”, “Ой там у лузі при долині”, “Гей на Півночі на Волині”. Багато варіантів твориться і тепер, коли повстанські пісні виконуються численними колективами та окремими виконавцями. Розглянемо кілька повстанських пісень і їх варіантність.

Однією з найбільш популярних пісень, яку знають у кожному куточку України, є пісня “Гей на Півночі, на Волині”. Донедавна не було відомо автора пісні. Григорій Дем’ян у своїй статті “Василь Прийма- “Чорногора” (2) подає вичерпні відомості про творця цього своєрідного гімну УПА. Ним був отець Василь Прийма (Цап) із села Бачева Перемишлянського району на Львівщині. В УПА він воював під псевдом “Чорногора”. “у початковий період боротьби УПА поліг на полі слави відомий український націоналіст із села Подусільни того ж Перемишлянського району Василь Івахів - “Россе”... Під враженням великої і болючої втрати молодий повстанець “Микола Галичко”, він же “Чорногора”, складає пісню-пам’ятник. Вона і понесла ім’я героя УПА в села і міста, через кордони й океани” [2].

Численні варіанти, які побутують у народі різняться між собою як і кількістю строф, так і акцентами виконавців відповідно до їх освіти та ерудиції. Так у авторському тексті пісні, яку Василь Прийма написав у травні 1943 року є вісім строф, одна з яких завжди відсутня в народному виконанні:

Твої діла для нас є взором.

Життя борця - це школа шкіл,
 Ти блис між нами метеором
 І полетів як той сокіл [2].

Лише в одному варіанті пісні є ця строфа, а також навіть подано назву села. звідки родом Василь Івахів. Очевидно, автор був добре обізнаний з біографією героя і вирішив сам додати назву села:

А в Подусільній сестра плаче
 Щодня виходить за село [3].

Як правило, кожен варіант пісні згадує і правильно називає прізвище героя, який загинув. Проте цікавим є те, що у одному з перших збірників пісень, виданих у 40-і роки "Грими могутня пісне" імені Василя Івахіва не нази-вається:

В перших рядах борців-героїв
 Упав повстанець молодий [4, 24-25].

Текст пісні подається як контамінація двох творів: "Гей на півночі, на Волині" та "Хай землю виорють гармати". Варто зазначити, що заголовок пісні також має декілька варіантів: "Гей, на півночі на Волині", "Гей, там далеко на Волині", "Гей, там на Північ на Волині" та інші. Це говорить про активний процес фольклоризації, який продовжується.

Побутує багато варіантів пісні "Ой там у лузі при долині". Це трагічна розповідь про загибель трьох братів із Закарпаття, які підірвалися у кривіці в наслідок зради. У відомих підпільних збірниках повстанських пісень цієї пісні немає, це дає нам підстави твердити, що пісня могла виникнути пізніше, навіть у 50-ті роки, коли УПА діяла окремими боївками. Майже у всіх варіантах пісні різняться між собою першою строфою. Порівняймо:

I варіант:

Ой там у лузі при долині
 Червоні ружі розцвіли.
 Ой там три браття з Прикарпаття
 Життя за волю віддали.

II-варіант:

Ой у лісі при долині
 Там співали солов'ї.
 Там три друзі по геройськи Життя за волю віддали.

III-варіант:

Ой там у лісі, при долині
 Червоні ружі розцвіли.
 Ой там три друзі молодії
 Життя за волю віддали [5, 56].

Деякі варіанти пісні згадують ще й дівчину, яка "гірко плаче і споминає трьох братів" [6, 42]. Ця пісня стала дуже популярною у 90-ті роки. Вона активно побутує у репертуарі хору "Заграва" (м. Тернопіль), дуету "Сірі вовки" (м. Чортків) та інших колективів.

Цікава варіантність новотворів на рівні лексики. Трапляється заміна окремих слів. Таке простежується на прикладі пісень "Він часто був між друзями" та "Жовтуньо був станичний". Ось їх варіантність строф:

Петро в stodолі спить
 І сон йому ся снить
 Що жінка його зрадить
 І скаже, де він спить.
 (Запис, у м. Зборові)
 Скала в stodолі спить
 І сон йому ся снить.
 Що бабство кине зраду
 І скаже, де він спить.
 (Запис, у с. Вовчівцях Зборівського району)

Отже варіантність тут у двох випадках — Петро і "Скала" та "жінка" і "бабство". Важко сказати, котрий варіант первісний. У першому варіанті вказується на ім'я повстанця, а у другому ім'я замінено на псевдо. Значить, цей варіант уточнений виконавцями, які знали не тільки справжнє ім'я героя, але й його підпільну кличку. Відносно варіантності — жінка-бабство — можна сказати, що називати бабством жінок не характерно для українців і це винятковий варіант, який не має поширення у фольклорі.

Подібне можна спостерігати і у варіантах пісні "Ой мала мати сина". За одним варіантом, записаним у селі Покрошівна Козівського району:

Ой мала мати сина
 Одного юнака,
 Покликала Вкраїна,
 Пішов він до війська.

В іншому варіанті (запис у с. Висинівці Зборівського району) звучить конкретніше, куди пішов син:

Ой мала мати сина
 Одного юнака.

Покликала Вкраїна,
Служити до УПА.

Багато варіантів має пісня “Нумо, до бою” або “Гей, же до бою” і є дуже популярною у народі. Можна сміливо твердити, що у кожному селі її співають по-різному, додаючи свої слова, проте незмінною залишається маршова мелодія і основний зміст. Особливо перестановка третьої і четвертої строфи, і у третій строфі варіювання словами:

Де наша слава, слава кривава
Де наші гетьмани, Січ та козаки
Москалі забрали, все поруйнували
А ми, а ми народні жебраки
(Записано у с. Чорний ліс Збаразького району)

Де наша слава, слава кривава
Де наші гетьмани, Січ та козаки
Все Москва забрала, все поруйнувала
А ми, а ми народ, не жебраки
(Записано у с. Покропивна, Козівського району)

Однакове звучання на слух може за змістом протилежно мінятися, відповідно у першому варіанті “народні жебраки”, у другому — “народ, не жебраки”. Якщо у першому варіанті стверджується наше жалюгідне становище вічних жебраків, то автор у другому варіанті впевнено говорить, що ми народ, а не жебраки.

Повстанські пісні особливо привертають увагу правдивістю зображень й дійсності, своїм історичним документалізмом. Вони є яскравим літописом своєї доби. Навіть якщо не було б архівних записів УПА, з яких лиш деякі уціліли, все одно ми мали б нетлінні документи епохи — пісні.

Отже, наявність багатьох варіантів повстанських пісень вказує на те, що даний пласт фольклору знаходиться у стані фольклоризації. Повстанські пісні продовжують побутувати в активному репертуарі виконавців.

Література:

- 1 “Матеріали до української етнології”, т. 19-20.
- 2 Дем’ян Г. Василь Прийма “Чорногора”. З нагоди 80-річчя// Шлях перемоги. – 1994 - Ч. 1-2
- 3 Пісні УПА - Рогатин, 1994
- 4 Грими могутня пісне - УПА - Цвинч, 1946 // Чуєш брате мій - Луцьк, 1992
- 5 Повстанські пісні. Упорядник В. Подуфалій - Тернопіль, 1992

6. Нам пора для України жить. Упорядник Я.Пойончківський. - Тернопіль, 1993.

МІФОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Тетяна САЯШНА (Запоріжжя)

МІФОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ. ДО ТЕОРІЇ ПИТАННЯ.

Попри постійну увагу наукової думки до категорії міфу, міфологізму, міфомислення, теоретичній інструментарій дослідження міфопоетичного зрізу художнього тексту, а також остаточна дефініція міфопоетики в літературознавстві розроблені недостатньо. Тому вибір міфопоетичного підходу до аналізу художньо-літературного твору потребує попереднього пояснення, з'ясування ряду загальнотеоретичних та культурологічних положень.

Наукова література, присвячена розробці загальних і окремих теоретичних аспектів міфу, нараховує тисячі монографій, розвідок і статей. В даній розвідці ми зупинимось лише на найважливіших зарубіжних і вітчизняних розробках теорії міфу.

Перші наукові спроби обґрунтувати теоретичну базу під поняття міфу й міфологізму пов'язують з іменами представників німецької романтичної філософської школи початку ХІХ ст. (Ф.Шеллінг, А. та Ф.Шлегелі, згодом — І.Кант тощо). У працях німецьких філософів бачимо обґрунтування значення міфу як прототипу художньої творчості і, зокрема, фольклору й літератури. У ХХ ст. положення німецької школи романтиків здобули свій розвиток у працях неокантіанця Е.Кассірера, який спирався на бачення міфу як "символічної форми свідомості".

В українському літературознавстві та фольклористиці ХІХ ст. погляди німецьких романтиків здобули підтримку в діяльності Харківської наукової школи (І.Срезневський, М.Костомаров, О.Афанасьєв та інші), які намагалися реконструювати міф, досліджуючи та зіставляючи фольклорні й літературні тексти.

Помітним кроком вперед у вітчизняному літературознавстві були праці О.Потебні, який творчо засвоїв і розвинув у своїх дослідженнях традиції Харківської школи. Його вчення про внутрішню та зовнішню форми слова несе в собі ідею схожості природи міфу й мови [12]. Крім того, спостереження науковця над відмінностями міфологічного й поетичного типів мислення дали поштовх до появи численних досліджень функціонування міфу, проведених в галузі літературознавства, фольклористики, лінгвістики й філософії.

ґрунт для новочасних підходів до теорії міфу становлять

також праці відомого німецького філософа ХІХ ст. Ф.Ніцше, зокрема, його розвідка "Народження трагедії з духу музики", ідеї якої були спершу продовженням ідей композитора Р.Вагнера, стала досить нетрадиційним і самостійним тлумаченням природи мистецтва як міфологічно закоріненого феномену, а введення автором понять аполонівського та донісіейського начал у художній діяльності було органічно засвоєне і багаторазово оброблене подальшою теоретичною думкою. До того ж, Ф.Ніцше виступає свідомим творцем авторського міфу: герої його трактату Заратустра – типово міфологізована фігура пророка, яка згодом дала безліч модифікацій в художньо-літературних творах.¹

Переворот у науковому розумінні проблем міфу у ХХ ст. пов'язаний, з одного боку, із психоаналітичними дослідженнями З.Фрейда та К.-Г.Юнга, а з іншого боку – з культурологічними працями відомого представника Кембріджської групи дослідників архаїчних культур Дж.Фрезера.

Праці З.Фрейда та К.-Г.Юнга проводилися в руслі пошуку зв'язків з міфом психіки людини. Залишки міфу – архетипи – розшукувалися психоаналітиками у сфері підсвідомого (а отже, й у сфері творчих імпульсів), таким чином, часова межа між архаїчним світом міфу і сучасністю ними нівелювалася. Наслідком цього стала, по-перше, актуалізація значення міфу в житті суспільства (звідси витікає процес реміфологізації художньої творчості ХХ ст.) і, по-друге, повна втрата історичної перспективи в розумінні значення міфологічних явищ, на яку неодноразово вказували науковці пізнішого періоду [3].

Концепція Дж.Фрезера полягала у спробі тлумачення етимології міфу як яскраво культової. Монументальна праця цього дослідника «Золота галузка» [16] містить унікальні спостереження за життям архаїчних суспільств, що є ілюстрацією ритуалістичної концепції автора. Науковцями неодноразово зазначалося, що трактування Дж.Фрезером зібраного матеріалу є дещо суб'єктивним і довільним, проте заслуга дослідника, в основному, полягає в окресленні шляхів і методів аналізу для подальших розвідок з теорії міфу й ритуалу.

Психоаналітичні студії у сфері виявлення ролі міфу в житті людини за З.Фрейдом та К.-Г.Юнгом продовжували Н.Фрай, М.Бодіан, Р.Чейз, О.Лобок, дослідження ж у сфері ритуалістичної трактовки функціонування міфу після Дж.Фрезера проводили Д.Харрісон, А.Кук та інші.

На окрему увагу заслуговують тлумачення міфу науковцями-структуралістами (Р.Барт, К.Леві-Стросс). Для них міф також

(як і в працях психоаналітиків) втрачає свою історичну значимість, набуваючи натомість бездоганної формальної організації, чіткої (приречену на класифікації працям видатного культуролога, релігієзнавця, дослідника архаїчних форм мислення М.Еліаде — роботи вченого поєднують у собі всі чотири підходи до міфу.

Важко обмежити окремим напрямком доробок таких науковців, як С.Аверінцев, М.Бахтін, Я.Голосовкер, О.Лосев, Ю.Лотман, Є.Мелетинський, З.Мінц, О.Фрейденберг тощо. Праці цих дослідників характеризуються прагненням всебічного трактування поетикальних питань художнього тексту через звернення до архаїчних витоків мотивів, образів і сюжетних структур у творі. Продовження таких способів аналізу художнього твору з урізноманітненням і поглибленням теоретичного інструментарію аналізу спостерігаємо у статтях і монографіях сучасних літературознавців М.Євзіна, В.Єрьоміної, О.Максимова, А.Мінакової, Н.Осипової, В.Топорова, Т.Цив'яни та інших.

Цікаву ситуацію в галузі теорії міфопоетики літературного твору спостерігаємо в сучасному українському літературознавстві. В той час, як національна література (як сучасного періоду, так і попереднього рубежу століть) давала чудові зразки міфологізованого письма (твори Т.Шевченка, Лесі Українки, О.Кобилянської, М.Коцюбинського, О.Довженка, П.Загребельного, В.ІШевчука тощо), літературознавство уперто оминало зону міфопоетики як табуйовану. Лише два останні десятиліття характеризуються відродженням цікавості до міфу у сфері національної науки. З'являються дисертаційні праці, монографії, присвячені вивченню рецепції міфу українськими письменниками. До таких належать, зокрема, роботи В.Антофійчука, Т.Мейзерської, А.Нямцу, Я.Поліщука, О.Турган, А.Холодова, І.Чернової тощо. Спектр питань, вирішуваних у цих дослідженнях, досить широкий. Теорія міфопоетики в них розробляється переважно на матеріалі рідної літератури ХІХ-ХХ ст. Так, специфіка міфологізації української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст., рецепція античних та національних міфологічних образів на прикладі творів Лесі Українки, В.Самійленка, О.Кобилянської, О.Олеся розглядається в працях О.Турган [15]. Аналіз функціонування міфу в модерній літературі рубежу віків подано в монографії Я.Поліщука [11]. Роботи А.Нямцу та В.Антофійчука [1: 9] простежують трансформацію міфологічних (особливо євангельських) образів в українській і світовій літературі ХІХ-ХХ ст. Особливості індивідуальної міфології Т.Шевченка та Лесі Українки досліджує у своїй праці [8] Т.Мейзерська.

Остаточна дефініція поняття “міфопоетика” в зарубіжних та українських теоретичних розвідках розроблена мало і містить певні протиріччя. Попри постійне вживання означення “міфопоетичний” у працях В.Топорова [14], М.Еліаде [18], М.Євзіна [5], концептуалізації його змісту тут ми не знаходимо.

Спираючись на класифікацію видів поетики О.Веселовського [4], І.Осипова подає таке визначення: “Міфопоетика... може сприйматися як галузь історичної поетики, що відтворює тип міфозасвоєння світу людиною, ті архаїчні, абстрактно-логічні схеми, котрі свідомо або підсвідомо засвоюються літературою або конкретним митцем. Це тільки один з проявів художнього міфологізму в цілому...” [10, 3] Зважаючи на напрями сучасних міфопоетичних досліджень в українському і російському літературознавстві, ми не можемо погодитись зі спробою дослідниці знайти місце для міфопоетики в межах поетики історичної. Ці явища якісно відмінні. Адже історична поетика, що вивчає літературознавчі категорії в діахронічному аспекті, є галуззю науки, яка співвідносна з категорією суб’єкта аналізу: вона дає способи й засоби дослідження тексту. Міфопоетика ж у нашому баченні скоріше виступає об’єктом вивчення, являючи собою архаїчний каркас образів, мотивів та ідей, іманентно присутній у самому творі або — ширше — у творчості конкретного письменника або цілої літературної епохи.

Щодо стосунків міфу, міфопоетики художнього твору з конкретним часом, то тут ми спостерігаємо деяку амбівалентність — одночасну залежність міфу від історії та його автономність у плані історичного буття: “Якщо архетипам притаманна висока стійкість, котра дає певні підстави вважати сам міф незмінною, позачасовою структурою, то оформлення міфу має чітко історичний характер. Спосіб передачі міфу залежить від нашої сьогоденної здатності сприйняття, а та в свою чергу — від історичного і навіть психологічного контексту” [17, 126].

Отже міфопоетика — це сукупність засобів художнього змісто- і формотворення, які дають змогу “зчитати” закладений у творі міфологічний зміст на рівні усвідомленого або позасвідомого сприйняття читача. Зміст цей, що, як палімпсест, проступає через нашарування предметно-логічного мислення в геніальному або високоталановитому художньому тексті, може містити уявлення про міфологічну модель світу, схеми первісного міфологічного мислення, первинні образи й мотиви людської культури.

Таким чином, синкретизована архаїчна культура, в якій релігія, мистецтво і наука перебувають ще в синтетичному, “розчиненому”

стані, має своє вираження в структурі сучасного тексту. М.Степико взагалі вважає таку синкретичну природу культури вічною, незалежною від етапів історичного буття: "До культури як сфери одвічних філософських питань ... не стосовне поняття прогресу, вона чужа будь-якого історизму. На відміну від техніко-економічної сфери, у ній відсутній будь-який принцип зміни. Історія культури – це варіації у міфі, філософії, символах, стилях, коловорот естетичних форм, в яких відбувається нескінченний пошук відповідей на одвічні питання людського життя" [13, 83]. Навіть якщо ми не сприймаємо цю тезу як абсолютну істину, не можна заперечити, що архаїчна культура, - зріз духовного життя людства епохи панування міфологічного мислення, - є колицкою сучасних культурно-мистецьких і культових феноменів. Види мистецтва, ритуальність, свято, усталена семантика образів докільля – все це закорінене в синкретичну первісну культуру.

Саме тому для реконструкції міфологічного періоду існування людської культури в системі міфопоетики художнього тексту варто вдатися до аналізу функціонування у творах таких культурних першофеноменів, як ритуал, свято, танець, міфологічні уявлення про будову всесвіту (модель світу).

Міфопоетичний підхід до аналізу доробку письменника може бути найпридатнішою методологією літературознавчих досліджень, основна мета яких – пошук глобального філософсько-антропологічного змісту художнього тексту.

Література:

- 1 Антофійчук В.І., Нямцу А.Є. Євангельські мотиви в українській літературі к.ХІХ-ХХ ст – Чернівці: Рута, 1996. – 208 с.
- 2 Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996 – 312 с.
- 3 Вейман Р. История литературы и мифология. – М.: Прогресс, 1975 – 344 с.
- 4 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. школа, 1989 – 406 с.
- 5 Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993 – 344 с.
- 6 Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
- 7 Максимов Д. О мифологическом начале в лирике Блока // Максимов Д. Русские поэты начала века. Очерки. – Ленинград: Советский писатель, 1986. – С. 199-239.
- 8 Мейзерська Т.С. Проблеми індивідуальної міфології // І.Шевченко. Леся Українка: Дві сторони фантасми. – Одеса,

1997

9. Нямыц А.Е. Легендарно-мифологическая традиция в мировой литературе (теоретико- и историко-литературные аспекты). – Дис. ...докт. филол. Наук. – Черновцы, 1997
10. Осипова Н. Мифопоэтика лирики М.Цветаевой. – Киров, 1995. – 117 с.
11. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 1998. – 294 с.
12. Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Наука, 1989 – 183 с.
13. Степико М.Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). – К.: Тов-во “Знання”, 1998.– 251 с.
14. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: «Прогресс»-«Культура», 1995.
15. Турган О.Д. Українська література кінця ХІХ - початку ХХ ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). – К., 1995. – 173 с.
16. Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. Пер с англ. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
17. Шрейдер Ю.А. Ритуальное поведение и формы косвенного целеполагания / Психологические механизмы регуляции социального поведения. Сб. ст. – М.: Наука, 1979. – С. 103-127
18. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Пер. с англ. – М.: Refl-book, К.: Ваклер, 1996. – 288 с.

Дослідник українського модерну Я.Поліщук, наприклад, наголошує на важливості Заратустрівського типу героя для української літератури рубежу ХІХ-ХХ ст. [11]

Мар'яна ЛАНОВИК (Тернопіль)

МІФОПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД: ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ СВІТУ

І на зламі тисячоліть сучасна гуманітарна наука при вирішенні багатьох проблем знову обернулася обличчям до людини. Велика кількість невирішених теоретико-світоглядних питань перекладознавства почали розглядатись не стільки крізь призму складності та багатошаровості структури художнього тексту, скільки з точки зору унікальності вираженого у ньому авторського художньо-мистецького світу, індивідуальної людської свідомості як сутності чи явища, детермінованого багатьма чинниками, що у функціональному плані є значно складнішим, ніж сам текст.

У плані міжмовних перекладів (що в цілому окреслюється ланцюгом відносин автор — художня дійсність — твір — перекладач-як-читач — перекладач-як-співавтор — перекладений твір-як-нова-художня-дійсність) ця проблема ускладнюється тим, що автор оригіналу та перекладач часто є не просто індивідуальностями, носіями різноструктурних (нерідко генетично віддалених мов), а й представниками абсолютно відмінних культур, що пройшли різними історичними шляхами становлення та розвитку. Відтак кожен із них несе на собі відбиток не лише власної національної історії, а й неповторної психології, ментальності, помножених на неповторність міфології та міфософії тієї нації, яку представляє.

Подібні думки все частіше проступають на перший план у сучасних літературознавчих та перекладознавчих розвідках: “Всі народи є спадкоємцями певної культурної спадщини. Вона протягом століть формувалася під впливом багатьох історичних факторів, а тому є складною і багатошаровою. Кожен конкретний культурний круг сьогодення є результатом взаємодії, накладання і боротьби різних, часом антагоністичних культурних традицій, принципів і засад. Однак це лише один бік справи — попри всю історію у світі суцього, людина має ще й іншу свою, може у часі й не змірювану, історію. Це той вимір людини, у якому вона творить свої стосунки з своєю, скажімо, метафізичною першоосновою. У цій сфері вона здійснює себе як свободу. Однак у світі — вона не є вільною. Вона детермінована у ньому від самого початку. Одним із вимірів таких детермінант є культура, причому це завжди культура конкретна” [1, 168].

Ці проблеми надзвичайно гостро постають у сфері рецепції художніх творів в іншій мистецько-культурній дійсності внаслідок їх перекладу. Таким чином авторсько-мистецька модель світу, що зафіксована в оригіналі, починає існувати в іншому літературно-культурному вимірі. При цьому художня реальність не залишається незмінною, оскільки входить в іншу літературу крізь призму “своєї історії” (за Т.Возняком) автора перекладу — його думок, поглядів, смаків та уподобань тощо. Часто недостатньо, щоби перекладач знав історію літератури та культури, яка стоїть за конкретним твором, “історію автора” оригіналу, оскільки, навіть дослідивши і вивчивши ці позатекстові фактори, перекладач може відчувати, що це — зовсім інша реальність, не співвідносна з його власною. Тому тут важливе місце займає духовне (часто інтуїтивне) розуміння першотвору.

Основна різниця між оригінальною і перекладацькою творчістю полягає в тому, що перед автором першотвору стоїть відображувана ним жива дійсність чи сконструйований ним самим уявний світ, а перед перекладачем стоїть опосередкована художня дійсність у вигляді чужого твору, що перекладається. Разом з тим його регламентує завдання, поставлене йому живою дійсністю і рамками твору, який обмежує його своєю формою і змістом. Останній фактор особливо ускладнює завдання перекладача. Крім того, на відміну від автора оригінального твору, перед перекладачем стоїть готова ідея, готові образи, втілені в художню форму іншою мовою. Отже, йому залишається тільки відтворити художню цілісну картину оригіналу. Але художня дійсність, яка є живою дійсністю, що пройшла крізь призму авторського світосприймання, повинна бути відображена крізь призму світосприймання перекладача.

Проблема тут полягає в тому, що на цьому етапі відбувається зіткнення двох індивідуальностей — автора і перекладача. Перепускаючи ідеї та емоції оригіналу крізь свою свідомість, перекладач не залишається до них байдужим, осмислює їх, виявляє якоюсь мірою свої симпатії та антипатії і мимоволі підкреслює одне, затираючи інше, дещо обминає, а дещо наголошує більше, ніж автор. Цей процес справді нагадує процес оригінальної творчості, але з однією істотною різницею: в оригінальній творчості відбувається осмислення реальності, а в перекладі — нове осмислення вже осмисленого. І важливим при цьому є те, щоб перекладач не затінював своєю індивідуальністю, своїми смаками, поглядами та уподобаннями автора першотвору, не деформував його образів, образного світу. У даному разі маємо на увазі не просто світ образів, що є невід’ємною частиною кожного художнього твору, а той вимір, що зберігає національну міфологію митця (свідомо чи

підсвідоме зафіксовану в його творчості). Більшість дослідників на сьогодні погоджується з думкою, що неповторне мистецьке "я" кожного художника завжди сягає своїм корінням неповторного національного його народу, тієї міфопоетики, національної культури, що дає можливість вирізнити одну націю від іншої (відтак, одну мистецьку систему від іншої). Неповторність авторського світобачення є невід'ємним елементом кожного літературного твору, адже жодна творчість неможлива без прояву індивідуальності творця. Праця перекладача має характер, підпорядкований творчості письменника оригіналу, тому він повинен передати індивідуальність автора першотвору у всіх її виявах. За всіх відмінностей між перекладачем і письменником їх індивідуальності у процесі перекладу вступають у складну взаємодію. При цьому переклад, який є витвором духовної діяльності, як і кожен витвір людини, несе на собі відбиток індивідуальності творця. Навіть при найбільш об'єктивному підході до першотвору щось у ньому залишається чужим, невідповідним внутрішньому світові перекладача. Крім того, ще й опір іншомовного матеріалу (іншокультурної свідомості та світобачення) вносять корективи у техніку перекладу. Але індивідуальність перекладача розкривається насамперед у тих елементах перекладу, які не мають прямих відповідників до першотвору. В зв'язку з цими проблемами слушною є думка Коптілова, який вважає, що "кожен переклад — це поле боротьби між об'єктивним відображенням першотвору і суб'єктивним тлумаченням його перекладачем" [2, 89].

Відтворення моделі світу автора у процесі перекладу є необхідною ланкою творчості перекладача. Цей етап передбачає проникнення в структуру оригіналу, в якій кристалізується витворена автором образна модель світу (а крізь цю призму — модель світобачення чи її уламки нації письменника).

Відображаючи індивідуальні особливості творчості автора, художній переклад завжди передбачає відтворення національних особливостей оригінального твору, міфопоетичних структур на всіх рівнях тексту. Адже "справжній митець завжди пов'язаний зі своїм народом, котрий має естетичні і морально-етичні ідеали, віковічні традиції, специфічний характер художнього мислення, напевні, певні характеристики психічного складу. Відтворити в перекладі ці особливості — означає реалістично передати національні риси оригіналу" [3, 119-120]. Такий підхід дав можливість дослідникам поряд з іншими видами відтворення першотвору іншомовними засобами виділити міфотворчий переклад, у процесі якого головна увага звертається не на дослівність чи граматично-синтаксичну побудову тексту, а на збереження в іншомовному відповіднику глибоких

метафізичних структур національної свідомості та підсвідомості. Новаліс висловлює думку про те, що саме такі переклади є “перекладами у найвищому розумінні” [4, 105], оскільки “вони передають чисту ідеальну сутність індивідуального художнього твору. Вони передають нам не реальний твір, а його ідеал” [4, 105].

Оскільки художній твір майже завжди відображає риси побуту того народу, з якого вийшов автор, його міфологію, культурні традиції, то перекладач повинен мати певні міфолого-етнографічні знання. До того ж він повинен чітко уявляти стилістичні можливості обох мов, добре знати їх експресивні засоби. Тут, на наш погляд, слушною є думка Гайпінчеру, що “...передати національні особливості оригіналу означає передати... характер образного мислення автора” [3, 121]. Але перекладач повинен здійснити це засобами іншої мови і у формі, доступній іншомовному читачеві.

Незаперечний той факт, що через кожен національне забарвлений елемент твору, найменшу деталь, що несе відбиток національної свідомості, міфології, просвітається цілісний національний образ світу окремого народу. Г.Гачев, окреслюючи національні образи світу, у своєму дослідженні осмислює відмінності національних культур як не випадкове, а органічне явище, зумовлене глибокими матеріальними і духовними причинами, історичним розвитком, Генетичною спорідненістю. З-поміж цих причин чітко виділяється три основні: 1) природа (Космос), серед якої живе народ; 2) душа народу (Психея); 3) логіка його розуму (Логос).

Національний склад мислення, на думку дослідника, матеріально закріплений у словесності народу. При передачі тої чи іншої ідеї чи художнього твору в цілому неминуче буде відбуватись деформація. В цьому випадку, за словами Г.Гачева, “...Відбувається, так би мовити, інтерференція, накладання національних образів світу” [5, 53]. Дослідник вважає, що “при зіткненні мов виражається найбільш гостро зіткнення способів життя і матеріальних, і духовних культур” [5, 36]. Це зіткнення відбувається не просто в житті, а на рівні свідомості, осмислення життя. Художній переклад стає діалогом світоглядів, систем світу, трансформацією думки з одного національного поля в інше. Г.Гачев називає цей процес роботою “думками-образами”, яка є особливим видом духовної діяльності, де поєднується розум і уява, логіка і здатність до художнього мислення. І при цьому “кожна думка тут — не однозначна теза, а багатозначний образ, що свій смисл має лише в контексті” [5, 178].

Слід зауважити, що в такому випадку важливе значення має не тільки контекст окремого твору, але й загальнолітературний

контекст окремої національної літератури, міфологічний, історичний, культурний контексти, а також мовний дискурс. Не зважаючи на те, що Г. Гачев вважає, що досліднику перекладу слід виходити із “презумпції нерозуміння” як робочої гіпотези, він приходять до висновку, що зіткнення національних образів світу приводить до їх взаємопроникнення та взаємопізнання. Він не єдиний висловив таку думку. Сучасна теорія перекладу висунула та обґрунтовує тезу про поєднання в перекладі окремих національних рис першотвору з рисами, притаманними національній культурі перекладача: “У процесі перекладу має відбуватися синтез національних особливостей двох народів, представлених автором і перекладачем, і виникнення нових, спільних національних форм та ознак внаслідок цього синтезу. Саме шляхом такого синтезу переклад завжди розсуває національні межі літератури” [6, 204]. Тільки в такому випадку перекладний твір може вписатися в “чужий” літературний контекст і вступити в різноманітні контакти з літературою реципієнта, збагачувати її новими мотивами, темами, художніми образами.

Література:

1. Возняк Т. Складність людини і надія // Тексти та переклади. – Харків: Фоліо, 1998.
2. Коптилов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. – К.: Дніпро, 1972.
3. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу. — К., 1990 /
4. Новалис. Фрагменти // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980.
5. Гачев Г. Национальные образы мира. — М.: Сов. писатель, 1988.
6. Кундзин О. Переводческий блокнот // Мастерство перевода. — М.: Сов. писатель, 1968

Олена БОНДАРЄВА (Херсон)

МАРІОНЕТКА ЯК МІФОЛОГЕМА ДРАМИ

Якщо дійсність сприймати як макротеатральний світ, як макрокосм, сутнісні зв'язки якого подані через гру, то завдання актора — театрального мікрокосму — гранично ускладнюється: йому слід не просто грати, а грати граючого. Це часто створює ситуацію «театру в театрі» навіть там, де така ситуація не запрограмована ідеєю й текстовою фактурою драматургічного матеріалу.

Українські п'єси 80-х років ХХ століття широко використовують прийом «театру в театрі» навіть текстуально: лідером тут можна вважати киянина Ярослава Верещака (особливо його «Чорну зірку»). Цим принципом вдало скористався і севастопольський драматург Анатолій Дяченко в монокомедії «Фінга». «За формою, — як зазначила критика, — ця п'єса — «гра». В ній декілька світів — світ справжніх життєвих обставин, що він раптово обертається п'єсою, і знову — світ життєвий, і знов — п'єса...» [11, 154].

Обмовимося при цьому, що «гра» як момент театральності не тотожна «грі» як елементу категорії драматичного. М.Епштейн [див.: 23] у драматичному репертуарі світового театру виділяє «фаворитів» акторських симпатій: виявляється, персонажі, яких люблять грати актори, — самі грають, виступаючи як об'єкти або суб'єкти гри: так, Едіп професійно грає свою роль у спектаклі долі; Гамлет не хоче бути маріонеткою при датському дворі, і сам зодягає маску божевілья, щоб стати в спектаклі палацового життя актором, який свідомо грає; дія «Тартюфа» і «Ревізора» ґрунтується на лицедійстві головних дійових осіб тощо. Спектр ігрового прояву названих персонажів максимальний і може бути виражений значенневим лінійним рядом:

МАРІОНЕТКА > ЛИЦЕДІЙ > АКТОР > РЕЖИСЕР.

Справді, Едіп стихійно режисує трагічні акти своєї долі і свідомо — трагічні долі дітей (прокляття дітей, породжених у кровозмішному шлюбі, — це режисерський хід Едіпа, це гра в його перемогу над долею: мовляв, не тільки доля може ламати чужі життя, я теж це можу). І Хлестаков, скориставшись випадком, режисує події в повітовому місті N. «І розумник-філософ Гамлет, будучи не в змозі шляхами розумного дізнання засвідчитися в тому, що є істиною про смерть його батька, добуває її досвідом

спектаклю «Пастка»: «Видовище — петля, щоб заловити совість короля!». Гамлет — режисер! У цьому його архіунікальність з точки зору поведінки, і на це мало звертали увагу» [5, 151-152]. А персонажі «Чорної зірки» Я.Верещака взагалі один за одним режисують події п'єси. У такому випадку, «гра» у драмі — це «гра найвищого ступеня», у геометричній прогресії. «У драмі кожен елемент дії має подвійне значення, кожне слово і жест «грає»: підносячи героя, готує йому падіння; пообіцявши рятунок, веде до нещастя; висловлюючи любов, таїть ненависть» [23, 250]. Багаторівнева драматична гра у своїй зворотній послідовності звернена в міф:

*РЕЖИСЕР > АКТОР > ЛИЦЕДІЙ >
МАРІОНЕТКА*

Маріонетка вже наділена відомими, архетипними якостями. Маріонетка у початковому стані — це вже міф, а «зміст будь-якого міфу полягає в тому, щоб дати нам за відправну точку елемент відомого і таким чином відокремити нас від тієї порожнечі, яку утворює абсолютна повизна» [15, 51]. Е.Бентлі посилається на основне положення архетипної теорії Мод Бодкін: у мистецтві упізнання ліпше за пізнання (добрий оповідач прагне створити ефект повторної розповіді, а справжній драматург — повторного розігрування) [2, 18]. Цим пояснюється і значимість ритуалу як принципу "гарного" мистецтва: саме ритуал і є повторенням. Звідси — причина інтересу до міфів: мистецтво відповідає певним запитам, а міф дає найощадливіший спосіб сформулювати ці запити. Тоді мистецтво "повідомляє" нам те, що ми «знаємо», допомагаючи нам «збагнути».

Проблема маріонетки й ляльки як відправної точки драмоміфології та драмофілософії ще комплексно не опанована теорією драми.

«У ляльці, — писав О.Бенуа ще в 1916 році, — є щось містичне. Вона живе своїм життям. Цілком погодитися з тим, що це просто нежива істота, річ, що виготовлена з порцеляни, дерева й волосяного матрасика, — ми не можемо. Дана цілісність щось відчуває, щось думає, про щось мріє, вступивши свій погляд скляний у нескінченність. І Лялька — то наша раба, з якою ми поводимося найбезцеремонніше й найгрубіше, то, навпаки, вона оселяється в нашому будинку вже як господиня, що нас поневолила» [1, 199].

Як мистецтво, театр ляльок, мабуть, найдавніший за всі інші видовищні форми. Він породжений ритуальними діями печерних людей і дивними іграми з саванними, шкідливими,

дерев'яними ляльками. «Колись лялька була подобою людини. Людини взагалі. Ляльководи майстрували дерев'яне тіло ляльки і тільки потім одягали на нього костюм, який можна було змінювати, як змінює костюми актор. Згодом стали робити ляльок, що представляють тільки конкретних персонажів. У нашу епоху це стає загальним принципом. Іноді ляльки мають костюм, намальований безпосередньо на тілі. Такий костюм не можна змінювати. Така лялька — лише для однієї ролі. У цьому випадку вона не перетворюється на персонаж, а є його візуальним образом. У ході сценічної дії мертвотний образ персонажа перетворюється на образ, повний життя. Історія лялькового театру знає різні типи подібних перетворень, але початковий імпульс завжди перебував у оживленні неживого» [24, 99].

Вже античні філософи й поети уподібнювали людину трагічній маріонетці, яку ведуть воля божества або рука сліпої долі. Але при цьому великий Сократ міг годинами стояти перед ляльковим балаганом, вбачаючи, можливо, саме в ньому модель світоустрою. Захоплюючі розповіді про лялькове мистецтво подарували нащадкам Геродот і Арістотель, Апулей і Марк Аврелій, Гораций і Ювенал. Тіт Петроній, описуючи скульптури Дедала, асоціював їхню можливість рухатися за допомогою схованого механізму з пластичними можливостями актора. Вже в ранньому середньовіччі дерев'яні зображення маріонеток почали використовувати не тільки з культовою метою, а й у світських виставах [14, 150]. Відповідно до слушного зауваження В. Даркевича, у середньовіччі маріонетка була символом підпорядкованості вищим силам, тлінності земного існування. «Радості життя — лише гра маріонетки», — резюмує Ульріх фон Тюргейм у поемі про Вільгельма Оранського. Середньовічна літературна традиція інтерпретує маріонетковість буття по-своєму: «люди в руках байдужої фортуни — лише безвладні ляльки, якими керує жонглер» [8, 63]. Люди як «служнягі ляльки в руках у творця» (Омар Хайям) або як маріонетки, що смикаються з волі «ловетбазі» — ляльковеда (Нізамі Гянджеві) сприймаються і східною середньовічною традицією [див.: 19].

Українська вертепна драма тут може бути цікавою як синкретичне явище, своєрідною рисою котрого, як і аналогічних йому польських фактів, є те, що «в ньому ми маємо єдиний випадок злиття лялькової п'єси з церковною драмою — двох різнорідних елементів, що ніколи не змішувалися одне з одним протягом всієї своєї історії аж до XVII ст.» [3, 202-203]. Пізніє середньовіччя осмислює устрій лялькового театру як ідеальну модель світобудови. У вертепі, народному українському ляльковому театрі XVII — XIX

ст., у верхньому ярусі відбувалися події Святого письма, нижній означав пекло, куди провалювалися грішники. «Аналогічна ярусність характерна для західноєвропейського містеріального театру» [8, 62].

Подібна «ярусність» ляльковим театром успадкована від містерійних явищ стародавніх єгиптян, у яких «потойбічний світ» був дуже потужним і вдало організованим. Аналізуючи метаісторію Давнього Єгипту, І.Ульріх наводить схему маршрутів, які здійснюються душами в посмерті [20; 361], що наочно ілюструє маріонеткову заданість людського «матеріалу» в космічній організації.

Ритуальність моделі світобудови в ляльковому театрі середньовіччя зумовлена ритуальністю походження ляльки. Справедливе зауваження Х.Юрковського, що «за своїм ритуальним походженням лялька – суб'єкт. Вона живе таємничістю, магією, чудом (я завжди згадую Образцовське визначення «чудо оживленої ляльки»). Коли вона втрачає цю таємничість і власну магію, вона стає предметом, виявляється безглуздою. Лялька призначена для суб'єктного життя, предметом вона бути не вміє. Вона не підкоряється людині як предмет. І це не всім подобається. Тому багато хто кидає ляльку, віддаючи перевагу справжньому предметові, зробленому для вжитку в повсякденному побуті. Такий предмет безапеляційно підкоряється актору. Адже він предмет, йому все однаково» [24, 100].

Розглядаючи функції ляльок, Х.Юрковський виділяє такі етапи становлення «лялькової» символіки [див.: 24, 100]:

1) перші функції ляльки є ритуальними і магічними. Лялька сприймається як ідол (= образ божества). Коли лялька-ідол починає рухатися, віруючі поступово перетворюються на глядачів;

2) у XVII сторіччі лялька замінює живого актора, наслідує його і сприймається як «дерев'яний актор»;

3) у XIX столітті виникає «трюкова лялька», що перетворюється на інші істоти безпосередньо на очах глядачів;

4) у XX столітті розвивається концепція «лялькової ляльки» як антипода «ляльки людської», тобто такої, яка копіює людину; виявляється тенденція показувати ляльку як персонажа театру в театрі.

«Лялькова лялька» при цьому близька до «ритуальної ляльки», що замикає цикл, пройдений театром ляльок у його багатовіковій історії. А сценічна історія ляльки буває іменами світового масштабу.

Згадаймо, що за життя авторів на лялькових сценах йшли

п'єси К.Ґоцці, К.Ґольдоні, У.Шекспіра, Ж.-Б.Мольєра, П.Корнеля, Б.Джонсона. Понад сто п'єс для театру ляльок написав "японський Шекспір" М.Ґікамацу. А.-Р.Лесаж теж був небайдужим до ляльок, для яких він створив "Точильника любові" і "Пролог кучера-поета". М.Сервантес примусив Дон Кіхота боротися з героями традиційної іспанської лялькової комедії. Стародавнє народне лялькове дійство "Доктор Йоганнес Фауст" викликало до життя філософську трагедію В.Ґете. Доля "Фауста" не виняток, а правило, оскільки ляльки сприяли створенню численних моделей пригод Дон Жуана, і кам'яна статуя Командора в пушкінському "Кам'яному гості" чи "Камінному господарі" Лесі Українки — це інваріант ляльки. Без ляльок, можливо, не було б "Едди", "Махабхарати", "Рамаїни".

Предметом спеціального дослідження може стати проблема впливу мистецтва лялькової драми на письменників і драматургів вельми різних епох і напрямків: Дж.Свіфта, Б.Шоу, Ж.-Ж.Руссо, Ф.М.Вольтера, Е.Ґофмана, Ф.Достоевського, М.Салтикова-Щедріна, М.Метерлінка, Г.Філдінга, У.Теккерєя, Ш.Нодьє, П.Беранже, Ч.Діккенса, Г.Андерсена, Е.Клейста, Ж.Санд, Ф.Ґарсія Лорки... Чому ляльки настільки притягальні для драматургів різних творчих орієнтацій? Іноді інтерес драматургів, та й режисерів до ляльок і маріонеток набагато виразніший, аніж, приміром, інтерес дорослої аудиторії читачів/глядачів. Але маріонетки — це «обстріяні воїни Діоніса, і вони хоробро виступають перед суспільством, впевнено заявляють, що мають право на аудиторію» [1, 198].

Вирогідно, що власне основний принцип специфіки лялькової драми — парадокс — є доступнішим опануванню митця, ніж сприйняттю глядача. Драматург частіше дивиться на ляльку крізь призму міфу, і маріонетки для нього — метафоричні фігури; а непідготований глядач же найчастіше сприймає події на ляльковій сцені буквально, і привабливість міфологічного лялькового ефекту від нього прихована. «Драматург, що пише для театру ляльок, мусить уміти «впіймати» парадоксальність, фантастичність образу, що став раптом реальністю, зуміти вивести на сцену **ОПРЕДМЕТНЕНУ МЕТАФОРУ**» [6, 216]. Ось де і пролягає різниця між сприйняттям маріонетки драматургом і глядачем: для драматурга лялька є предметною метафорою, для глядача вона — **МЕТАФОРИЧНЕ ОПРЕДМЕТНЕННЯ**, де спектр визначення «метафоричне» може бути звужено і навіть зведено до нуля, оскільки лялькова драма — це «найалегоричніше, найметафоричніше з усіх видів видовищного мистецтва», а «власне

лялька алегорична саме тому, що вона не людина, а метафора людини» [17, 98]. Сьогодні на ниві лялькової драматургії плідно працюють українські драматурги Ірина і Ян Златопольські, Нелля Шейко-Медведева, Петро Висоцький, а дослідник О.Клековкін виводить детальну генеалогію не лише ляльки, а й людиноподібної істоти взагалі. О.Клековкін наголошує, що «ототожнення людини з іграшкою і автоматом стало звичним, а сама лялька перетворилася на взірць» ще у XVIII столітті [12, 31].

Правомірно розглядати ляльку як структурний чинник різних типів видовищних мистецтв (лялька може бути актором у кабаре або в цирку, але далеко не завжди є актором театру). А «ляльковість», наприклад, театру пантоміми свідчить, «що і лялька може бути мовчазним актором, що слово для її театру не є конституційним елементом» [24, 101]. Проте для драми, в тому числі і лялькової, слово завжди було наріжним каменем. Тенденція до загального зниження рівня слова в драматургічних експериментах для лялькових сцен, що накреслювалася в другій половині XX століття, спричинила те, що критики стали відзначати у світі ляльок «метафоричну німоту, стриману заїкуватість і принадну монументальність» [7, 50].

Цікавими видаються й акценти, що їх О.Бенуа розставляє, досліджуючи режисерське поклоніння лялькам. У театрі, вважає Бенуа, можна досягти повної узгодженості в декораціях, у костюмах, в оркестрі, у машинній частині тощо. «Але от робота «зачіплюється за актора». Отут раптом букет. «Я так розумію роль, а не сяк; Я вам не слуга». І вся ледь вибудована споруда валиться, збуджуючи священний гнів у керівникові, образу в перекірливому артистові і подивування публіки, що почуває розлад і не може зрозуміти, звідки він. Дуже владні і дуже скромні серед «природжених режисерів» вигадали заради таких випадків маріонетку. Втім, є й такий різновид театральних видовищ, де живі люди виявляються мовби маріонетками. Такими є всі музичні форми театру: балет, пантоміма й опера. Роль ниточок грає в цих випадках музика. Мелодія підказує вам будь-який жест і будь-яке почуття, і гармонія обплітає вас з усіх боків... От чому навіть найгірший музичний спектакль більш цінний, аніж драма. Бувають і такі деспоти-режисери, що у драмі, «голій» драмі намагаються перетворити акторів на маріонеток» [1, 199]. О.Бенуа, таким чином, не просто звертає увагу на тенденції нівелювання акторського «я», придушення актора режисером через маріонетку. У вже описаному нами лінійному ряді (МАРІОНЕТКА > ЛИЦЕДІЙ > АКТОР > РЕЖИСЕР) немов виключаються дві ланки-посередники, що космізують

театральний процес, і схема гранично спрощується: «МАРІОНЕТКА > РЕЖИСЕР», або навпаки, але обидві ланки її лежать у пучині Хаосу. І, зрештою, міфічність ляльок реалізується через їхню індивідуалізованість, запрограмованість характерів, силу «граничного узагальнення, іносказання, метафори» [18, 106].

Про творчу продуктивність використання маріонеток як рівнорівневих міфів, зокрема соціальних, свідчить, принаймні, популярність серед глядачів телесеріалу «Ляльки», щодо якого слушно зауважує О.Клековкін: «Коли у 1994 році після серпневих подій на російському телебаченні з'явився новий жанр — ляльки політичних лідерів Росії, він довів, що ці істоти -- політики себто -- мають підстави змагатися з найкращими ляльками. І тоді, блукаючи вузькими вуличками Міста Майстрів, нашттовхуючись на кожному кроці на ідеали доби, втілені в її ідолах, ляльках, привидах, монстрах, зомбі, опудалах, іграшках і манекенах, людина одного разу замислюється: а де ж тут я?» [12, 32].

Маріонетковість балійського театру прагне збагнути А.Арто, починаючи свою статтю «Про балійський театр» так: «Перша вистава балійського театру, в якій є танок, спів, пантоміма і музика і дуже мало від психологічного театру, як ми розуміємо його в Європі, повертає театр до його буття самостійної і чистої творчості, овіяного галюцинацією і страхом» [9, 229].

Маріонетковий за своєю сутністю і японський театр Но: «в Но регламентовано і формалізовано все, починаючи з кону і кінчаючи кожним акторським жестом. Ці вистави істотно відрізняються від вистав звичайного драматичного театру» [16, 116]. Маріонетковою сутністю театру Но зумовлений ритуалістичний характер його вистав. Ритуальність Но виявляється не тільки в екзотичності дії на сцені: спектр ритуальності дуже широкий -- від мізансценічного рівня, в якому є, наприклад, ритуальні танці гейш або японські ритуали чаювання, до концептуального рівня, що перетворює будь-який спектакль Но в театралізований ритуал. «Театр Но демонструє нам інше розуміння сцени і людини на сцені. У ренесансному, європейському театрі, у законах якого ми з тими або іншими відхиленнями живемо дотепер, сцена -- arena людської діяльності, вона антропоморфна, як сама людина. Людина -- центр Всесвіту, і, якщо світ -- театр, а люди -- актори, вони і розігрують те, що відбувається тут із ними. Звідси -- динаміка розвитку сюжету, звідси -- головне в нашому театрі -- дія, що вибудовує театральновидовищну ланку. У театрі Но сцена -- то частина загальносвітового Космосу, його фрагмент. Людина -- точка дотику вічних, стихійних космічних сил, їхній провідник. Головне тут не

фабула, не сюжет навіть, а те, що стоїть за ними. Звідси — містичність не дії, а дійства в театрі Но, звідси і повільність його зовнішніх пластичних темпів, ритмів, і контурність сюжету» [22, 158].

В лекції «Актор у нашій системі і праця над роллю» Л.Курбас коментує «деякі штрихи з японського театру, який страшенно близький до нашого театру; ми несвідомо близькі до нього» [13, 58]. Лесь Курбас посилається на В.Мейерхольда, котрий, експериментуючи на театрі, свідомо наблизив театр до стилю, який є в Японії. Широке використання російським режисером здобутків японського театру Курбас пояснює через тло певної театральної диструкції. Далі корифеї української режисури наголошує: «У нас, оскільки наша театральна культура і теоретична традиція невелика, ми часто згадували про японський театр з нагоди маски і гри актора, — це для нас було, або мусило бути аргументами для тієї природної лінії розвитку театру... Бернард Келлерман... наводить паралель між європейським і японським театрами. Характерним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво вимагає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття завіси був медіумом поета, який сугестіює глядачеві поетові ідеї. Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується. А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування... У європейському театрі домінуючу роль відіграє тривання в наміченому уявою ритмі, а там символи розвинуті до того, що актор зробився цілком пасивним, тривання у нього немає, і він навіть не є творчим індивідуумом, а продовженням традиції» [13, 58-59].

По суті, Л.Курбас вказує на статичність, маріонетковість актора, що і пропонує використовувати в новому національному театрі не як ключовий принцип, а як художньо ефективний прийом. Стенограми і протоколи репетиційної і студійної практики «Березіля» містять багатократні репліки Л.Курбаса про головну роль асоціативних механізмів для створення сценічних образів і їхньої рецепції глядачами. Закони асоціативного мислення — підгрунття теорії «перетворення», розробленої Л.Курбасом. «Образна мова «перетворення» — це, звичайно, мова метафоричних та художніх образів, широкого використання цілого арсеналу тропів, від метонімії та метафори до алегорії, символу та «очуднення» (рос. «остранения»)» [4, 24].

Ю.Бобошко зближує «перевтілення» Курбаса з

«очудненням» Б.Брехта, а Є.Хайченко розглядає епічний театр Брехта як закономірне продовження «театру надмаріонетки» Гордона Крега, посилаючись на відоме визначення актора театру майбутнього, запропоноване в роботі Крега «Актор і надмаріонетка», відповідно до якого актори «...повинні будуть виробити для себе нову форму виконання, альфою й омегою якої стане символічний жест. Сьогодні вони **ВТІЛЮЮТЬ** і витлумачують, завтра вони повинні будуть **ПРЕДСТАВЛЯТИ** і витлумачувати; післязавтра вони мають творити». Хіба в цій формулі, написаній у 1907 році, не відбито основну логіку руху театрального процесу ХХ століття від театру переживання... до епічного театру Брехта (у театральній естетиці котрого таке важливе місце посідає термінологічно подібне до крегівського поняття «gestus») і далі — до театральних експериментів Гротовського й Брука, котрі відкрили нові можливості акторської виразності?» [21, 99]. Метерлінківська теорія театру мовчання, драматизму тиші багато в чому позначилася на міфомисленні Крега-сценографа, який вивів теорію про фігуру ідеального актора — надмаріонетки.

У ХІХ столітті Г.Крег мав талановитих попередників — Е.Клейста, Е.Гофмана, Е.По... «Ще за сто років до Крега Клейст точно так само мріяв замінити актора маріонеткою, вважаючи людський організм, підвладний законам Природи, чужорідним вкрапленням у художній задум, підґрунтям якого є Конструкція й Інтелект. Він ремствував також на обмежені фізичні можливості людини і засуджував постійно контролюючу себе свідомість і такі взаємовиключні поняття, як красивість і краса» [10, 147].

Один із опонентів Крега, Тадеуш Кантор, полемізуючи з тезою про необхідність надмаріонетки для сучасного театру, проводить паралель від романтичної містики манекенів і штучних людських утворень ХІХ століття до раціоналізму абстракції ХХ сторіччя: «На безпечу, здавалося б. дорогу, якою прямувала людина епохи Просвітництва й Раціоналізму, із мороку раптом вийшли у величезній кількості Двійники, Манекени, Автомати, Гомункулуси, тобто штучно створені істоти, які суперечать творінням Природи, які втілюють у собі все людське приниження, всі людські мрії. Смерть, Кошмар і Жах. Народилася віра в таємну силу механічного руху, маніакальна пристрасть до винаходу механізмів, що перевершують по своїх якостях недосконалий людський організм. Все це спершу було обкутане демонізмом, існувало на межі шарлатанства, заборони, магії злочину й кошмару... Парадоксальним способом із цих укрів романтичних і диявольських сироб позбавити Природу одноосібного права творити

народжувався все незалежніший, віддаленіший від Природи раціоналістичний і навіть матеріалістичний рух «безпредметного світу», конструктивізму, функціоналізму, машинізму, абстракції і, зрештою, пуристичного візуалізму, що визнає тільки фізичне існування творів мистецтва» [10, 147].

Т.Кантор вважає, що ідея Г.Крега про заміну актора манекеном — штучним і механічним утворенням — в ім'я зберігання цілісності твору мистецтва, вже зжила себе, і пропонує концепцію ритуалізації драматичного мистецтва: «Поняття «готової реальності», вирваної з життя, і можливості її прийняття, впровадження у твір мистецтва через Рішення, Жест або Ритуал — усе це стало набагато більш захоплюючим, ніж реальність, сконструйована (штучно), ніж плід абстракції або світ сюрреалістичної Бретонівської «чудесності»» [10, 148].

Далі Т.Кантор розглядає манекен як знак реальності нижчого рангу, котра завжди існувала на периферії культури, як механізм відхилення від норми, як порожній предмет, а не суб'єкт на сцені. Надаючи своїм подальшим міркуванням містично-ритуального відтінку, Т.Кантор резюмує: «Я не вважаю, що Манекен... може замінити живого актора, як того хотіли Клейст або Крег. Думати так було б занадто наївно. Я просто намагаюся визначити можливості і призначення цієї незвичайної істоти, що раптово з'явилася в моїх задумах. Її поява узгоджується з моїм все більш міцніючим переконанням, що життя можна висловити в мистецтві тільки через відсутність життя, через звернення до Смерті, через видимість, пустоту й відсутність сигналу. Манекен у моєму театрі має стати моделлю, за допомогою якої буде передаватися сильне відчуття смерті і стан Мертвих. Моделлю для живого актора» [10; 150].

Таким чином, маріонетку можна вважати міфологемою або продуктивною міфоструктурою драматургії.

Література:

1. Бенуа А. Марионеточный театр // Современная драматургия. — 1989. — № 2.
2. Бенгли Э. Жизнь драмы. Пер. с англ. — М.: Искусство, 1978.
3. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // Вибрані праці в 2-х т. — Т. I. Від давнини до сучасності. — К.: Держвидав художньої літератури, 1960.
4. Бобочко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса // Л. Курбас. Березіль. — К.: Дніпро, 1988.
5. Гачев Г. Удивление театру (Опыт философии зрелища) // Современная

- драматургия. – 1991. - № 3
6. Голдовский Б. Пьеса для пришельцев (Из записок кукольного завлита) / Современная драматургия. – 1987. - № 4.
 7. Давыдова Е. В сторону куклы // Театр. – 1989. - № 9.
 8. Даркевич В. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. – М.: Наука, 1988.
 9. Дюшен И. Преодоление границ // Современная драматургия. – 1988. - № 4.
 10. Кантор Т. Театр смерти // Театр. – 1992. - № 2.
 11. Клековкин А. Незаконные дети «бывшей Украины» // Современная драматургия. – 1990 - № 4.
 12. Клековкин О. Місто Майстрів // Український театр. – 1998. - № 4.
 13. Курбас Л. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988.
 14. Лантауг Н. Куклы на воде // Театр. – 1990. - № 5.
 15. Липс Ю. История древних цивилизаций: Пер. с нем. – С.-Пб: Полигон, 1999.
 16. Номура Такси. Особенности современного театра Японии // Театр. – 1987. - № 1.
 17. Образцов С. Зачем людям театр кукол? // Театр. – 1987. - № 7.
 18. Образцов С. Из всех искусств. . // Современная драматургия. – 1991. - № 4.
 19. Путинцева Т. Тысяча и один год арабского театра. – М.: МГУ, 1977.
 20. Ульрих И. Жизнь человека: Введение в Метаисторию. – М.: Литан, 1999.
 21. Хайченко Е. Гордон Крэг и его тайное «я» // Театр. – 1989. - № 12.
 22. Чернова Н. Фрагмент Вселенной // Театр. – 1992. - № 5.
 23. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве // Современная драматургия. – 1982. - № 2.
 24. Юрковский Х. Четыре принципа // Театр. – 1987. - № 7.

Олена БОИДАРЄВА (Херсон)

КАТАРТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ДРАМИ І МІФУ

Цікавою проблемою для спеціального дослідження можна вважати елементи катарсису в міфі.

І поняття катарсису занадто багатозначне і неоднорідне, однак точка перетину різних його трактувань лежить у сфері сутнісних моментів впливу на людину. Катарсис структурує і ритуал, і міф, і театр. Через катарсис ці три компоненти можна розглядати як ланки єдиного ланцюга. За Платоном, катарсис зумовлений звільненням душі від тіла, від пристрастей і насолод. Піфагорійці розробили теорію очищення душі від шкідливих пристрастей (гніву, прагнень, страху, ревнощів та ін.) шляхом впливу на них спеціально підбраною музикою. Платонівське розуміння катарсису не пов'язується з мистецтвами і зорієнтоване на сприйняття незатемненої і неспотвореної краси ідей; пізніше воно реалізувалося в патристиці і середньовічній аскетичній. Власне, естетичне осмислення катарсису заклав Арістотель у "Політиці" та "Поетиці", де розглянута катартична дія мистецтва в цілому і трагедії як особливого роду імітації. Непроясненість сутності і граматичної осмисленості Арістотелевого формулювання про "очищення" викликала численні коментарі у спеціальній літературі (катарсис — очищення пристрастей від скрут і надмірностей; очищення від пристрастей як повне їхнє усунення; сходження; оздоровлення тощо).

У параметрах платонівського досвіду і платонівської свідомості поняття "катарсису" відрізняється від його сприйняття в Арістотеля. Катарсис у Платона витлумачує Ж.Видович: "Катарсис є трагедійне, святкове, урочисте і славне розуміння *sophrosine*, чистота якої необхідна для відчуття повноти (і слави), бо ж відчуття очищене від усякого досвіду, воно понад досвід. Воно є трансценденція. Трансценденція не є досягнення мислення, але є досягнення відчуття. Вона присутня в сфері трагедії, а не філософії. Їй не потрібний досвід (ні мислення, яке можливе власне як мислення про досвід), але справжня чистота [із] досвіду, *софросина*, цнотливість" [2, 200-201]. Таке витлумачення генетично близьке до української ментальності, до форми національної самосвідомості нашого народу. Як підкреслює український мистецтвознавець Н.Єрмакова, "українська культура має дуже важливу генетичну якість. Я це називаю позицією принципового світосприйняття з притаманним їй благословенним поглядом на

дійсність..., з відсутністю апокаліптичного витоку, високим душевним узгодженням людини і світу” [7, 20].

У естетиці Відродження мали місце і естетичне, і гедоністичне трактування катарсису. Розгляд катарсису в етичному аспекті, його наповненість етичним змістом, коли реципієнт страждає разом із літературним персонажем, заклав Маджі, його підтримували класицисти Г.Лессінг, Г.-В.Гегель та ін. П.Корнель вважав, що трагедія, показуючи, як пристрасті спричинюють людям нещастя, змушує розум людини прагнути до стримування. Г.Лессінг, навпаки, приписував катарсисові порушення пристрастей, що ведуть до підвищення соціальної активності людини. В.Гете розумів катарсис як процес відновлення за допомогою мистецтва зруйнованої гармонії духовного світу людини. У З.Фройда катарсис – один із методів психотерапії. За Л.Виготським, катарсис є завершальною стадією психофізіологічного процесу, що лежить в основі естетичного сприйняття мистецтва.

Г.Гачев наголошує, що через катарсис в театрі “робота очищення і покаяння відбувається – як і в храмі” [4, 147]. Дослідник акцентує не тільки на очищенні того, хто спостерігає за чужим стражданням, але й на другій частині, не менше значимій – на покаянні, зближуючи естетичний катарсис із релігійним. Відкритим у дослідженнях залишається питання не тільки про сутність очищення, але й про те, хто йому піддається – герой трагедії чи глядач, читач, які співпереживають разом з ним?

Будучи категорією “ритуальності” і “драматичності”, катарсис може визначати драматизм прози, оскільки він пов’язаний із композицією, напруженими колізіями сюжетних ліній, що розв’язуються підкреслено драматично (як, наприклад, у фіналі повісті У.Самчука “Марія”, де батько змушений убити сина, що дегенерував, і піти безвісти).

Сучасне нормативне трактування катарсису (“особлива, нерідко вища форма конфлікту (і супутне йому потрясіння) не придушують своєю безвихідністю, а впливають (на читача, глядача), просвітлюючи та визволяючи душу” [11, 152]) пов’язує катарсис не тільки з характеристикою трагічного в мистецтві загалом, але і з ритуалом, структура якого близька до структури естетичного катарсису.

Філософію катарсису закладено в його природі, що дозволяє людині за допомогою відчуття вийти за межі світу, де тріумфує Зло. “Вихід за межі Зла сприймається не прагматично (практично), але через жертву, подвиг, що є трагедійним: містерійним (як споконвічно трагедійним), поетичним, театральним і, на завершення,

літургійним. Питання вищості стоїть як питання зверхності, питання людської вищості над світом і мирським. А стоїть воно тому, що без його вирішення неможливо потрапити у світ Добра" [2, 207]. Шлях подолання Зла як ритуальний колообіг Ж.Видович трактує через форму трагедійної трилогії: "...Трагедія є єдиний рух душі – себто: рух почуттєвий, а не мирський (або "реально" історичний) – від Гріха, всупереч осмисленню Гріха, визнанню провини, страждання і – до вищості. Тобто вищість і над Гріхом, і над самим відчуттям провини (Гріха) таким чином, щоб щиросердний (почуттєвий) рух остаточно завершувався святом або торжеством. Грецька класична трагедійна трилогія описувала це повне коло руху від первісного передгріховного стану до остаточного очищення (катарсису), яким прославляється страждання, урочистою одою жертви, піднесеній катарсисом у духовний світ" [2, 207].

Ритуал у своєму схематичному вигляді – це повний замкнений цикл. Трапеза як повсякденний мікроритуал передує прояву концентрованого макроритуалу. Детально аналізує драматичні та ритуальні ознаки трапези український дослідник О.Клековкін у розвідці "ARS COQUINARIA (Театр як інтермедія)", зосередивши увагу на тому, що "культ їжі" є справжнім атрибутом всіх свят і ритуалів. Ритуальне очищення припускає обмивання й одягання в нові особливі одяги. Очистившись, можна почати ритуальний шлях, що знаменує людське самовизначення через аскетичні дії. Шлях увінчано жертвопринесенням, в якому людина прагне возз'єднатися з богом, із вищою силою і не може досягти возз'єднання. Жертвопринесення припускає тимчасове обожнення учасників ритуалу і завершується трапезою, тобто повертає людей до вихідної точки.

Ключовим моментом цього замкненого циклу, безумовно, є жертвопринесення, а ключовою постаттю – жертва. Символічне трактування жертви включає "відновлення споконвічної єдності, возз'єднання всього, що розкидано у світі явищ. Оскільки всяке творіння припускає жертву, вона являє собою життя-смерть, цикл перевтілень. Жертва ототожнюється з творінням, а людина – з одним із аспектів космосу. Крім того, вона означає підпорядкування себе божественному керівництву через примирення, віддання свого "я" на волю Богів, спокуту" [9, 92].

Не випадково в багатьох міфологіях і трагедіях світ створюється з частин об'єкта жертвопринесення (напр., із розчленованої Тіамат у Вавілоні, із Мінір – у давніх германців та ін.). Різні погляди на походження і значення жертвопринесень докладно проаналізовані С.Токаревим, який в історії розвитку

цього ритуалу виділяє дві протилежні тенденції: ужорсточення і пом'якшення. Однак, належачи до будь-якої з цих тенденцій, жертвопринесення має за мету зіткнути учасників ритуалу з іншим світом, існування якого мислилося цілком реально. Сам ритуал сприймався при цьому як спектакль, і в історії драми міцно посіло положення про "ритуальність видовища" і "видовищність ритуалу": "Всі структури традиційного театру в різних народів, із їхніми масками, умовними ритуалами й іншим, втілюють уявлення про реальність існування цього "іншого світу" [3, 74].

На думку А.Арто, сцена — це місце, де відбувається синтез життя і смерті (подібно до жертвовного вітваря — О.Б.): "Ми протиставляємо життя сцені, тому що відчуваємо, що сцена — це місце, яке сусідить із смертю, де можлива будь-яка вільність" [цит. за: 6, 180].

Творець концепції так званого "Театру Смерті" Т.Кантор робить смерть дошкульною шкалою, у розподілах якої вимірюються життя персонажів його спектаклів. Про один із спектаклів Т.Кантора пише Г.Яніковскі: "Поступово я починаю розуміти, що означають слова в програмці: "Я на сцені. Це не буде грою. Жалюгідне лахміття мого особистого життя є "готовим предметом..." і далі: "...буде відбуватися Ритуал і Жертвопринесення. І все це для того, щоб перемогти" [15, 164-165].

Кожне місце жертвопринесення міфічно трактується як центр всесвіту, а сам акт приношення жертви — як "спокута безмежної людської гордині пропозицією богам крові" [9, 92]. За логікою ритуалу, боги повинні спробувати людської крові, бо ж "смерть людини — це народження бога" [1, 183]. Учасники жертвовного ритуалу в цей же час трапезують, бенкетують. Н.Фрай указує, що ще "для Платона бенкет має певну подібність із символікою причастя" [13, 119].

В уяві повсякденної логіки причастя як найголовніше таїнство християнства важко пояснити. З погляду ж логіки ритуальної евхаристія (перетворення хліба й вина в Тіло і Кров Христа) лежить у тій же площині, у якій розміщено катарсис — момент переходу від жертвопринесення до трапези, момент священного кровопролиття збігається з моментом причастя — прилучення до Бога через засмакування його плоті і крові. Як зазначає Т.Гундорова, "поняття жертви в християнському світі не існує: жертва наперед визначений, сакральний акт" [5, 258]. Чрез це у драматичній літературі часто фігурує не християнське жертвування, а антихристове або язичницьке. Так, в аналізі

драматургічної спадщини Лесі Українки дослідниця визначає, що “майже поганський культ ритуальної жертви відлунює і в поетичних рядках “Одержимої”... Отже, йдеться не про світлу й миротворенну християнську жертву, а про криваву жертву, про викуп на крові. Загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту” [5, 259].

Під ідентичним кутом зору розглядає жертвування в “Одержимій” і М.Кудрявцев: “Поскілки прозрінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертвовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе — він мусить любити всіх і в ім’я цього врятувати всіх власною кров’ю. Жертвовність же Міріам в ім’я Господа при ненависті до ближніх — то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, пропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, поскілки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів — зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки” [8, 21].

Релігійний, медичний і естетичний катарсиси структурно споріднені з ритуалом. Будучи найважливішою частиною релігійних відправлень і культових церемоній, катарсис розміщується в етичному просторі між закінченням очищення (зовнішня і внутрішня чистота — неодмінна умова звернення людини до вищих сил) і моментом принесення жертви (тільки по закінченні якого людина може почати своє звернення, викласти своє прохання або молитву, яку вищі сили мають прийняти або відхилити). Всі три різновиди катарсису ґрунтуються на тимчасовому розчиненні мікрокосму макрокосмом, на чому, по суті, базується і ритуал, у якому “група людей своїми діями виражає перехід від хаосу до космосу, панування останнього” [8, 106]. однак повнота цього панування відносна і знову розімкнена у хаос після жертвопринесення.

Поєднання в людині основних світових стихій (яке йде від поеми Емпедокла “Про природу”, де розглянуті чотири принципово різні стихії — вода, земля, вогонь і повітря) легко лягає в замкнену схему ритуалу, де цілком логічно асоціюються: очищення — із водою, шлях — із землею, жертвопринесення — із вогнем, тимчасове обожнення учасників ритуалу — із повітрям. Можна стверджувати, що ритуал — це форма існування мікрокосму в макрокосмічній структурі, яка повторюється або триває у часі.

Але сам ритуал театральний, і тому структура катарсису на театрі теж співвідноситься з загальною структурою ритуалу. Театральне очищення починається зі зняття одягу, тотожного перевдягання (тут відомий постулат К.Станіславського – “театр починається з вішалки” – може бути наповнений новим, ритуально-міфологічним змістом). Спектакль – шлях. Естетичне враження, що триває певний час – сакралізація глядача.

Трагедії, до яких звертався Арістотель у період оформлення естетичного трактування катарсису, розробляли виключно міфологічну сюжеттику, сприймали міф як канонічну даність. Ризикнемо припустити, що катарсис теж визріває в надрах міфу як прояв категорії драматичного, що тільки-но формується.

Новим словом у дослідженні взаємозв'язку і взаємозумовленості драми й міфу є вже згадувана праця Ж.Видовича “Театр і Літургія”. Ж.Видович схильний розглядати трагедію як повний цикл жертвовного ритуалу:

“...Справжня [споконвічна] трагедія – від якої в літературній трагедії можливий лише відгук – є спокута трагічної провини людської. Саме слово “трагедія” означає і цю спокуту, і прославляння трагічної жертви (або трагічного героя), тієї, що спокутує. Це прославляння може бути всенародним, оскільки жертва спокутує провину цілого народу, а народ тому має сенс славити жертву в трагедії, як у загальнонародному торжестві” [2, 201]. Сербський учений покликається на Платона, який постійно говорить про піднесеність, про три іпостасі душі (суцього) людини; про душу тілесну; про душу, розіп'яту між двома світами (дійсно трагічну); і про душу духовну. Досвід Платона дозволяє йому відчутти піднесення як реальну можливість людини, що “навіть і підтверджується як реальність: у святкові моменти містерії (і жрецької [священної] поезії, і мистецтва), але можливість ця реальна саме в силу трагедійної природи досвіду людини” [2, 201].

Аналізуючи давньогрецькі трагедії, які базуються на міфологічній сюжетикі, Ж.Видович дає своє визначення цього жанру: “Трагедія є... загальнонародне торжество [прославляння] або, що те ж саме, перевтілювання страждання в прославляння і свято. Без такого перевтілювання страждання було б власне стражданням, саме злом, у той час як трагедія є перевтілення, яким досягається перемога над злом (через жертву), і прославляння цієї перемоги!” [2, 201]. По суті, це визначення дублює схему ритуалу як замкненого кола, послідовно повторюючи кожний із його елементів.

“Триєдності”, упорядковані в основний естетичний принцип драматургами класицизму (*ДІЯ – МІСЦЕ – ЧАС*). Ж.Видович також зводить до стародавньої драматургії, де вони органічно матеріалізовані тріадою *АКТОР – СЦЕНА – ДЕНЬ ВИСТАВИ*. Але ця тріада наскрізь ритуальна і може бути витлумачена цілком у категоріях ритуалу: *УЧАСНИКИ РИТУАЛУ – ЖЕРТОВНИЙ ВІВТАР – МОМЕНТ ЗАКЛАННЯ ЖЕРТВИ*. Тоді “те, що ми, думаючи, що це йде від Греків, – позначаємо нашим словом “позориште” [театр] (що споконвічно значило в нас оганьблення, осоромлення чогось піднесеного...), те насамперед варто назвати торжеством, прославленням, фестивалем, святкуванням” [2, 201]. Прославляється при цьому саме жертва, оскільки вона стражданням спокутувала зло, перемогла його, відстраждавши за інших, узявши на себе їхній гріх.

Крізь призму сприйняття трагедії як замкненого ритуального кола, де всі компоненти ритуалу повинні бути в наявності й жодним не можна зневажити. Ж.Видович розглядає будь-яку окремо взятую трагедію лише як частину трагедії, співвіднесену з частиною ритуального циклу. Повний же трагедійний цикл в античній драмі, містерійний за своєю сутністю, в концепції сербського теоретика представлений тетралогією – трагічною трилогією з обов’язковим епілогом. “Цей трилогічний характер трагедії, котра обов’язково завершувалася святковою, уславляючою жертву одою, не був, на наш погляд, досить підкресленим, або ж, принаймні, серйозно сприйнятим. І справа власне в тому трилогічному характері трагедії, який приховує (і відкриває) її обрядову, навіть літургійну сутність... Трагедії необхідні, либонь, три драми, щоб створити трилогію, потрібну цілісність трагедії... Саме Есхіл у своєму жрецькому [священному] званні зрозумів людську драму трагедійно, себто трилогічно” [2, 203].

У цьому трагедія точно відповідає потрібній структурі людського буття, тобто сутності, звісно, як цю сутність бачили Платон і платоністи:

ПЕРШОЮ ПОСТАССЮ людського існування є тілесна душа;

ТРЕТЬОЮ ПОСТАССЮ є дух або духовна душа, душа, що сягає у своїй духовності стану “*поус*”, а це є “розумне почуття”, коли людина осягає буття (тобто стає “розумною”) прямо через почуття, відчуття повноти;

ДРУГОЮ ПОСТАССЮ, середньою, є душа у своїй розіп’ятості або пристрасті: коли страждає вона, розіп’ята між

тілесністю (прагненням ототожнюватися з безсловесною тілесною душею, яка не знає нічого, крім тіла), з одного боку, і духовністю, з іншого боку. Таким баченням структури людського буття Платон був зобов'язаний винятково трагедійній свідомості: уся думка його сконцентрувалася навколо трагедійного досвіду, єдиного предмету його (платонівського) мислення.

“Наскільки трилогія була пережита і зрозуміла як сутність трагедійного здійснення [походження], видно і з того, як Платон бачив структуру людського буття: потрійно, в трьох іпостасях” [2, 204].

Звернемо увагу, що в центр п'єс, які ми традиційно звикли вважати трагедіями, поставлено саме другу іпостась – душу персонажа, мов би розіп'яту, яка кровоточить, страждає й мучиться. Цілісність кругового шляху до досягнення гармонії через страждання і спокуту порушується фрагментарно поданим стражданням; фатальною нерозв'язністю цього страждання, нівелюється і сам факт страждання, і статус духовної сили та волевої активності особистості, яка страждає. Те, що ми звикли вважати трагедією, тобто окремо узятий драматичний твір, в основі якого лежить трагічний конфлікт, Ж.Видович визначає як “драму пристрасті” [2, 208-209], розмежовуючи поняття пристрасті і трагічності: “...Трагедія є щиросердний рух від пристрасті до розумного почуття, від муки (муки відчуття облищеності) до горжества й святкування повноти буття. Тепер яснішає, що значить наше висловлення про те, що антична трагедія – трагедія грецька (містерійна) – становить цілокупність руху до катарсису (як очищення від пристрасті!), у той час як новочасна драма з епохи Ренесансу до наших днів являє драму пристрасті і тільки пристрасті!” [2, 209]. Трагедією же він вважає грецьку класичну трагедійну трилогію, яка “описувала... повне коло руху від первісного передгрішного стану до остаточного очищення (катарсису), яке прославляється урочистою одою жертві, піднесеній катарсисом у духовний простір” [2, 207].

Розбіжності в термінологічних трактуваннях трагедії вчений схильний пояснювати огріхами транслітерації знака, яким позначено літеру “омега” у грецькому слові (щдб – “хда”), і німецькою транслітерацією грецького оригіналу – Tragodie, де перегласовкою звук “о” перетворюється на звук “е”, що спотворює початковий зміст терміна, “тому що “трагедія” є трагодія, твір трагода, поета, який пише оди. А пише він їх задля того, щоб перед громадськістю [публікою] на агоні [явних зборах] було подано те, що раніше, як обряд, здійснювалося лише в містерії

(таємно). Проте ода є, незважаючи на публічність виконання і показу (і незважаючи на агон), такий поетичний образ, в якому таки зберігається жрецький [Священний] характер містерії, таємного обряду людського піднесення в Небесне ("наднебесне") царство" [2, 207].

Подібні твердження Ж.Видовича співзвучні аналітичному сприйняттю жанра трагедії в Й.Хойзинги: "Трагедія в її першовитоках точно так само була не навмисним літературним утіленням того чи іншого варіанту людської долі, але священною грою; не сценічною літературою, але богослужінням, що розігрується на сцені" [14, 91].

Думка Ж.Видовича про обнародування трагою містеріального таїнства частково пояснює трактування Лессем Курбасом мистецтва "як люциферичного начала": справді, оприлюднення таїнства, вербалізація сакральної дії (ритуалу) через сакральне слово (міф), створює своєрідний естетичний конгломерат, немов розтягнутий, розіп'ятий між першою іпостасю-ритуалом і третьою іпостасю-міфом (якщо скористатися тріадами рівневого мислення Платона); цей конгломерат і є драма. За Л.Курбасом, "мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний... Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр-храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому..." [10, 34].

Отже, міф у будь-якому вигляді має численні жанрові паралелі з драмою, і однією з таких паралелей є катарсис.

Література:

1. Бауэр Р., Дюмотт И., Головин С. Энциклопедия символов Пер с нем. – М., 1998
2. Видович Ж. Трагедия и Литургия: Пер. с сербск. // Современная драматургия – 1988. - № 2. – С 200-211
3. Волозова О. Во сне глаза души сверкают... // Театр. – 1991. – № 7 - С 74-81.
4. Гачев Г.Д. Удивление театру (Опыт философии зрелища) // Современная драматургия – 1991 - №3 – С 143-154
5. Гундорова Г. Проявления Слова. Дискурсы раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація – Львів, 1997

6. Дюшен И. "Арто -- Ван Гог: современного театра" // Театр. – 1990. - №8 – С.179-181
7. Ермакова Н. "Избавиться от иллюзий...": Кто такі українці? // Театр – 1991. - №3. – С.20-23.
8. Кудрявцев М.Г. Драма идей в українській новітній літературі ХХ ст. – Кам'янець-Подільський, 1997.
9. Купер Дж. Энциклопедия символов: Пер. с англ. – М., 1995
10. Курбас Л. Березиль: Из творчої спадщини. – К., 1988.
11. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
12. Сапронов П.А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. – СПб., 1998.
13. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно – критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. – С.111-133.
14. Хейзинга Й. Homo Ludens: Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры ХХ-го века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 69-94.
15. Яниковски Г. "Ессе Homo" Кантора: Пер. с польск. // Театр. – 1992 – №2. - С.163-165

Віра БЛИК (Львів)

МІФОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ПЕРЕЖИВАННЯ РОЗЛУКИ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ

Доросла людина іноді в найнесподіванішій ситуації опиняється під владою дитячих вражень і, часто сама того не усвідомлюючи, переломлює сприйняття актуального моменту через призму минулого. Це не означає, що людина не розвивається і що її свідомість застигла на дитячому рівні; але найтривкіші шляхи

зв'язку між одиницями інформації утворюються саме тоді, й у подальшому житті нові елементи світосприйняття накладаються на усталені в дитинстві моделі.

Подібні процеси відбуваються й у свідомості колективній. Дослідження примітивних суспільств (А. Леві-Брюль, Е. Тайлор, К. Леві-Стросс) засвідчують, що такі "дитячі" психологічні моделі для цілих народів і навіть культур формуються первісним, міфологічним мисленням. А. Леві-Брюль називає таке мислення пра-логічним [5, 38]. Зв'язки між об'єктами сприйняття не розвиваються тут за законами логіки, не групуються за категоріями, як у свідомості сучасної людини, однак це мислення не є антилогічним, ані нелогічним. Первісне мислення має свою особливу логіку¹, яку сучасна людина не здатна збагнути, та попри те ми постійно користуємося моделями, які це мислення створило. З занепадом міфологічного сприйняття і міфологічного мислення ці моделі продовжують функціонувати у фольклорі, причому з розвитком рівня самоусвідомлення людини, здатності до абстрагування і психологічних рефлексій, зрештою, зі зміною об'єктивних реалій навколо людини структурні компоненти моделей відповідно змінюються, але зв'язки між ними залишаються тотожними.

Ще у 20-ті роки ХХ ст. Катерина Грушевська звернула увагу на те, що в українському фольклорі поетичні образи давнішого походження часто є відгуками думок та світосприйняття первісної людини, які пробиваються з-під новітніх нашарувань і є іноді незрозумілими в сучасному оточенні [4, 109]. І справді, не завжди можливо пояснити природу виникнення таких образів і їх взаємозв'язки, але вивчення значного масиву фольклорних текстів дозволило виявити певні схеми, моделі взаємодії цих образів. З огляду на їх генезу, ці моделі можна назвати міфологічними.

Зокрема, такі моделі є в українській народній ліриці. Те, що ми зупинилися саме на ній, зумовлене двома моментами: по-перше, людина увесь час прагне знайти досконаліші способи якнайповнішого самовираження, розкриття свого внутрішнього світу (що власне і є предметом лірики) і постійно оновлює їх у міру зростання власних психологічних знань; по-друге, народні ліричні пісні (обрядові й необрядові) зафіксували такі спроби на різних етапах розвитку народної свідомості, від найдавніших, можливо, ще міфологічних часів і до сьогодні. Відповідно, ми спробуємо на матеріалі ліричних пісень простежити існування й еволюцію міфологічної моделі, яка відображає психологію переживання розлуки.

Мотив розлуки і її переживання первісно з'являється в

ліриці не як індивідуальний психологічний досвід окремої людини, а як досвід колективний, реакцією на який є обряд. Саме він повинен допомогти колективу пережити розлуку з одним зі своїх членів, пропонуючи певні компенсаторні механізми.

Так, весільний обряд означав, серед іншого, перехід дівчини зі своєї, батьківської сім'ї у сім'ю чоловіка. Таким чином порушувався усталений психологічний континуум родини, утворювався своєрідний вакуум (або, як про це каже пісня, "велика щербина без єдного сім'янина" [2, кн.1, 257]), який – для усунення цього психологічного дискомфорту – треба було негайно заповнити. І таке намагання, на рівні свідомості, зафіксоване у ліричних обрядових піснях, дотичних власне до обрядового моменту розлуки нареченої з батьками:

Не плач, не плач, тапу́йку, за мною,	Або
Не беру я нічого з собою,	Лишаю тобі, мамко,
Лишаю ти слідо́чки по оборі,	Сліди по столови,
А дрібненькі сльозочки по столі.	А слези по столови...
[2, кн.2, 245].	[7, 77-78]

Аналогічні тексти супроводжують обряд по всій Україні і зафіксовані у численних збірках [2, кн.2, 168; 6, 160-161 та ін.]. Привертають увагу два моменти. Ідучи з дому, дівчина щось залишає замість себе. Надалі якраз це залишання стане основою для закріплення моделі переживання розлуки у фольклорі. Що саме вона залишає? Майже всюди це – сліди та сльози (зрідка може бути ще вінок, але він, очевидно, з'явився в цьому контексті пізніше, під впливом символіки обряду). Обидва поняття, сліди і сльози, нерозривно пов'язані з особою самої дівчини; фактично, вони не можуть виникнути самотійно. Більше того, сльози і сліди сприймаються як невід'ємна частина, як атрибут дівчини; і те, що вони залишаються в хаті й на подвір'ї, означає, що там залишається вона сама. В основі цього лежить здатність міфологічного мислення ототожнювати, об'єднувати те, що наша сучасна свідомість виразно розмежовує. За Л.Леві-Брюлем, у цьому полягає закономірність пра-логічного мислення – т.зв. закон партиципації [5, 50]: повністю всі властивості життя "цілого" (дівчини) присутні в "частині" цього цілого (сльози, сліди). Таким чином первісна свідомість відновлює психологічну рівновагу родини, порушену вибуттям одного її представника.

Не можна залишити поза увагою ще одну життєву й, відповідно, обрядову ситуацію, коли родина втрачає одного члена, – смерть і похорон. У, щоправда нечисленних, похоронних ліричних піснях ніколи не зустрічається застосування моделі, де той, хто

відходить, залишає щось замість себе, і таким чином залишається сам у родині. Це, хай і непрямо, підтверджує правильність наведеного вище її розшифрування, адже "присутність" покійного у домі була небажаною і небезпечною для живих; тому міфологічна свідомість не допускала цього навіть на рівні тексту.

З переходом психологічного переживання з колективної форми в індивідуальну ситуація розлуки також переноситься з обрядового контексту в побутовий. Це — розлука закоханих, дівчини з милим, дружини з чоловіком-козаком, який вирушає у похід, на чужину. Однак для вираження її застосовується та сама модель, запропонована міфологічним мисленням. Козак від їдждає у дорогу і прощається з коханою. А вона йому відповідає:

Ой нехай тобі зозуленька, а мені соловейко,

Нехай тобі тамь легенько, мені веселенько.

Тобі буде зозуленька раненько кувати,

Мені буде соловейко рано щебетати. [9, т.У, 284-285]

Фактично, стикаємося з двоплановим зображенням, що зумовлене зміщенням діахронної послідовності й одночасним існуванням двох рівнів свідомості: міфологічного та поетичного. Зозуля у пісні є, з одного боку, символом дівчини; з іншого, — це сама дівчина. Відповідно, вона одночасно присутня і вдома, і біля коханого, чим його звеселяє, скращує його перебування в далекій стороні. Те саме стосується й соловейка — це і поетичний символ козака, і сам козак: за вже згадуваним законом партиципації, міфологічне мислення дуже легко ототожнює людину і якусь тварину, рослину [5, 44; 56 та ін.]. Завдяки цьому, хлопець, знову ж таки одночасно перебуває і на чужині, й удома біля милої. Тут міфологічна модель передбачає психологічну компенсацію вже не тільки тому, хто залишається, але й тому, хто відходить.

Наступним етапом розвитку описуваної моделі є наближення її складових елементів до реальності. Дівчина, наречена дарує милому в дорогу хустину, пояс чи сорочку, вишиті власноруч. Те, що даний предмет виготовлений власними руками, інтегрує його в структуру особи, робить його її "частиною". Більше того, цей предмет може ставати символічним показником психологічного та фізичного стану людини, яка його створила, що підтверджує існування зв'язку між "цілим" і "частиною":

А вже хустинонька

Та й запилалась --

Либонь моя чорнявая

Та й зажурилась.

Та вже хустинонька

Та й пиломъ припала --

Либонь моя чорнявая

Та зь личенька спала. [9, т.У,

Іноді з таким значенням — замінити відсутнього — вживається будь-який предмет, який належав тій людині, через що має особливий, поглиблений сенс, несе в собі енергію колишнього власника. Так, дівчина просить хлопця, який від їжджає, залишити коня, жупан [8, 188-189]; перце з шапки.

Саме цей “предметний” варіант міфологічної моделі переживання розлуки, де відсутню особу заступають виготовлені нею або тісно пов'язані з нею у щоденному побуті предмети (речі), є найбільш поширеним і продуктивним у ліричних піснях. Зрештою, у цій формі закон партиципації первісного мислення існує й у сучасній буденній свідомості людей.

Ще одним варіантом застосування моделі є, очевидно, мотив “портретного виображення”, що його докладно опрацювала В. Білецька. Вона зазначала, що “у цих піснях виображення не розрізняється з оригіналом і розуміється, здебільшого, як живе, як утворення другого оригіналу, коли особа, з якої малюється портрета, повинна кудись від їхати чи взагалі якось зникнути” [1, 138]. Мотив малювання портрету зустрічається здебільшого в необрядових ліричних піснях як реакція на переживання розлуки і під їх впливом — значно рідше — в обрядовій ліриці [7, 92; 9, т.У, 474; 3, т.Ш, 294-295 та ін.]. Іноді на цьому будується ціла пісня, описуючи найдрібніші деталі:

Колибь же я знала —	Та й
позолотивши,	
Малярика бь мала,	На стіні прибила;
Я бь собі милого	На тій стіні,
Та й намалёвала;	Где сидіти мені;
Я бь его кучері	На тій кроваті,
Та й позавивала;	Где лягала спати;
Та й позавивавши,	На ту перину,
Та й позолотила,	Где спить Катерина. [9, т.У, 313]

Якщо перша частина пісні ще зберігає більш-менш співвіднесення дій із портретом, то дії дівчини у другій частині свідчать про цілковите ототожнення портрету з оригіналом. Портрет не тільки має замінити Катерині хлопця (бути замість нього), але стає ним, приймає на себе всі його функції. Тому розташування портрету — на стіні — змінюється на постіль, перину. Первісне мислення сприймає портрет не як відображення об'єкта, а як другий, абсолютно ідентичний об'єкт. Відповідно у колективній свідомості прояви життя і його властивості притаманні водночас і оригіналу, і зображенню. “У силу містичного зв'язку між оригіналом і зображенням, зв'язку, підпорядкованого «закону партиципації», зображення в той же час і оригінал (...)” [5, 50]. На думку

В. Білецької, таке розуміння портрету пов'язане із застосуванням його в давні часи з магічною метою [1, 40]. Однак це ставало можливим і дієвим власне завдяки тому, що первісне мислення не розділяло об'єкт зображення і саме зображення. Тобто, використання портрету з магічною метою і в моделі висловлення переживання — це два явища одного порядку, які мають спільні витoki в міфологічному мисленні.

Проте з наближенням до наших днів міфологічна основа моделі все більше затрачується, а водночас спостерігається посилення психологічного струменя. Образ покинутих слідочків, сліз та ін. уже не тільки не компенсує почуття втрати, але й поглиблює драматизм ситуації розстання [2, кн.1. 234-235]. Також посилюється співвіднесення з реальністю. Виплакавшись, людина дістає полегшення; аналогічного стану вона досягає і виспівавши свою тугу, жаль у ліричній пісні. Функція заспокоєння магією залишеного "автографа" змінилася на засіб розжалоблення, зняття психологічної напруги. Хоча, все ж таки, певна річ, художній портрет чи фотографія дорогої людини якоюсь мірою поєднує обидві функції — викликати радість спомину і журбу з приводу безповоротної втрати. Загалом у проаналізованих варіантах моделі сублимована складна гама людських переживань.

Отже, в українській народній ліриці існує модель переживання розлуки, що ґрунтується на заміні відсутньої особи певним предметом, який повинен компенсувати колективу чи окремій людині почуття втрати. Відповідно до закономірностей міфологічного мислення, залишений предмет не тільки ідентифікується з відсутньою особою, а й ототожнюється з нею, стає нею за законом партиципації. У процесі еволюції породженої міфологічним мисленням моделі її компоненти набувають усе більшої абстрактності, віддаленості від особи: слізи, сліди невіддільні від неї — предмети, виготовлені тією людиною — і, нарешті, портрет, який фізично найменше пов'язаний з відсутнім. І хоча сьогодні ця модель розглядається лише як елемент постики ліричних пісень, риси міфологічного мислення у ній досить відчутні у формі психологічних зв'язків між її складовими частинами.

Література:

1. Білецька В. Мотив портретного виображення в українських піснях // Етнографічний вісник - 1926 -Кн 3.- С. 138-144.
2. Весіля У 2-х кн – К., 1970.
3. Голованкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси - Т 1-

У.- М., 1878

4. Грушевська К. Примітивне мислення і його відгомони в нашій фольклорі // Грушевська К. З примітивної культури. Розвідки і доповіді.- К., 1924.- С. 75-109.
5. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление.- Москва, 1930.
6. Пісні Поділля / Записи Пасті Присяжнюк в селі Погребище. 1920-1970.- К., 1976.
7. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка.- К., 1971.
8. Українські пісні, видані М.Максимовичем (Фотокопія з видання 1827 р.)- К., 1962.
9. Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край Т.1-У.- С.-Петербург., 1872-1878

¹ Основною властивістю пра-логічного мислення Леві-Брюль називав його синтетичний характер: "синтези, з яких воно складається, не передбачають, як ті синтези, якими оперує логічне мислення, попередніх аналізів, результат яких фіксується у поняттях. Іншими словами, зв'язки між уявленнями зазвичай дані тут разом із самими уявленнями" [5, 72].

Оксана СІШИЦЯ (Тернопіль)

Християнська символіка у проповідях Димитрія Ростовського

У час панування барокового стилю, що особливо проявляється в ораторсько-проповідницькій прозі кінця 17 – початку 18 століття, одним із традиційних засобів реалізації авторської думки стає мислення символами. Невичерпним джерелом їх було Святе Письмо. Коло найбільш уживаних символів української барокової літератури окреслилось після концентрації авторів на уявних образах та релігійних силогізмах, взятих із Біблії, та надання їм сугестивно-емоційної форми вираження. Ці символічні поняття сплітаються у невичерпну картину, яку можна назвати міфом про

людське існування. Барокова доба, зіткана із антитетики земного та небесного життя, статички й динаміки, прогресу та вічного спокою, тріумфу життя й невідворотності смерті, культивує в українській літературі певні образи-ідеали, домогтися яких вважалося найвищою метою існування.

У ораторсько-проповідницькій прозі кінця 17 – початку 18 століття помітне місце займає Дмитрій Ростовський (1651-1709) – талановитий проповідник, культурно-освітній діяч, творчість якого ми розглядаємо у рамках барокового стилю. Його діяльність була досить різносторонньою: це проповідництво, історичні розвідки, церковна полеміка, літературні спроби. Але саме написання проповідей Д.Ростовський вважав своїм головним обов'язком: “моему сану надлежитъ слово Божіе проповѣдати не только языкомъ, но и пишущею рукою: то мое званіе, то моя должность” [12, 63]. Стилістика його проповідей традиційно барокова: автор намагається вразити слухача оригінальним формулюванням моральної чи богословської думки, їм властива викінченість форми, твори збудовані з довгих періодів з численними паралелями, антитезами, порівняннями. За час перебування Д.Ростовського на Україні (до 1701 року) було написано декілька блискучих проповідей, перша з яких виголошена у 1685 році. Всі вони пов'язані в основному із біблійними мотивами, “багаті на символіку, але часто повні драматизму” [16, 297].

Святе Письмо для Д.Ростовського є сакральним текстом, на який він часто посилається, ілюструє і унаочнює описами святих місць свої твори. Причому зміст Біблії проповідник розумів не буквально, а вважав, що вона призначена для ірраціонального сердечного осягнення. Створюється враження, що Д.Ростовський, насичуючи проповіді біблійною символікою, мав на меті навчити читача мистецтву символічного тлумачення тексту, умінню зрозуміти найтонші зв'язки між образними елементами твору.

У проповідь Д.Ростовський часто вводить широкі символічні картини. Зустрічається у нього, як і в багатьох українських письменників, картина життя як моря: “Весь міръ, якъ море, горними водами наводненное” [11, 56]. Цей символ найчастіше репрезентує плинність реального світу. “В морской водѣ, аки в зеркалѣ, наилучше мір сей увидѣти мощно. Как много есть перемѣн на мори, толико в мірѣ сем. Якоже на мори во время волненія возносятся волны и низпадают, возходят до небес и низходят до бездн, глаголет Псаломник, тако в мірском волненіи не един Капернаум возвышается до небес и даже до ада низходит” [13, 404]. Миттєвість людського існування змушує Д.Ростовського

часто повторювати: "Житіє зъ насъ кождаго въ семь міръ єсть яко рѣка" [11, 60], що несе людину до берега вічності, яким є небесне царство. Море та пристань є символічним трактуванням життя і смерті. Отож, нестатечність, непостійність усього земного надає людському існуванню особливого динамізму, перетворюючи його фактично в безперервну "мандрівку до трансцендентного пристанища" [15, 68].

Плинність світу Д.Ростовський іноді пов'язує із його марністю. "Ванітативний" мотив породжує у межах барокової іконосфери поняття неминучої смерті ("Смерть о якъ много отъ Адама людій змѣшала зъ землею!" [6, 108]), миттєвості людського існування ("час о якъ много отъ потопа дѣль людскихъ сровналь зъ землею!" [6, 108]). Земне життя од материнського лона до смерті не без гріхів: "всюди полно балвохвальства, вси естесмо грѣшници, многоразличными страстми порабощенни" [10, 20]. Тому барокове трактування цієї проблеми традиційно вивершується скорботною постаттю Христа. "Смотрѣмъ причины слезъ Христовыхъ: не плачетъ о себѣ, видячи крестъ свой, гробъ свой: плачетъ о бѣдѣ людской" [9, 88], – стверджує Д.Ростовський.

Людина постійно перебуває на роздоріжжі, обираючи один із двох шляхів. Означений вибір мислиться як одвічна боротьба добра зі злом на довгій життєвій стежці. Символом долі, духовного очищення, звільнення від гріховності через подолання перешкод і страждань, зрештою алегорією існування людини є поняття дороги. В усі віки дорога символізувала рух до істини, вона розпочиналась в людині і в ній завершувалася. Дорога у розумінні Д.Ростовського – це досягнення божественного начала: "тутъ наука, ежели хочемъ, жебы на насъ милосердными очима поглядалъ Господь нашъ и улечиль душевное наше скорченье, святыми трудами своими убийте дорогу" [7, 45]. Людська душа трагічно роздвоєна: щиро прагнучи спасіння, людина, проте, не завжди має силу боротися зі спокусою, а значить гріхом. Тому труднощі у дорозі (буря, спека, напади розбійників, голод, спрага, втома та інше) – символи випробувань на шляху до Бога. Пам'ятаючи про комплекс гріховності, який тяжіє над людиною, Д.Ростовський припускає, що дорога – втеча із світу земного у світ сакральний: "умъ разсѣянный по дорогѣ вкупу зберемъ; до неба вѣремъ, тѣло на молитвѣ утомѣмъ; а то знамъ будетъ яко крила, насъ до неба подносячіе" [10, 17]. Залишивши позаду грішне минуле, людина впускає у душу все більше світла. Отже, символічний образ дороги у розумінні Д.Ростовського – це приховане сподівання, це страх перед невідомим, це боротьба із спокусою та власною слабкістю. Та

основним структурованим елементом цього символу є віра, “безъ вѣры невозможно угодити Богу” [8, 2] – вищий ступінь наближення до божественного.

Абсолютною категорією доби бароко була “слава Господня із культом серця” [2, 127]. Людина від долі земної тікала до неба, через покору, самозречення мріяла долучитися до святості, наповнити душу високою мораллю. Звідси антитетичний спосіб мислення, безмежна віра в те, що “обитель істини” не тут, а там, за цим оманливим видимим – у трансцендентному.

Один з найхарактерніших мотивів української барокової літератури – “брань житіє наше”. Цій темі присвячена проповідь Д.Ростовського “Брань Святаго Архистратига Михаила, воеводы силъ небесныхъ и агтелов его съ седмоглавнымъ зміємъ” [5, 93-107], проголошена в Київському Михайлівському монастирі 8 листопада 1697 року. У творі відображена битва між “седмоглавнымъ зміємъ”, кожна голова якого уособлювала один із смертних гріхів, та “седморожnymъ агнцемъ”, кожен ріг якого – один із семи архангелів. Ці символічні образи за допомогою асоціативного сприйняття входять у текст проповіді і стають стрижнем її структури. Одвічна суперечність людської природи передається автором через двобій темряви і світла. Засуджуючи непомірність людських бажань, картаючи людину за її прагнення до марнославства, за розбещеність та пропагуючи помірність, Д.Ростовський користується прийомами барокової риторики: цитує численних античних авторів, вводить безліч риторичних запитань та окликів, а символіка “ще сміливіша і вразливіша” [16, 103], ніж у попередніх проповідях. У тексті яскраво простежується особливість стилю оратора – у розгортанні одного символічного полотна відтворити загальну образотворчу модель, виділити головні моменти зображувальної реалії:

1) людина, прагнучи досягти царства вічного, має цуратися гріха, виявляти покору (“хочъ однимъ зъ тыхъ грѣховъ язвень кто будетъ, а не удасться до лекарства покуты святой, то певнѣ на вѣки умерти душею мусить” [5, 102]);

2) Христос у Д.Ростовського перш за все милостивий, він любить своє грішне створіння, терпляче вказує йому шлях спасіння (“клади сердце твое на жаристое угліе любви Божія, а влажность тѣла твоего страстную высушь, выпаль воздержаніемъ, постомъ!” [5, 105]). Саме закликами до терпіння, через яке кожен зможе сягти надприроднього спасіння, завершується розглянуте слово оратора.

В своїх проповідях Д.Ростовський розвивав “главнымъ

образомъ общее наставленіе — стремиться къ осуществленію въ возможной полнотѣ христіанскаго идеала, которій онъ понималъ хотя и отвлеченно, но далеко не аскетически” [1, 290]. Письменники доби бароко часто звертаються до богородичного символу. Насичуючи свої твори біблійною образністю та власні інтерпретуванням величної постаті, Д. Ростовський також прагне до якомога універсальної характеристики Діви Марії у багатьох проповідях. Зокрема, у “Слові на Успеніє Пресвятыя Богородицы” [11, 55-75], що було виголошене 15 серпня 1693 р. в Києво-Печерській лаврі, ця всеохопленість автоматично переходить на рівень алгоричний, а події біблійного сюжету мають можливість логічно спланувати структуру проповіді. Символічний образ ниви характеризує життя Богородиці, а її успення порівнюється з жнивими: “жниво — докончаніе житія.” [11, 55]. Проповідник іде позаду всіх, закликаючи “Русѣ убогой уподобѣмся, идемъ на ниву и соберемъ класы вослѣдствуючи” [11, 56], і збирає з п’яти борозн ниви п’ять колосів згідно з числом п’яти букв, що є в імені “Марія”. З тих колосів спігає сніп на славу й честь Богородиці — “Мудрой Дѣвы, Агницы Христовой, Рабы Господня, Источника Жизни, Апостольскаго Вѣнца” [11, 72]. Риторичне розгортання образу стає наративною моделлю проповіді, побудованої “на взірєць античної біографії” [4, 168]. Протягом усього твору автор намагається підібрати символи, щоб розповісти про походження Діви Марії, її численні моральні якості, праведне і боголюбиве життя. Центральним символічним поняттям у проповіді є п’ять борозн, кожна з яких відображає певний етап у житті Богородиці. Це дає змогу автору зацікавити слухача змістом твору, дати повчання пастві. Образ Святої Марії у проповіді має узагальнено-абстрагуючий характер, а ряд символів свідчать про її близьке розташування до сакрального центру — Христа. Д. Ростовський намагався допомогти людині зануритись у світ релігійних переживань, викликати бажання наблизитись до ідеалу: “Учить Мудрая Дѣва своимъ прикладомъ и чистоты, а чистоты сугубой, внѣшнѣй и внутренней, тѣлесной и душевной” [11, 61].

В усіх проповідях Д. Ростовського незмінним є бажання допомогти людині стати кращою. Це одна із улюблених тем проповідника, “скорбѣвшаго при видѣ тѣхъ неправдъ, обидъ и утѣсеній всяческихъ, какія причинялись людьми высшими простому народу въ его время на каждомъ шагу” [3, 28]. Як приклад для наслідування створює оратор у проповіді “Пирамись Инокентія Гизеля” (виголошена 24 лютого 1685 р. в Києво-Печерській лаврі) символічний образ-характеристику покійного

архімандрита, якого називає "столпомъ в церкви Божой" [6, 111]. Хоч і довелось герою "утерпѣти скорби немало" [6, 112] та він "статечне добродѣтельное свое проводилъ житіе, значить былъ столпомъ зъ духовной мѣди и злата утвореннымъ" [6, 112]. Багато місця в характеристиці відводиться такій людській цінності, як статечність у вірі. Дмитрій Ростовський, використовуючи як порівняння символічний образ стовпа Даниїла, підкреслює: "быль въ тыхъ тріехъ добродѣтеляхъ, въ вѣрѣ, надеждѣ и любвѣ Гизель совершенный" [6, 120]. У проповіді зустрічаємо посилення на лихі часи, в які доводилося жити й діяти героєві: "въ клопотахъ вѣкъ сей провадилъ, гды отъсколь войны немалымъ трвожили страхомъ завше" [6, 112]. У цих складних обставинах Гізель виявив себе стійким і незламним, "яко мѣдь в статку своемъ стоялъ якъ уритій и неподвижимый" [6, 121]. Підсумовуючи, Д. Ростовський тлумачить зміст символічного духовного стовпа, якому уподібився герой. На стовпі було знамення: "золотыя сѣти" [6, 125] -- освіченість священика; "лелѣи" [6, 127] – милосердність по відношенню до бідних, яким "есть гдѣ сѣсти, да нечего сѣсти" [6, 129]; "позлащенныя яблоки" [6, 129] – добрі справи архімандрита. Розглянуті риси ідеалу церковно-культурного діяча були для тодішнього слухача проповіді своєрідним еталоном громадської, моральної і, певною мірою, естетичної цінності.

Зрештою, для людини, яка здійснює свою екзистенціальну мандрівку до вічності, осередком добродітності, духовного осягнення Бога була церква. Саме там вона завдяки мудрому священику могла стати на шлях спасіння. До теми служіння людям святитель повертається у багатьох своїх проповідях. У них ми знаходимо чітко окреслений ідеал "пастыря добраго" [14, 72]. Справжньому служінню людям повинна передувати робота над власною душею, направлена на те, щоб зробити себе "доброю овцою Христовою" [14, 73]. Далі, згідно євангельської притчі Христової, "добрыи пастырь" характеризується трьома рисами. Перша – "аще дверми во дворъ овчій вниде, не инудѣ прелѣзе" [14, 74]. Це означає, що сан священика людина повинна приймати по "благословленію самого Христа" [14, 74]. Інша євангельська риса пастиря – "еже предъ овцами, а не позадъ овецъ ходити" [14, 75], тобто "первѣйшу ему быти во всѣхъ добродѣтеляхъ" [14, 75]. І проповідник особливо підкреслює, що людина духовного сану повинна вести побожне життя, морально вдосконалюватися, бути гідним прикладом для наслідування. З особистих рис пастиря Д. Ростовський виділяє "смирение и нелицеприятную защиту истины Христовой" [14, 342]. Третя ознака доброго священика – "душу свою за врученныя

себѣ овцы полагати” [14, 76]. Образ ідеального духівника проповідник відтворює за допомогою символу небесних світил. Пастирі, “подобно небеснымъ свѣтиламъ” [14, 336], дбаючи про спасіння людини, повинні “свѣтити всѣмъ добрыми дѣлы своими” [14, 336]. Так зображує Д.Ростовський ідеальне пастирське служіння, висуваючи традиційні християнські добродієвності: смиренність, набожність, виконання всіх обрядових таїнств. Сам проповідник жив за цими ж законами, не шукаючи для себе жодних благ земних.

Д.Ростовський відтворює символічний образ світу, традиційний для християнської культури. Надавши проповідям щемливого релігійного звучання, автор встановлює сакральну дистанцію між земним існуванням і небесним. До творів включаються цитати із Святого Письма, символічне тлумачення яких відтворює антиномію життя і смерті. Саме через поприання смерті відбувається перехід до безсмертя, перетворення земної істоти в небожителя. Молитва, любов до Бога, милосердя, наслідування символічного образу-ідеалу — ось засади життя вічного. Символ в проповідях Д.Ростовського виступає не лише характеротворчим засобом, а й універсальним носієм основного задуму автора, ядром наративної моделі твору.

Література:

1. Димитрій, митрополитъ Ростовскій // Русская литература. Исторический обзоръ главнѣйшихъ литературныхъ явленій древняго и новаго періода Е. В. Пѣтухова. – Юрьевъ, 1912. – с. 287 – 296.
2. Ігнаценко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986.
3. Маккавейский Н. Святой Димитрій, митрополитъ Ростовскій, какъ пастырь и пасторологъ // Труды Кіевской Духовной Академіи. – 1910. – №1. – с. 22-64.
4. Магушек О. Література бароко: богородичний символ і структура тексту // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. Книга 1. – К., 2000. – с. 167-175.
5. Ростовскій Димитрій. Брань Святаго Архистрагига Михаила, восводи сить небесныхъ и агтеловъ его съ седмоглавнымъ зміемъ // Титовъ А. Проповеди святителя Димитрія, митрополита ростовского на украинскомъ наречіи. – М., 1909. – с.93 – 107.
6. Ростовскій Димитрій. Пирамисъ // Титовъ А. Проповеди святителя Димитрія, митрополита ростовского на украинскомъ

- наречни. – М., 1909. – с. 108-134.
7. Ростовский Дмитрий. Слово въ недѣлю 27-ю о женѣсмеренной // Титовъ А. Проповеди святителя Дмитрия, митрополита ростовского на украинском наречни. – М., 1909. – с. 43-54.
 8. Ростовский Дмитрий. Слово въ недѣлю 7-ю по пасцѣ // Титовъ А. Проповеди святителя Дмитрия, митрополита ростовского на украинском наречни. – М., 1909. – с. 1-9.
 9. Ростовский Дмитрий. Слово на Рождество Христова // Титовъ А. Проповеди святителя Дмитрия, митрополита ростовского на украинском наречни. – М., 1909. – с. 76-92.
 10. Ростовский Дмитрий. Слово 1 на Сошествіе Святаго Духа // Титовъ А. Проповеди святителя Дмитрия, митрополита ростовского на украинском наречни. – М., 1909. – с. 10-25.
 11. Ростовский Дмитрий. Слово на Успеніе Пресвятыя Богородицы // Титовъ А. Проповеди святителя Дмитрия, митрополита ростовского на украинском наречни. – М., 1909. – с. 55-75.
 12. Св. Дмитрий, митрополитъ Ростовскій – М., 1849.
 13. Сочиненія св. Дмитрія, митрополита Ростовскаго: В 5-ти ч. - ч.1 – М., 1831.
 14. Сочиненія св. Дмитрія, митрополита Ростовскаго: В 5-ти ч. - ч.3. – М., 1835.
 15. Ушкалов Л. Світ українського барокко. Філологічні етюди. – Х.:Око, 1994. – 479 с.
 16. Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Українська вільна академія наук у США. Нью-Йорк, 1956. – 514 с.

Микола КЕБАЛО (Тернопіль)

Художня специфіка наративної стратегії в натуралістичному творі останньої третини 19 ст.

Натуралістична етика визначається цінностями самої лише емпіричної дійсності. Детермінованість життя суб'єкта, його інтерпретації присутністю людини в реальному світі, наповненому багатством подій та людських вчинків, вважалось єдиним можливим поясненням різноманітності складного буття.

Наукова концепція, на базі якої в кінці 19-го ст. осмислювалася ідея людини, побудована на принципах теорії Ч.Дарвіна, котра пізніше прилаштована до соціології, була ширше розвинута англійським філософом Г.Спенсером. Першим аргументом цієї концепції є думка, що всі об'єкти реальної дійсності, включаючи свідомість людини, є матеріальними, природними. Другим - ідея, що всі вони перебувають у складних стосунках причинно-наслідкового зв'язку як один з одним, так із зовнішнім середовищем. Третім — вважається погляд на принципи моральної поведінки, котрі вимірюються емпірично встановленими фактами та подіями навколишнього світу. Оскільки розвиток людини полягає насамперед в пристосуванні її до умов зовнішньої реальності, то доброю вважалася та поведінка, яка неминуче зафіксована в характерних для людини, як, зрештою, і для тварини, інстинктах самовиживання. Тобто добрим і моральним вважалось те, чого вимагали життя та адаптація до нього людини в конкретних умовах її існування. На думку Г.Спенсера, людський організм, його свідомість, розвиваючись, проходить процес своєї індивідуалізації [1]. Внаслідок цього моральна оцінка того чи іншого конкретного вчинку якогось суб'єкта повинна визначатись часопросторовою та індивідуальною сутністю цього конкретного моменту людського життя.

Згідно цих принципів онтологічного осмислення світу, встановлювались нові важелі функціонування наративного суб'єкта в літературному творі. Оскільки стосовно художньої картини світу він означувався як зовнішній "інший", чия оцінка може або підвищити, або понизити справедливність поведінки внутрішнього персонажа, то автори натуралістичного художнього простору відтепер звертались до безособового, не здатного на метанаративну оцінку, оповідача, котрий відтак був би позбавлений можливості суб'єктивного втручання в контекст зображуваних подій. Так, на

думку Е. Золя, всезнаюча, синтезуюча оцінка наратора позбавляє об'єкт художнього пізнання своєї чіткої наукової достовірності та натуралістичності [2]. Звідси - хоча абстрактність самого поняття "оповідач" не дозволяє остаточно відмовитись від деяких суб'єктивних вкраплень, до яких завжди змушена вдаватись людина під час переживання навколишньої дійсності, наприкінці 19-го ст. значного поширення набула саме теорія споглядання, витлумачена раніше А. Шопенгауером. На його думку, естетичне переживання, що його відчуває суб'єкт, чи то автор художнього твору, чи реципієнт якоїсь картини дійсності, завжди залишається просто спогляданням [3]. Людина покидає оцінювальну позицію стосовно свого об'єкта зображення, навпаки вона повністю зосереджується на зафіксованому перед її очима "шматкові життя". Саме тоді суб'єкт перестає мислити абстрактно, синтетично, всю силу він вкладає в спостереження, він стає дзеркалом об'єкта, "він зараз весь в об'єкті". В цьому контексті слушними вважаються зауваження Д. Наливайка стосовно сутності натуралістичного методу в літературі останньої третини 19-го ст., який він виводить із позитивістської методології того часу: "Людський розум, озброєний науковим методом, здатний стати своєрідним дзеркалом, котре дає об'єктивно точний відбиток дійсності, вільний від суб'єктивних спотворень. Але для цього він, згідно рецентів натуралізму, повинен цілковито усунутись із твору" [4].

Отже, згідно загальних настанов натуралістичної поетики автор художнього твору повинен черпати своє творче натхнення з самого об'єкту спостереження, тобто з самих речей, які він споглядає. Однак сам по собі принцип споглядання характеризується властивістю, якою часто дорікали натуралістам. Йдеться про пасивність, котрою повинен володіти наратор літературного твору, будучи банальним спостерігачем змальовуваних подій та явищ. Власне, нейтральність текстуального наратора мала впливати із пасивності його естетичної позиції стосовно зображуваних подій та обр'єктів. В цьому ж полягає різниця між активністю наратора реалістичного твору і пасивністю - натуралістичного. У реалістичному творі репрезентація відтворюваних подій відбувається в результаті сприймання зовнішнього світу, яке, перебуваючи на варті практичного суспільного життя, стосується тільки тих рис, котрі найбільш важливі та потрібні. Відтак основною ознакою реалізму є відбір найбільш вагомих рис дійсності, синтез загального та індивідуального в образі, епічна предметність та об'єктивованість зображення. Відібравши те, що є суттєвим, реалізм оцінює, аналізує та

типологізує. Будучи зосередженим на зовнішній реальності, він не просто її відтворює, а відгукується на її проблеми, переживає їх, займає стосовно неї активну авторську позицію. Він її інтерпретує згідно з деміургічністю всезнаючої авторської позиції у творі.

Пасивність як базовий принцип сприймання з метою репрезентації найглибше знаходить своє відлуння в рамках "послідовного натуралізму" німецьких письменників А.Гольца та Й.Шлафа. Однак, по своїй суті, запропонована ними концепція більше нагадує абстрактне марення, оскільки вона не могла чисто практично бути доведеною до свого завершення навіть в літературних творах самих її засновників. Якщо Е.Золя стверджував, що художній твір є "шматок природи", переломлений через темперамент художника, то представники "послідовного натуралізму" зазначали, що "література відтепер наближається до природи" [5]. Висувається вимога наймаксимальнішої фіксації об'єкта. В такий спосіб виникає потреба авторської уваги вже не до соціальної проблематики зовнішньої реальності, а до форми самого літературного твору. Вона повинна найоптимальніше відповідати головним принципам засадам відтворюваної дійсності, яку вони сприймали як таку, що складається із певних фрагментів. Звідси - відповідність між художньою формою та специфічним об'єктом зображення. Автор повністю віддається зовнішньому об'єкту, мала зміна його стану повинна бути зафіксована, через що усувається потреба розрізнення суттєвого і випадкового. Так, німецький теоретик натуралізму В.Бельше стверджував, що письменник повинен йти за своїм об'єктом у всіх його особливостях та випадковостях [6].

Проте така пасивність, котра переломлювалась через специфіку споглядання автором натуралістичного твору, була лише зовнішньою, і зрештою засвідчувала найвищий рівень авторської аналітичності в художньому творі. Чільний представник натуралістичного напрямку в світовій літературі Е.Золя стверджував, що хоча в тексті художньої картини світу автор виконує функцію спостерігача, який пропонує читачеві лише той матеріал, що відомий йому в найменших дрібницях, найвагомим чинником його внутрішньої структури було те, що автор - це ще експериментатор, котрий експериментує із людським характером в обставинах, ним наперед задуманих [7]. Відомо, що в натуралістичному творі спостерігач дає персонажеві тільки факти і простір художньої картини світу, в межах якого тому доводиться жити і діяти. Головну ж, надихаючу функцію у творі мав виконувати

саме експериментатор, завдання якого полягало в дослідженні людських пристрастей. Тобто, маючи об'єктом свого аналізу психологію людського характеру, автор натуралістичного твору прагнув засобом видозміни обставин та середовища, в яких живе літературний персонаж, показати, яким чином та чи інша пристрасть людської природи знаходить своє проявлення в даному об'єктивному середовищі. У кінцевому підсумку, знаючи механізм вивченої негативної пристрасті, читач, на думку послідовників натуралізму, збагнув би, як зробити так, щоб її дія була, якщо не ліквідована остаточно, то принаймні стала безболісною для інших. У зв'язку з цим, французький письменник-натураліст вірно і до кінця послідовно стверджував, що автор літературного твору, перш за все, повинен бути моралістом-експериментатором. Звідси — його споглядальність є явищем, до якого він вдається цілком свідомо задля найбільш викривавчого та найбільш критичного зображення всіх зол людської природи. В цьому аспекті Золя наголошував, що "спостереження показує, тоді як експеримент повчає" [8]. Це означає, що факти та простір, запропоновані експериментатором, виконують функцію екстремального, котре, впливаючи із реальності буденного життя людини останньої третини 19-го ст., повинно вражати читача своєю примітивністю, огидністю та відсутністю духовності.

Відтак координатна площина естетики натуралізму, в якій творили письменники, формувалась подвійністю авторської позиції. Функція експериментатора була, як правило, прихована від зору читача, оскільки вона становила підґрунтя творчої майстерні автора, де формувались тематичні засади художнього дослідження, вона залишалась для нього недоступною. Лише діяльність автора як спостерігача знаходила належний відгук у реципієнта, вона була на нього спрямована, щоб певним чином його вразити та отримати відповідний резонанс.

З погляду наратологічної онтології художнього твору, тексти перебувають в рамках бінарної опозиції типологічного протиставлення між "показом" та "розповіддю". Враховуючи всю специфіку заявлених вище особливостей натуралістичного твору, якими визначалась його стратегія впливу на читача, його структура співвідноситься із наративним "показом", який характеризується відсутністю точки зору оповідача, але максимальною присутністю реципієнта в контексті відтворюваних у творі подій та явищ людського життя з метою переконати його в їх достовірності та правдоподібності. Розв'язати цю проблему авторові дозволяє безособовий наратор, який, будучи стороннім

спостерігачем зображуваних подій, не нав'язує читачеві жодної абсолютної ідеї, оскільки, як зазначав Золя, сам сумнівається в її істинності та абсолютності [9]. Будь-який абсолют завжди виконує функцію причини якогось явища. Для натураліста важливою вважається сама емпіричність, часопросторова заданість індивідуальної дійсності. Оскільки натуралістична конструкція в найбільшій мірі стосується зовнішньої, спільної для всіх: і читача, й автора, - навколишньої дійсності, то вона стає надзвичайно значимою та впливовою в сприйманні самого читача, позаяк картина світу, зображена у творі, певним чином може стосуватись і його особистого життя, тобто може стати і для нього повчальною.

У зв'язку з цим, необхідним поняттям для пояснення домагань послідовників натуралістичного напрямку стає "катарсис". Протиставляючи свою ідеологію романтичній ідеалізації дійсності, яка вдавалась до її естетичного прикрашення, вони прагнули зображати світ людини таким, який він є насправді в усій сукупності як позитивних, так і негативних рис, нічого не приховуючи від зору спостерігача. У своїй праці "Лист до молоді" Золя відзначав, що в пошуках причин соціального зла, письменникам-натуралістам доволі часто доводиться сходити на саме "дно", в середовище нещасних та жебраків, вести спостереження над зіпсутими істотами [10]. Зображення з надзвичайною натуралістичністю епізодів з життя людини з низькими, тваринними інстинктами створює стосовно читача-реципієнта такої художньої конструкції особливий емотивний дисонанс, котрий полягає, на думку Л.Виготського, в протиріччі між емоціями, що виникають від матеріалу, та емоціями – від форми [11]. Такий аргумент відповідає структурі авторської особистості, що її розробляв у теорії "експериментального роману" Е.Золя. Матеріал для емоцій дає експериментатор, а форму відтворює спостерігач. В цьому й полягає явище афекту у реципієнта від сприймання мистецтва, в нашому випадку - натуралістичного. Звідси – натуралістичність зображення середовища, людських вчинків, слів персонажа зводиться до специфічної реакції у свідомості читача, в результаті чого неприємні та непривабливі переживання, по суті, згортаються до явища катарсису у душі людини. Для прикладу варто процитувати висловлювання старого Лімбаху з твору І.Франка "Гірчичне зерно", котрі асоціюються із типовими враженнями простого читача з народу, не знайомого з ідеями натуралізму, після прочитання текстів такого гатунку. Відтак Лімбах, який за твердженням письменника, відіграв велике значення в становленні його творчої особистості, прочитавши раніше оповідання "Лесишина челядь", відзначив, що

І. Франко у творі спочатку розігріває своїм малюнком природи: “ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а тоді бух на нас холодною водою” [12]. В такій образній інтерпретації композиційної побудови художнього твору означається семантична функціональність подвійності авторської позиції стосовно читацької рецепції. Спостерігач відтворює лише те, що бачить, тоді як експериментатор вже спочатку закладає в базис художньої конструкції літературного твору завдання естетичного дослідження таких характеристик людської натури, які при нормальному сприйманні приводять реципієнта до психологічного струсу.

Ще на початку 20-го ст. упорядники “Короткого систематичного словника всесвітньої літератури” стверджували, що творчість Е. Золя в моралізаторському плані є тенденційною, оскільки зумовлюється його ненавистю до сучасного йому людства. На нашу думку, відповідна специфіка наративної стратегії натуралістичних творів французького письменника визначається, з одного боку, особливістю предмету авторського зацікавлення, а з другого – потребою шляхом наукових студій отриманих емпірично фактів звернутись до читача, вразити його зображеними елементами щоденної реальності зі світу людини, а відтак примусити його після певного психологічного зворушення від прочитаного твору пережити внутрішнє очищення, вивільнення від негативних емоцій. Звідси - художник натуралістичної картини світу людини при всій парадоксальності свого методу засвідчував глибоку віру у невичерпну витривалість та безкінечність людських цінностей, насамперед моральних.

Література:

- 1 Татаркевич В. Історія філософії – Т.2 - Львів Свічало. 1999 – С.90.
- 2 Золя Э. Экспериментальный роман // Собрание сочинений. В 26 т. – М., 1966. – Т. 26. – С. 253
- 3 Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання. – К.: Юніверс, 2001. – С. 304
- 4 Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. –
- 5 История немецкой литературы. В 5 т. - М.: Наука, 1968. Т.4. – С. 238
- 6 Там само. – С. 246

7. Золя Э. Экспериментальный роман // Собрание сочинений: В 26 т. – М., 1966. – Т. 26. – С. 243.
8. Там само. – С. 244.
9. Там само. – С. 247.
10. Золя Э. Письмо к молодежи // Собрание сочинений: В 26 т. – М., 1966. – Т. 26. – С. 317.
11. Выготский Л. Психология искусства. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – С.275.
12. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 21. – К., 1980. – С. 331.

Зоряна ЛАНОВИК (Тернопіль)

**ПОЕМА Т.С.ЕЛІОТА “THE WASTE LAND”
ТА ЇЇ УКРАЇНОМОВНІ ВЕРСІЇ
(до проблеми збереження міфопоетичної
структури тексту в художньому перекладі)**

Проблема збереження міфопоетичної структури оригіналу чітко виявляється у випадках, коли маємо кілька варіантів перекладу одного твору, які здійснені різними перекладачами у різний час, а особливо — за різних умов та обставин. Переклади Еліотової поеми І.Костецьким, І.Драчем та О.Тарнавським дають багатий матеріал для досліджень у сфері вище окресленої проблематики. Якщо взяти до уваги давньовідому аксіому Гумбольдта, що “всяке розуміння є нерозуміння” та положення рецептивної естетики про те, що “кожне прочитання твору є новим його прочитанням (інтерпретацією)”, то постає питання, чи україномовні переклади “The waste land” Еліота є тим же художнім твором, чи іншим, і наскільки віддаленим від оригіналу. Або ж котре із прочитань (перекладних версій) більше наближене до оригіналу.

У цьому випадку недроторядну роль відіграє і мовний фактор (оскільки українська та англійська мови є генетично та історично

віддаленими різноструктурними явищами). Тут мова художньої літератури є спорідненою із культурою, оскільки теж упродовж свого історичного розвитку зазнавала різних впливів.

Ці питання були у сфері зацікавлень самого Т.Еліота, який, зокрема, зазначав: «Думаю, що в англійській поезії ми маємо справу зі своєрідним змішуванням різноманітних систем..., у певному розумінні це змішування схоже на змішування народів і, зрештою, якоюсь мірою є його похідною. Ритми англо-саксонські, кельтські, франко-норманські, давньоанглійські й шотландські наклали на англійську поезію свій відбиток, як і латинські та — в різні періоди — французькі, інабійські, іспанські. Подібно до того, як в суспільстві, складеному із суміші різних етносів, у кожній особі переважатимуть риси якоїсь однієї етнічної групи, різні навіть у межах однієї родини, так і в літературі той чи інший елемент поетичної суміші може виявлятися найхарактернішим для конкретних поетів чи окремих історичних періодів. Тип поезії, що випадає на нашу долю, визначається іноді впливом тієї чи іншої іншомовної літератури, іноді — внутрішніми обставинами, які роблять певний період нашої історії ближчим до інших, а іноді й просто — панівними тенденціями в світі. Існує просто закон, сильніший за будь-які тенденції і впливи, як чужоземні, так і історичні, закон цей стверджує, що поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови, якою розмовляємо і яку ми чуємо» [1, 75].

Подібний закон стосується й перекладених творів: вони "не мають права далеко відступати від повсякденної мови", якою здійснюється переклад. З іншого боку, вони не мають права надто далеко відступати від того розуміння, яке дано у мові оригіналу. Як вирішити цю проблему, якщо в структурно-історичному плані надто далеко знаходяться самі мовні системи, а відтак — творені ними літератури, що теж є явищами цілісними: "я вбачав у літературі світу, літературі Європи літературі окремих країн не набір різних творів, а органічне ціле, систему, щодо якої і тільки щодо якої окремі твори і твори окремих авторів набувають свого справжнього значення" [2, 66]. Тут постає ще одне запитання: перекладений твір набуває свого значення у літературній системі оригіналу, в літературній системі мови перекладу, чи в них обох?

Українські мова, культура та література зазнали не менших впливів, ніж англійські, але ці впливи були іншими. Україномовні перекладачі Еліотової "The Waste Land" теж зазнали багатьох впливів різних за характерами, оскільки двоє з них (О.Гарнавський та І.Костецький) були емігрантами, третій — автентичним українцем та співтворцем українського літературного процесу. Тому кожен

з них ставив свої акценти при здійсненні перекладу, виявляючи своє неповторне розуміння тексту оригіналу. Вони створили свої переклади у різний період (що був своєрідною межею між часом написання оригіналу та іншомовних відповідників). У кожній із версій більшою чи меншою мірою виявились

погляди певної епохи чи покоління, що вплинуло на розуміння оригіналу, автор якого сам визнавав, що "теперішнє впливає на минуле так само, як і минуле на теперішнє" [2, 66].

На думку Т.Возняка, в цілому "загальноєвропейська культурна ситуація... формувалась під впливом трьох основних культурних традицій: грецько-римської, юдейської та християнської... поєднання їх і боротьба між ними дали у результаті те, що ми називаємо тепер європейською цивілізацією. Але усвідомлення цього розкриває перед нами і внутрішню еклектичність або й антагоністичність цієї цивілізації. Ми неминуче повинні погодитись з тим, що вона криє у собі всі суперечності, які були у неї закладені від самого початку. Бо ж від самого початку у ній ввійшли у гру кілька основоположних засад, що не можуть не суперечити одна одній і поперемінно в ній домінувати" [3, 168].

У поемі Еліота "The Waste Land" є елементи не тільки цих трьох традицій. Її інтерпретація, а тим більше художній переклад іноземною мовою ускладнюється рядом факторів. Оригінал має інтертекстуальні зіткнення із творами 35 авторів і ще більше перегуків із джерелами культури різних народів, у ньому включено цитування з 6 мов, а також алюзії, натяки на історичні події різних країн.

Щоб зрозуміти суть поеми, необхідно хоча би побіжно ознайомитись із джерелами її образності та символіки. Порівняно невеликий за обсягом твір (430 рядків) шляхом аплікації та інтертекстуальності значно розширюється змістом за рахунок контекстуальних алюзій, підтекстових та позатекстових елементів. Основу літературного дискурсу, що частково пояснює символізм поеми, становлять дві ґрунтовні праці: книжка Джесі Л.Вестон про легенду Граля "From Ritual to Romance" ("Від ритуалу до лицарського роману") та культурологічно-антропологічна праця Джейса Джорджа Фрезера "The Golden Bough" ("Золота галузка"), яка, за висловом Еліота, "глибоко вплинула на нашу Генерацію". Т.Еліот у вступі до першого видання поеми (1922) наголошує на значенні цих двох основних джерел для розуміння її змісту, що в цілому передає післявоєнні настрої того часу, які вижили у літературі "втраченого покоління".

І Переклади поеми, здійснені українськими письменниками

діаспори, мають неабияке значення для україномовного читача. Варіант інтерпретації І. Драча (який, очевидно, працював за підрядником і не був ознайомлений із значною частиною використаних автором текстів) не зміг вмістити всіх важливих елементів змісту і передати нюансів та акцентів, розставлених Еліотом. У ньому втрачені навіть ті деякі складові тканини твору, що для англomовного читача “лежать на поверхні”. Вибираючи із приміток Т. Еліота лише окремі для коментарів перекладу (переважно ті, які стосуються всесвітньо відомих літературних джерел як, наприклад, “Божественна комедія” Данте чи “Квіти зла” Бодлера та ін.), він упускає велику кількість авторських приміток, без яких розуміння твору є неможливе. Саме тому велике значення має переклад О. Гарнавського, який, включаючи детальні роз’яснення деяких джерел, дає дещо нове трактування окремих місць твору, важких для розуміння.

Перш за все це стосується античних витоків підтексту поеми. Уже в самій назві українською мовою проглядаються відмінності у розумінні основної ідеї. “Безплідна земля” у версії І. Драча є лише частковим вираженням задуму автора. Значно точнішою є назва “Спустошена земля” в інтерпретації О. Гарнавського. У ній мається на увазі, що земля не безплідна — вона була створена квітучою і родючою, але внаслідок негативного впливу зла і гріха стала спустошеною. Цю назву умовно можна співвіднести з “Утраченим раєм” Мільтона. Тим більше, що вона не стосується землі як такої, а є символічним узагальненням стану людської душі, спустошеної безглуздим життям, злом, заподіяним іншими людьми, виснажливими обставинами. Тому не випадковим є епіграф із “Сатирикону” Петронія: “А Сивілу Кумейську я бачив на власні очі, як ворожила в амфорі, і коли хлопці спитали: “Сивіло, чого ти хочеш?”, — відповіла вона: “Вмерти хочу”. У контексті твору він стає вираженням основної ідеї: смерть — єдиний вихід для людини, яка страждає в агонії нездійснених бажань в оточенні вульгарної жорстокої дійсності.

Нагромадженням уламків древніх міфів, елементів культур різних народів і епох, поєднанням потворного з прекрасним, гіпертрофованих почуттів одних героїв із підкресленою байдужістю і цинічністю інших, напшаруванням різномірних думок автор створює апокаліптичну картину цивілізації, приреченої на загибель не з економічних чи політичних причин (поема писалася в атмосфері руїни після Першої світової війни), а внаслідок обездуховлення людства.

Цементуючих лейтмотивів є кілька. Одним з основних, який виразно підкреслений у варіанті Гарнавського і текстуально, і в

коментарях (на відміну від версії Драча, де він обійдений увагою) є міф про Філомелу, використаний у «Метаморфозах» Овідія. Тут йдеться про молодшу доньку афінського короля Пантіона, який віддав свою старшу дочку Прокне заміж за свого союзника у війні короля Терей. Терей, закохавшись у молодшу сестру дружини Філомелу, звалтував її, а щоб вона про це нікому не сказала, відтяв їй язик. Але вона зуміла “розповісти” про це своїй сестрі, вигалтувавши страшну сцену на пепелі. Прокне, збожеволівши, вбила свого сина Ірису і подала його Терееві на обід, а сама разом з Філомелою втекла. Терей, доганяючи, намагався їх вбити, але божество перетворило його в одуда, Ірису в щиглика, Прокне у ластівку, а Філомелу у співучого дрозда — соловейка [4].

Незнання цієї міфологічної основи І. Драчем призвело до ряду неточностей і перекручень, особливо що стосується лейтмотиву зловіщої тиші:

Під блиском там, під щіткою її волосся,
Вогнистими цятками розсипалось,
Словами жевріло і дико затихало.

“Біда мені з нервами нині. Справді, біда. Лишися зі мною
І не мовчи. Чому ти ніколи ні слова? Скажи щось.
Про що ти задумався? Про що ти? Про що?”

Ніколи не знаю, про що ти думаєш. Думай” [5](107—114).

У його версії невідповідними є використання слів “затихало” (тобто звучало) чи вжитий чоловічий рід “Про що ти задумався?”, якого нема в оригіналі. Більш вдалою у цьому сенсі є інтерпретація О. Тарнавського:

Під полум'ям, під зачіскою, її волосся
розприскувалось у вогненні цятки,
розжарилося у слова, тоді було зловісно тихо.

“Нерви у мене погані цього вечора. Так, погані. Залишись зі мною.

Говори до мене. Чому ти ніколи не говориш. Говори.

Що ти придумуєш? Що думаєш? Що?”

Я ніколи не знаю, що ти думаєш. Подумай” [6].

Відповідно до міфу мають значення образи згаданих птахів, особливого сенсу набуває спів соловейка (навіть на рівні звуконаслідування) та звернення до образу ластівки вкінці поеми.

Другим центральним мотивом є міф про Адоніса — божества родючості землі, що лежав в основі всіх євразійських язичницьких культів. Натяком на обряд умовного поховання Адоніса і розпочинається поема (перший розділ “Погребіння померлого”) і далі упродовж всіх розділів простежуються інші елементи, пов'язані

з цим культом. Ними підкреслюється безглуздість мертвих ритуалів і їх неспроможність змінити людське життя, яке погрузло у брехні і лицемірстві ("Гра в шахи" — формальна любов без почуття, що, по суті, є наругою над душею і тілом), бездуховності і штучності (шишні інтер'єри є мертвими, подібні до цвинтарів уламків колишніх епох і культур), жорстокості і грісі ("Вогняна проповідь" є не стільки продовженням промови Будди, як утвердженням істини: людські душі горять у полум'ї пристрасті і ненависті) і т.п. Не випадково з "Божеественної комедії" Данте Еліот використовує цитати у переважній більшості з "Пекла" (лише одна — з "Чистилища"). Задум автора — зобразити пекло людського життя в умовах бездуховної цивілізації, ілюзійного спокою та безтурботності.

Складність відтворення деструктивного нагромадження образів поеми в перекладі випливає із множинності кожного змістового елементу, кожного слова. Нерозуміння конкретної реалії або ж неспіввіднесення її з певним асоціативним відповідником призводить до непоправних втрат у змісті твору. Так, наприклад, "Чоловік із трьома костурами" (51) у версії Драча не має нічого спільного з образом оригіналу — чоловіком з тризубом (одним із зображень карт Таро). Використана ним фраза для опису лондонського бару "Солодкий подзвін мандолінних струн" (261) далеко виходить за межі ідейно-тематичного тла, центром якого є мотив розпаду цивілізації, психологічної напруги і надривноїсті. Значно ближчим є варіант рядка в перекладі О.Тарнавського: "Приємне скавучання мандоліни", що природньо вписується у загальний контекст.

Особливо разючими є помилки перекладача, пов'язані з передачею думки, що набуває в оригіналі афористичного звучання. Так, перекладена О.Тарнавським фраза "Мій люд погорджує людом, що не тужить за нічим" (304) у протиставленні острова Собак (вбогий район доків на узбережжі Темзи) і королівського палацу, — дуже "розмита" і нечітка у перекладі Драча: "Бідні люди, вам чекати ніщо з нічим, ні на що сподіватись". Подібні неточності, пов'язані з нерозумінням мови оригіналу не поодинокі.

Надзвичайно важким завданням для перекладача було передати основний задум автора — відтворити вихід із страхітливої ситуації, в якій опинилося людство. Складність знову ж таки полягає у нагромадженні і зіткненні різночасових, різнопросторових понять і реалій, різнокультурних образів і персонажів і т.п. Центральна ідея виражена фрагментарно чи "розмита" у всіх площинах тексту. Простежується вона у двох суміжних сюжетах. Перший — середньовічна англійська легенда про пошуки Граля — чащі, з якої Ісус Христос давав пити вино Своім апостолам під час Таємної

Вечері, — що є уособленням пошуку істини людського буття і встановлення душевної гармонії. Друга — євангельський сюжет про смерть, погребіння і воскресіння Ісуса Христа, в Особі Якого виражена ідея порятунку людства і спасіння кожної окремої людини.

На жаль, ніхто з перекладачів поеми не відвів їй належного місця у своїх варіантах твору, хоча, як зазначає С.Павличко у своїй статті: “У примітках до поеми Еліот визначив три головні теми її останньої частини. Це — втеча учнів Христа в Єммаус, подорож і наближення до Каплиці Небезпек і нинішній занепад Європи. Усі три теми хронологічно, історично й літературно далеко одна від одної, зливаються, синтезуються у єдиній концепції” [7; 15]. О.Тарнавський у своєму перекладі практично повністю знехтував ідею християнства, закладену як одну з основних думок твору. Пояснюючи згадані історичні факти, міжтекстуальні цитати та алюзії, він обходить увагою всі коментарі, пов’язані з біблійною основою. Упорядковані С.Павличко примітки до перекладу І.Драча подекуди відсилають читача до цитованих першоджерел Біблії (Євангелія від Луки 23:14, стосовно часу смерті Христа на хресті, Псалом 137 стосовно алюзій про вавилонський полон, який є символом духовного полону грішного людства, Єзекіїля 2:1 у використанні далеко не нейтрального звертання «сину людський» та ін.) У цьому сенсі досить важливим для розуміння твору є коментар до глави 4 “Смерть від води”, що містить відлуння мотиву водного хрещення (підтверджено покликанням на Послання апостола Павла до Римлян 6:4). Це дещо прояснює ідею твору, однак поданих приміток є дуже мало для справжньої глибокої розкриття авторського задуму.

У поемі значно більше християнських мотивів, ніж язичницьких, які використані автором з метою протиставлення — контрасту між мертвою релігією і живою вірою. “Жах у жмені пороку” — це погляд Сина Людського на спустошену землю, названу Тарнавським “кам’яним паскудством”:

Що за коріння оцеї виводок, що виросте
з цього закам’янілого паскудства? Сину чоловічий,
ти не можеш сказати і навіть вгадати, бо ти знаєш тільки
купу побитих статуй, де сонце вдаряє,
де мертве дерево не дає притулку, ні цвіркун заспокоєння,
ні сухий камінь дзюркоту води... (19—24).

Особливого значення у поемі набуває мотив-протиставлення пустеля — вода, який звучить кульмінацією у 5 розділі “Що нагримів грім”:

Тут нема води та тільки скеля

скеля і ніякої води і піщана дорога
 дорога що в'ється вгору поміж гори
 що є скелясті гори без води
 якщо б була вода ми тут снінились ой и пили б [...]

якби була вода
 і не скеля
 якби була і скеля
 та ще й вода

хоч джерело
 ставочок серед скелі
 якби був звук води лишень,
 а не цикад
 не спів зісохлої трави
 а звук води на скелі
 де дрізд-пустельник лиш виспівує у соснах
 кип кап киш кап кєп кап кап
 а тут нема води (345—358, пер. Тарнавського).

Біблійне підгрунття — 17 розділ Книги Вихід: Божий народ, ведений Мойсеєм через пустелю до Обітованої Землі, нарікав на спрагу, і Бог здійснив чудо — дав воду зі скелі. Цей мотив проходить через усю Біблію: вода — символ життєдайної сили і духовного сповнення.

Не випадково поряд із десятками названих персонажів — дійових осіб язичницьких дійств, героїв міфів і відомих творів літератури, історичних постатей, з'являється не названий персонаж — “третій, що завше йде обіч”. Найяскравіше ця постать вимальовується в кінці поеми:

Хто є той третій що постійно йде при тобі?
 коли рахую то є тільки ти і я укуні
 та як погляну перед себе на той білий шлях
 там завжди є хтось інший що іде при тобі [...]

Що це за звук високо у повітрі
 чи ремство материнського плачу
 що це за натовп товпиться закаптурений
 над безконечними рівнинами спотикаючись у землі щілястій
 замкнутим в коло тільки обрієм плоским
 що це за місто понад цими горами
 розколюється й виростає та розламується у фіялковій атмосфері
 падаючі вежі
 Єрусалим Атени Александрія
 Відень Лондон

нереальне
(359—376, пер.Тарнавського).

Побіжна примітка у вітчизняному виданні вказує на відгомін у цьому уривку Євангелії від Луки 23:27-28, де говориться про шлях Ісуса на Голгофу: “А за Ним ішов натовп великий людей і жінок, які плакали та голосили за Ним. А Ісус обернувся до них та й промовив: “Дочки Єрусалимські, не ридайте а Мною, — за собою ридайте та за дітьми своїми!”

Тут і в інших рядках поеми автор наголошує на означенні “фіялковий”: “у фіялкову годину” (215), “у фіялковій атмосфері” (372), “кажани з дитячими обличчями в фіялковому світлі” (380), що є натяком на жахливий язичницький обряд, пов’язаний із культом Аттіса [8: 327-331], який є крайнім проявом потворності поганських систем. Використовуючи цю ж лексему на означення атмосфери бару в сучасному йому Лондоні, Еліот натякає на ідолопоклонство ХХ ст. — поклоніння матеріальним речам і бездуховним, порожнім ідеям, не здатним суттєво змінити життя.

Мотив сходження Христа на Голгофу у “фіялковій атмосфері” наговту є кульмінацією твору. Введений поряд із ним місткий мікрообраз півня (І тільки півень станув на крокві даху: ку-ку-ріку, ку-ку-ріку — під спалах блискавки... 391-394) є символом прозріння (нагадаємо про духовне прозріння Петра після потрійного зречення Христа). Звуконаслідування збігається із спалахом блискавки, яка віщує дощ для спустошеної землі. У цій сцені розкривається і значення образу «сліпого», що проходить крізь канву твору. Проте “очевидцями” картини є лише “посохлі кості”, які “вже нікому не шкодять” — мертвечина, що ототожнюється з духовною смертю. Грім (п’ятий розділ “Що нагримів грім”), очевидно, повинен асоціюватись із сповіщенням кінця світу. Першим громом є слова:

він що був живий тепер є мертвий
ми що теж були живі тепер вмираєм
із малою терпеливістю...

Трагедія загибелі людства підкреслюється висловом з “Упанішади”: “Datta, Dayadhvam, Damyata”, що означає “Дій, співчуй, владарюй” (і протиставляється християнській ідеї любові, залежності і покори). Причина розпаду і вимирання цивілізації висловлена риторичним питанням: “чому ми себе присвятили?”. Відповідь виражена кінцем поеми — особливо еkleктичним нагромадженням уламків фраз, образів, подій, речей (в яких люди шукають щастя, але не знаходять бажаного спокою), що взагальному передає порожнечу і безплідність людського життя.

Цим не вичерпується трактування поеми, бо множина її значень визначається множиною прочитань. З цього огляду слід оцінити існуючі її переклади, здійснені вітчизняними і діаспорними письменниками, які, виходячи з різниці світогляду, умов творчості та ін. створили свої іншомовні версії твору, що взаємодоповнюють і паралельно пояснюють безмірно значущий, множинне образний оригінал.

Література:

1. Еліот Т.-С. Музика поезії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Мари Зубрицької. --- Львів: Літопис, 1996.
2. Еліот Т.-С. Функції літературної критики // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. --- Львів: Літопис, 1996.
3. Возняк Г. Складність людини і надія // Тексти та переклади. --- Харків: Фоліо, 1998.
4. Латинська назва співучого дрозда в орнітології *Turdus philomela*.
5. Усі цитати з перекладу І. Драча подаються за виданням: Еліот Т.С. Вибране. --- К.: Дніпро, 1990. Для зручності зіставлення в дужках подаються номери рядків поемн.
6. Усі цитати з перекладу О.Тарнавського подаються за виданням: Еліот Т.С. Спустошена земля // Сучасність. --- 1989. --- №7---8. --- С.5---18.
7. Павличко С. Поезія Томаса Стернза Еліота // Еліот Т.С. Вибране. --- К.: Дніпро, 1990.
8. Фрезер Дж. Миф об Аттисе и его ритуал // Золотая ветвь. --- М., 1984.

Наталія АВРАМЕЙКО (Тернопіль)

ЕКСПЛІКАЦІЯ МІФОПОЕТИЧНИХ МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТА АНГЛОМОВНИХ ПОЕТІВ-СИМВОЛІСТІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Початок ХХ століття характерний тим, що у цей період виникає відчуття зруйнованої свідомості, загострюється розуміння безладдя, катастрофічності світу, внаслідок чого відбувається нове осмислення минулого, вноситься ідея космізації свідомості в умовах хаосу.

Таке світовідчуття початку ХХ століття моментами нагадує нам світовідчуття епохи раннього християнства. Можливо тому елементи християнської міфології утворюють такий широкий пласт у поетичному доробку символістів початку ХХ століття. Цей період, на думку Н.Осипової, “характеризується потужною міфопоетичною свідомістю з її “макро” і “мікрокосмом”, сакралізацією культурних і суспільних явищ [1, 67]. Паралельно із цим спостерігається посилення інтересу до поганської символіки, що пояснюється наявністю в ній чіткого міфопоетичного пласту [1, 7].

Здійснивши власну розвідку цього процесу, М.Бердяєв, зокрема, зазначив: “У душі нової людини перехрещуються нашарування різних великих епох: язичництво і християнство, древній бог Пан і Бог, що помер на хресті, грецька краса і середньовічний романтизм. ... Душа роздвоюється, ускладнюється до вищої межі, йде до якоїсь кризи, бажаної і страшної” [2, 150]. У цих умовах з’явилося чимало творів міфопоетичної орієнтації, в яких органічно поєднувалося зразу кілька “пластів” художньої культури: від народно-міфологічного до, за визначенням Є.Яковлева, “соціально-актуального” [3].

Особливою рисою літературного процесу початку ХХ століття стало те, що міфи не лише використовувалися, будучи виокремленими із готових культурних систем, але й створювалися, конструювалися письменниками-міфотворцями. Отож, можемо сказати, що однією із найважливіших рис літератури ХХ століття стала міфотворчість, яка поєднала і синтезувала фантастичний і реальний світи, міфологічне і реалістичне осягнення дійсності. Міфологічний досвід для української літератури набуває статусу засадничого, “в якому - інколи виправдано, доказово, інколи - апріорно - митець на зламі сторіч схильний вбачати кодифікований варіант духовних пошуків сучасної людини [4, 37-38].

За таких обставин сформувалася міфокритика. Її представники відшукували елементи міфотворчості, міфологічних архетипів у літературах різних епох. Джерельною базою ритуально-міфологічної школи стали праці Дж.Фрезера та К.Юнга, ідеї яких були розвинуті, поглиблені та доповнені у працях Н.Фрая, Р.Чейза та М.Бодкіна. Серед вітчизняних вчених, які застосовували міфопоетичний підхід до аналізу художньої творчості, були М.Драгоманов, І.Франко та О.Потебня.

Важлива роль у будь-яких міфах відводиться природним стихіям — сама сутність природного універсуму зумовлює їх злиття та взаємопроникнення (земля — вода, повітря — вода), іноді — їхню боротьбу: вогонь — вода, вогонь — земля.

У цьому аспекті цікаво розглянути маприністичну тематику. В літературі морська тема досить давня: море оспівували Гомер, Овідій, Г.Гайне, В.Гюго, Дж.Байрон, П.-Б.Шеллі, О.Пушкін, А.Міцкевич, Т.Шевченко, Л.Українка, М.Вороний, О.Олесь. Вони кожен по-своєму змальовували веліч і трагізм морської стихії, яка символізує долю людини. Одні митці звеличували морське "буття", милувались його красою, інші по-філософськи осмислювали морські природні явища, розв'язуючи проблеми світобуття, життя і смерті, вічного і тлінного.

Українські поети-символісти теж створювали свій візійний світ моря, використовуючи прадавні архетипи стихій. Павло Савченко, наприклад, через поетичні образи хвиль океану виражає ідею субстанційної єдності людської душі із світом матеріальних виявів: "Жаль мені хвиль, що ніколи не сплинуть / На океані" [5, 27]. З водяним потоком пов'язується відчуття плінності думок, переживань поета. Стихія води органічно зіставляється із стихією повітря, даруючи почуття незбагненності, неосяжності простору: "Зір мені жаль, що в безмежностях гинуть, / Долі незнані //" [5, 27].

Єднання стихій, космічних сил простежуємо і у поезіях англійського поета-символіста (ірландця за походженням) Вільяма Батлера Єйтса, причому це єднання потрійне (повітря — земля, земля — вода, повітря — вода):

And sang what gold morning or evening sheds
Upon a woven world-forgotten *isle*,
Where people love beside *star-laden seas*... [6, 43-44].

(І проспівали, що золотий ранок чи вечір спускає
На переплетений, світом забутий *острів*,
Де люди кохаються поряд із *наповненим зорями морем*)

Подібну триєднанність стихій (повітря — вода — вогонь) у поезіях Павла Савченка асоціюється із власними розмірковуваннями, “задумою” ліричного героя, особистим світосприйманням, аналізом свого “я”:

Мій сміх —
 Сріблястий присок *хвиль морських,*
Що місяць, вибившись з-за *хмари,*
 Блідавим поглядом запале.
 Моя задума —
Морських глибин одвічна стума,
 Куди ще й *сонця стріли*
 Ні разу ще не долетіли.

Тут сміх ліричного героя — щось не зовсім виразне, легке, як блідавий погляд місяця чи присок морських хвиль, в той час як “задума” — це щось надзвичайно глибоке, глибинне, темне, втаємничене, чий морок не змогли розігнати навіть сонячні промені.

В інший спосіб міфопоетичні образи-архетипи експлікуються в художньому світі А.Головка. У ранній ліриці цього поета, зокрема в збірці “Самоцвіти”, зображувана дійсність, яка подається через сприйняття ліричного героя, ускладнюється суб’єктивним аспектом, відбиваючи глибинні пласти психіки, будується на аперцепції, або на чомусь вигаданому, уявному, тому, що лише тільки буде:

І в ранок чарівний пахущий весняний
 Коли ненароком згадаєш мене,
Згадаєш минулеє щастя, усе ...

Я буду із вітром укупі у тебе
 Обличча, волосся, уста цілувать,
 Із ним так чарівно твій стан обіймать;
Я з зорями буду всміхатись до тебе —

У вічі твої заглядать ... [7, 13].

У цій картині світу стихії повітря та вогню проникають у суб’єктивне світосприймання та розгортаються уявними любоццями в чарівному весняному ранкові.

У поезії “Закохані” поет змальовує героя, який приймає чуттєве багатство матеріального світу, насиченого звуками, фарбами, запахами. Він малює всесвіт, як всезагальну взаємодію речей з тілами, як космос. Відбувається, так би мовити, “взаємоеманация”, сутнісне єднання людини, світу і Бога (все — у мені, і я — у всьому):

- Я, милий, *із неба*, що всюди безкраю
 Я з пишного *гаю*, то рай запашний,
 Я пісні журливої *спів* чарівний,
 Я – *все*, о, мій раю ... [7, 15],

або ж у наступних рядках, які ілюструють єднання суб'єкта із трьома природними стихіями, їхню еманацию у нього: "я – небо, я – вітер степовий, я – гай;" [7, 21].

Прикладом архетипного мислення може служити і лірика Якова Савченка. У поезії "Океан" він зображає правічне протистояння стихій: води, землі, неба. Океан насмілився кинути виклик небу, такому високому та недосяжному, однак не зміг його побороти:

На верхів'ях гір високих
 Колихавсь туман,
 А внизу, як птах в полоні,
 Бився океан.

Піднімавсь на гострі башти,
 Від журби кричав,
 І, розгніваний, у небо
 Скелі підкидав.

Але небо океану
 Їх вертало знов.
 І по грудях його голих
 Ураган ішов [8, 49].

Іноді стихії еманують одна в одну, як-от у Павла Савченка, де "сонце морем пестоців *хвилює, розливається*." [5, 51], або в іншій його поезії: "То не зорі в *небі-морі* / І не місяць з ними, ні // [5, 78].

Ліричний герой В.Б.Єйтса так само часто спілкується із стихіями:

And he *called* loudly to the *stars* to bend
 From their pale thrones and comfort him, but they
 Among themselves laughon and sing away:
 And then the man whom Sorrow named his friend
 Cried out, *Dim sea, hear my most piteous story!*
 (І він *вигукнув* голосно *до зірок*, щоб нахилились

Із свого блідого трону, щоб зручно було йому, та вони
 Сміються голосно поміж себе та співають:
 І тоді чоловік, котрого Сум називав своїм другом,

Вигукнув: *Понуре море, послухай мою найсумнішу історію!*)

Значною різноманітністю відзначається зображення стихії вогню. Ця стихія міфомислення має амбівалентне значення. Вогонь — це сила добра, яка зігріває, годує, освітлює, проте, залежно від обставин, вогонь може перетворитися на руйнівну силу, яка спалює і нищить усе живе. У творчості Павла Савченка вогонь набуває сакрального значення. Іноді вогонь — це шлях переходу в нову якість, у вищість:

З неба — місяць, з неба — зорі,
 З неба — сяєво ріки ...
 Став — люблюсь, став — дивуюсь,
 Став, як статуя стоїть.
 Помолиться б, поклониться,
 Попрощаться б і *згорить* [5, 78].

Вогник маленької свічки у суб'єктивному сприйнятті поета перетворюється на символ натхнення до творчості:

Блима, блима, блима
 Свічечка-моргуха.
 Слово, друге — й рима
 Лащиться до вуха.

 Ні, не свчка — спалах
 Творчого екстазу [5, 34].

Символ згасаючої свічки поєднує та сигніфікує образи смерті, прощення та самоочищення:

Між безоднями страшними,
 Що впилися в мене млою
 Таємниць своїх,
 Я — запалена безодня,
 Свічка їх.
 Буду Вищому молитись
 Всіми кольорами світла,
 Щоб мене простив,
 Щоб зіглянувся на мене
 И погасив [5, 88].

Іноді, намагаючись осмислити загальнолюдські цінності, письменник переходить до міфотворчості сам, і у цьому немає нічого

дивного, адже, як з'ясував О.Веселовський, міфотворчість не є властивістю лише доісторичної пори [9]. Митець спроможний конструювати новий світ фантастичних образів самотійно, достатньо мати для цього лише особливий склад мислення. А найважливіші творчі прийоми, необхідні для міфотворчості (сюжетні схеми, символіка), на думку вченого, письменник отримує від народження у готовому вигляді точно так, як і мову, якою він говорить.

В.Б.Єйтс ввійшов в історію символізму як митець, котрий "підживив" цю течію новими можливостями, надав їй особливого акценту, привнісши у її художній світ уже готову до використання скарбницю символів, узятую із ірландської міфології. Можливо тому, що ірландська міфологія була маловідомою для більшості ірландських читачів, В.Б.Єйтс скористався певною перевагою, витворюючи у своїх поезіях новий фантастичний світ, який був так тісно пов'язаний із давно забутим старим. Діти божества Туата де Данаан (люди із Гір Фей, які, за переказами, як і колись, мандрують країною), Примарні Коні і Фергюс (король-поет, який добровільно зрікся свого трону) із своїми бронзовими колісницями, ці містично-магічні творіння, які відіграють таку важливу роль у поезіях Єйтса, пов'язані з реальністю не набагато більше, ніж образи С.Малларме (стаючи усе більш гетерогенними, його символи починали певною мірою збивати читача із пантелику). Образи В.Б.Єйтса є лише елементами і настроями його складної чуттєвості.

Ліричний герой Єйтса проживає в казково-чарівній країні: він уподібнюється Оїзіну, Червоному Ганрагану, Чоловікові, який мріяв про казкову країну, які завжди рятуються втечею від реального світу у світ Сідхе, у казки (Сідхе (від гаельського *Sidhe* - "вітер") — бог, який живе у Горах Фей та мандрує країною, перетворюючись на вихор. Коли старожили бачать опалі листки, які танцюють у вихорі вітру, вони благословляють себе, вірячи, що у цей момент повз них пролітає Сідхе). Реальний світ перетворюється на сумне місце, повне розчарувань. У одній із поезій Єйтса феї попереджають викрадену ними дитину:

Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand,
For the world's more full of weeping than you can
Understand [6, 18].

(Іди геть, людське дитя!

До води та у хащі,

Узявши за руку фею-чаклунку,

Бо світ переповнений плачем значно більше, ніж ти можеш

осягнути)

А ті смертні, які втекли у казкову країну, знаходять вічні розваги та сміх: під дивну музику вони танцюють на галявинах, оповитих сутінками. Ірландські феї, за Єйтсом, не просто зменшені істоти, схожі на нас (як феї у звичайних казках), які володіють надприродними силами, - вони істоти зовсім іншого гатунку й існують у різних вимірах.

Ця незвичність, ця реальна "іншосвітність" казкової країни поезій Єйтса без сумніву походить із чудової антології ірландських казок, яку уклав та видав друком сам Єйтс, та із власне ірландського фольклору. Люди Сідхе були природними витворами мрійливого та насмішкуватого ірландського розуму, який блукав сільською місцевістю поміж фікційними вогниками у тумані. Проте Єйтс зумів зробити із цієї ірландської казкової країни щось таке, що бентежило читачів значно сильніше за чари самих казок у його антології. Єйтсівська казкова країна стала символом самої уяви.

Наснагу до міфотворчості черпав із фольклорних джерел і Павло Савченко. Міф про хлопчика, врятованого птахами, експлікується в поезії "Летіли гуси, летіли білі". Можна навіть сказати, що це своєрідний переспів казки про Бабу-Ягу і Івасика-Телесика. Ліричний герой поезії, як і казковий Івасик-Телесик, протистоїть силам зла, однак ставлення до негативних персонажів у ліричного героя децю інше: він не лише їх не боїться, а насміхається та кепкує з них:

Летіли гуси, летіли білі,
Внизу казилась Баба-Яга.
Спеклась Оленка, а я був цілий,
А я був цілий! Ха-ха-ха-ха!

Сміявся з дуба: зламала зуба?
Піди, бабусю, до коваля!
Летіли гуси близенько дуба,
Біленькі гуси ... Гиля, гиля...

Його ліричний герой не може бути переможеним злою силою — він розчиняється у небесній стихії:

Вже догризала, вже глузувала:
- Як смачно буду жувать його! —
А в небі синім махали хмари:
- Прощай, бабусю, Бабо-Яго! [5, 98]

Сюжет міфу про сухий кілок, який перетворюється на живе

деревце, простежується і у поезії “Ціпок Сноблуди”. Автор розповідає нам “прикру” історію, яка трапилася із сліпою Сноблудою:

Ходила сліпа Сноблуда,
Шукала по світу чуда.
Всі землі дарма сходила,
Спочить при дорозі сіла.

Встромила ціпок в дорогу,
Заснула, віддавшись богу,
А вранці роса упала,
Сноблуда на ноги стала.

Звалила мішок на врамки,
До палки — а палки й ямки.
- Ну люде! — рекла злосливо. —
Не бачили палки — диво!
Украсти, - і що ж! — дурницю!
Я виломлю другу спицю.

І тут же при ній дубинка
Тяглася до неба гінко.
- Якраз на ціпок, - сказала.
Й дубинка за палку стала.
І з нею тепер Сноблуда
Шукає по світу чуда [5, 122].

Сноблуда, яка усе життя вешталася по землі, шукаючи чуда, не помітила, як це чудо сталося просто у неї на очах: сухий ціпок, який супроводжував її усю дорогу, перетворився за ніч на молоду дубинку. Проте, засліплена безпідставною злобою до людей, Сноблуда своїми ж руками знищує це чудо, зламавши молоде деревце та зробивши собі із нього нову палицю.

Порівнюючи та зіставляючи використання архетипних моделей, міфічних мотивів та образів у поезіях англomовних та українських символістів, зауважуємо, що надзвичайно поширеним мотивом, який використовувався як українськими, так і англomовними митцями, став мотив природних стихій, представлених міфологемами моря та океану (стихія води), динамічними іноформами вітру та хмар та статичним виявом у формі неба стихії повітря, зорями, сонцем, блискавкою, запаленою свічкою (як форми вияву стихії вогню), скелями, гаєм (як різновиди стихії землі). Характерним

є постійний контакт та взаємодія (іноді у формі протистояння, іноді у формі єднання, злиття) цих стихій, причому можливою є їх триєдиність. Прикметною рисою залишається те, що письменники не лише використовували та опрацьовували уже готові міфи та фольклорні образи, вони творили свою візію світу, свої почуття шляхом власної міфотворчості, джерелом натхнення якої став національний фольклор, народно-пісенна творчість.

Література:

1. Осипова Н. Мифопоэтика лирики М.Цветаевой. – Киров. 1995 – 117с.
2. Бердяев Н. О новом религиозном сознании //Вопросы жизни. – 1905. - №9. – С.142-153.
3. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. Учебн. пособие по спецкурсу для филос. факультетов ун-тов и вузов искусств. – М.: Высш. школа – 1985. – 287с.
4. Поліщук Я. Візія апокаліпси (“Касандра” Леси Українки) // “Касандра” Леси Українки і європейський модерн. Зб. наук. праць /За ред. А.Криловця та Я.Поліщука. - Остріг, 1998. - С.37-59.
5. Савченко П. Червоний вечір. Поезії. – Київ, 1991 – 207с.
6. The Collected Poems of W.B. Yeats. A new edition. Edited by Richard J. Finneran. – New York, 1989. – 544p.
7. Головка А. Самоцвіти. Поезії. – Кременьчук: видавництво “Молодик”. – 1919. – 32с.
8. Савченко Яків. Поезії. Кн.1.: Житомир, 1918 – 104с.
9. Веселовский А.Н. Сравнительная мифология и ее метод. – М., 1972. - 267с.

Владислав ГИЖИЙ (Тернопіль)

Структуротворча роль ритуалу ініціацій в українській неоромантичній прозі

Українська неоромантична проза дає матеріал для ілюстрації того, як у літературі початку ХХ ст. втілюється виділений Нортропом Фраєм мотив юності романтичного героя

[1]. У літературі такої моделі, як стверджує вчений, розгортається пасторальний ліричний струмінь образності, який тісно пов'язаний з жіночою сексуальністю. Переважно це світ магічного і бажаного, що виростає в межах буденності, але який не має права на тривале існування. Символіка світу жіночої сексуальності українського неоромантичного дискурсу артикулює свої думки, виявляє у міфологічному феномені літератури репресовані елементи і структури свідомості, що відображають основні потяги та бажання.

Перебуваючи у парадигмі міфу повісті Гната Хоткевича "Камінна душа", бачимо, що подібна символіка не випадкова і становить елемент асоціативної неоромантичної образності. Користуючись міфологічним концептом аналізу, визначаємо можливість структурного поділу твору на три фази з характерними для кожної особливостями характеротворення. Важливо зрозуміти, що поділ здійснюється у відповідності із архетипно іманентним для романтичної прози мономіфом про "смерть - народження" героя. Отже, у повісті виділяємо три фази: смерть - життя - смерть. Кожна окремо взята фаза розгортає власну полісемію образної поведінки персонажа, що асимілюється з метафоричною ідентичністю персоніфікації мономіфу про героя.

В аналізі йдемо за основною наративно-генеричною структурою ритуалу романтичного твору. В антропології вона називається ритуалом ініціації, що належить до великої групи обрядів переходу, метою яких було - дати можливість індивіду перейти від однієї соціальної позиції до іншої.

Сам процес переходу від однієї позиції до іншої, за А. Ван-Геннепом, здійснюється в три етапи: 1) сегрегація, тобто відокремлення людини від старого оточення і розрив її з минулим (прелімінальна або передпорогова фаза); 2) транзиція - проміжний стан, порубіжний період, або лімінальна фаза; 3) реінкорпорація, тобто включення до суспільства й колективу заново, але вже в новій якості і новому статусі (постлімінальна фаза) [2].

Сакральне місце проведення ритуалу вважалось сферою потойбічного, місцем смерті. Тому сам ритуал для ініційованого відмінювався ознаками випробування, смертельної небезпеки. Особливо це характерно для другої фази - лімінальної, яка найсильніше уподібнюється смерті, невидимості, темноті, двостатевості, пустелі, затемненню сонця чи місяця (В. Гернер) [3]. Визначаючи у творі порогову фазу життя, маємо на увазі ту "мить в часі і поза ним", названу етнологом Віктором

Тернером формою комунітас [4]. Така мить хвилево знаходить себе поза секулярною соціальною структурою як визнання всезагального соціального зв'язку, в час, коли вивільняються всі природні людські інстинкти, коли вибудовується модель можливого переходу "Я" в "Ти" і навпаки.

Пристаючи до реконструкції ритуалу ініціацій на основі художнього твору Гната Хоткевича, очевидно, доцільно сформулювати деякі вихідні положення. По-перше, будь-яка ініціація починалася обрядовим відокремленням ініційованого від колективу та сім'ї чи, по крайній мірі, від попереднього способу життя; по-друге, переведення міфологічного героя у сферу потойбічного, невпорядкованого простору здійснюється за межами звичної реальності (лімінальна фаза поведінки); по-третє, у вступі героя у фазу смерті йому присвоювався наставник, як результат встановлення особистісного зв'язку між новим статусом і ним.

Отже, наближаючись в аналізі до тексту твору, визначаємо першу фазу "смерті": від початку, де Маруся за намовою опікунів одружується з новоспеченим священиком і приїжджає у село, до зустрічі із Марусяком, де врешті апологетика образності фази смерті у творі набирає форми свого апогею, перероджуючись у нове народження фази життя. Щоб переконатись у справедливості наших ідей, нагадаємо думки, переживання героїні у першій фазі міфу повісті. Для молодій жінки, якою стала Маруся, почалося нове життя, "мабуть занадто ще була дитиною і по-дитинячому пережила, чи скорше сказати, перебула той факт" [5, 19]. Існування "у долі" виразилось для Марусі постійною мукою, що вилилась у вимогах "впору з їсти, впору лягти спати, з нудотою відробити свій обов'язок" [5, 11]. Інше життя, розмірена пристосованість, сонна любов мужа, ніжні поцілунки свекрухи - все це, якщо не сказати по-іншому, дратувало героїню. Проте, власне, свекруха стала для неї тим "мудрим старим радником", наставником, який допомагає Марусі перейти бар'єр сексуальної незаповненості, розцвісти у красиву, чарівну квітку, а згодом і дружину-мати для її сина. Як відзначав Н.Фрай, такого плану образ ототожнюється з материнською фігурою, яка залишається вдома, очікуючи повернення героя після його блукань додому [6]. Тут, отже, вона метафоризується у персоніфікацію добра, краси, злагоди, ідеальності. "І єдиною твердою річчю в усім тим було почуття старої їмості. Тільки бабуся одна щось знала певно, ніби посідала тайну життя і вносила це розуміння в оточення.

Простими словами говорила високі істини, ясним поглядом добиралася дна душі. Дивилася розумними очима на свою невістку і думала: “Що зробило тебе такою пташечкою і квіточкою? І чи зумієш отак проспівати, прошебетати цілий вік - чи зломить тебе життя, як квітчану гілочку?” [5, 16]. Пізніше, у надії повернути Марусю, стара їмость не може заспокоїтись. Ходить по покоях і ломить руки в турботах про рятування Марусі. Одурих, обпоїв проклятий, розбійник ... Плаче, мучиться... Іди ...Іди, голубко моя!.. Ми простили, ми не згадаємо. Слова ніколи не почувеш. Будеш коханою дитиною, як і давніше, буду так само любити, навіть більше...” [5, 177-178].

В такому ж афірмативному ключі міфологічного дискурсу розкривається визрівання свідомості самого розбійника Марусяка. Перша фаза оповіді міфу про життя опришка набуває особливої ролі у загальному розумінні циклічної послідовності життя романтичного героя. Коли прийшов час одружуватись, Дмитро твердо стояв на своєму кохатися лише з бідною Катериною. Біля неї він ставав лагідний, “благий”. На Катерину ж ласився Тихонюк, якого не любили ні дівчата, ні легіні через те, що прислужував панам. Суперечка між батьком і сином за невістку завершилась тим, що Дмитра забрали за намовою Юри у царську армію. Перевтілення конфлікту ідеальної спільності і суспільної структури в контексті твору розгортається, як бачимо, в русі індивіда (Марусяка) до ідеальної спільності, в якій усі відмінності рангів, статусів відсутні. При цьому відношення і напруженість ідеального редукується до символічного означення бідної, нещасливої сироти і водночас краси та ніжності. Так виникає цілий безперервний ланцюг означування, якому причина - момент підлеглості у профанному світі, що поступово переростає у суб’єктивістське розуміння гострої дихотомічної опозиції між двома модальностями, перебуваючими у постійній взаємодії та взаємодоповнюваності. Переживання такої моделі образності розгортається відтак у формі так званої “сили слабкого”, яка виражає у цей чи інший спосіб сакральні властивості низького статусу. Міфологічний тип ірраціональної рівноваги, отже, представляє собою те, що Анрі Бергсон називав відкритою мораллю “на противагу закритій, те: У закритих типах суспільства профанного світу саме підлеглий, маргінальний часто символізує загальнолюдські почуття, в результаті яких люди оновлюються й очищаються” [7].

На перехресті відриву гуцула від його гір, від його коханої та некрутації починається для Марусяка ритуальне відокремлення від общини (прелімінальна фаза). Одночасно не слід забувати, що таке відокремлення починається зазвичай із загальних глузувань і приниження. “Але от горами, відбиваючися гримливою луною від верхів, проноситься крик: “Берут!! Уже, ади, берут!!” Все молоде, сильне, почувши цей остерігаючий гомін, немов стрімголов у ліси, у дебрі залазило в печери, під каміння, лізло на високі смереки. А селами рискають посіпаки, б'ють стариню за втікача сина, знущаються, рвуть” [5, 88].

З перших же днів в армії Дмитро невимовно страждав. У зв'язку з ритуальною смертю героя і перебуванням у царстві мертвих велика роль відводиться героям потойбічного світу. Тут вони будуються на словах, діях офіцерів австрійської армії. “Били його в лице каптали, турали йому до уха слова німецької команди” [5, 105]. Майже ілюстрацією до такого мотиву можуть бути казки, де герой здійснює подорож в інший, часто підземний світ, що виявляється світом мертвих. На тлі дійства життя і смерті муки самотнього життя Дмитра Марусяка розсіюються тут же у просторі чужого, що пов'язується у ситуацію порогу у соціальній структурі “вояцької служби”. Глузування, приниження, побої зрештою змикаються із об'єктивацією жестів, потягів до волі, яка полонила всю його істоту, була сильніша за саму смерть (вона виросла із смерті). “Тужив, смертельно тужив Марусяк за батьківщиною... Вже перетерп'ю раз - але назавше” [5,103]. І терпів. Гірко терпів. Може, так, як ніхто. Повернувшись у рідні ліси, якась надлюдська сила уступила в нього. Вмираючи у своїй старій іпостасі, Марусяк в ході ініціацій перетворення на опришка перероджувався на вовка і ставав членом чоловічого “вовчого” союзу. Вовку відводиться чільне місце в міфології і культовій практиці слов'ян. Він шановувався як тотемний предок і родоначальник племені. Саме як через ототожнення із звіром (а не людиною) проходить метафоризація образу Дмитра. “Втікаючи через ліси і гори, він біг, ломлячи віти, як ведмідь, скачучи вовком через каміння” [5, 105]. Тільки у потойбічному світі царства смерті можливе таке вираження. Де він, там червоне царство смерті. Навіть думки його не людські, а зміїні. З часом до нього приходить розуміння і вартість його становлення як опришка - “чорного хлопця”. “У його доля віднині все життя от так грунями бігати, від погоней вічних ховатися, нічки, днини не мати супокійної...

Він вічний ганяти от так, як сьогодні, вовком висолопленим, не мати кутка, не знати щирої приязні і любові щирої... Щось жорстоке впхалося, розбило, розгрощило, знівечило, розметало по морській хвилі, по вітру польовому - і стоїть тепер безоким стоголовим чудовищем, стежить костистими лобами, оскалює зуби" [5, 107].

На основі своєрідного типу ритуального перетворення ініційованого Марусяка на вовка переходимо до другої фази архетипного освоєння дійсності. Для Марусі вона чітко асимілюється із фазою життя, часом поєднання, любові, сексуального переродження. Нова модель дійсності характерна спонтанністю та безпосередністю у людських стосунках. Тут помітні чистота й невишність сексуальних потягів героїв. Невинність, породжена бажаністю, спонукає до виходу наверх прихованого, витворюючи апокаліпсичну образність божественно-героїчного світу та романтичних ідей: "... І царевич полонинський прийде з топірцем блискучим, свисне, крикне полегінськи - гори-доли затріпочуть! З пістолета-двійки стрілять - що аж кінь спряде ушима, і ухопить тя, царице, понесе понад верхами, понад прірвами, лісами, понад тими потоками, що рокочуть вдень і вночі, що манять дівочі очі" [5, 32-33].

Щось росло, кликало кудись. Той, хто кликав, все ж прийшов. По зустрічі з Марусяком зрозуміла, що не був це лицар, що приходив у неясних мріях місячної ночі, але щось подібне. Прикметно, що момент переходу із однієї фази в іншу яскраво позначений у творі. Повернувшись додому після зустрічі із легіником, Маруся почувала, як піднімалась польотом рідна гірська мелодія трембіти. А це ознака смерті. "І жура якась ущемить серце кожного, хто чує ці невидимі звуки. Стане, тихо зітхне. - Умер хтось... - тихо сказала бабуся" [5, 55-56]. Зломним у життєвій долі героїні став цей урочий час. Марусяк спочатку здавався їй півбогом, народженим морем. Він царствує прекрасний, могутній за високими горами, за глибокими синіми морями. Мріяла, що коли прилетить на своїм "бистрокрилім коні", схопить, понесе понад борами непроглядними, ріками зміїстими і скаже: "Ти тут королева" [5, 57].

Накладання такої міфологічно-ритуальної перспективи на власне "я" утворює динамічну реальність, тотожну циклічній ритуальності, присвяченій народженню нового року, нового героя. Свято має сучасне відлуння у процесіях карнавалів, майських свят, купальських, новорічних, з такими елементами, як ігрові битви Зими і Літа, вибори "майського короля", "короля

карнавалу” і т. д. Конкретно даною тут є структурна основа ритуалу, в межах якої підходимо до тої сторони ініціації, яка знайомить чоловіка з жінкою, а жінку з чоловіком для того, щоб виправити деяке первинне протистояння чоловічого та жіночого. Їхній союз в давнину був представлений символічним обрядом священного шлюбу, що становив істинну основу жіночих ініціацій з часу їх зародження. За архаїчними віруваннями, богиня родючості сама повинна була бути родючою, а тому їй слід було мати партнера-мужчину. Звичайно, це мав би бути цар сакрального / потойбічного простору лісу. Спосіб, яким виражає себе така модель, бачимо на прикладі втечі Марусі із дому. Незадоволеність умовами, станом життя із чоловіком-священником штовхає Марусю до прояву “антиповедінки”, виходом за межі дозволеного у соціальній структурі. Мета поведінки, до якої вдається героїня, вимагає для свого вирішення особливого відмінного персонажу, який сам перебував би за межами освоєного простору. Ним у творі стає Дмитро Марусяк, який у процесі власного ритуалу переходу, у фазі лімінальності перетілюється у вовка-звіра. У цей момент обидва персонажі позначались особливим типом поведінки та особливою психологічною структурою. Загалом, як в мріях, так і наяву Маруся серед всіх сяйливих блискучих юрб - цариця балу, а поруч з нею її лицар, її владика. Поза цим все обридло, бо все нудне, остогидле, настобісіле. Дискурс міфологізму розгортається у творі у якісно вираженому ритуальному смислі. За римською міфологією, протягом священного шлюбу цар лісу Юпітер одружується у лісі із богинею Діаною. Тут типовим, як і для повісті, є сатурнальний персонаж. Під час щорічного свята Сатурналій пани і слуги мінялись місцями. Засудженого на смерть розбійника одягали в царський одяг і садили на трон. Через деякий час з нього зривали пишний одяг, наказували, мучили і вішали. Спочатку можна подумати, що в цареві дві сутності, проте насправді вона в ньому тільки одна. Тут ролі викликають враження подвійних: з одного боку, цар, понижений у раби, а з другого - раб, піднесений у сан царя. Маємо на увазі царя, який залишається на постійно, незмінно, бо знаємо, що раба знищують, а цар залишається панувати. Для того, щоб заміна була повноцінною, потрібно надавати можливість злочинцю в короткий час правління насолодитися всіма благами царського сану. Подібно до цього, час царського правління Марусяка ототожнюється із фазою життя в нарації міфу про Марусю. Відсвітком міфологічної ірреальності створюється

мотив ритуально-архетипної зради чоловікові в ім'я пізнання кращого, молодечого, юного, коханого, так довго леліяного. Тільки тут є цар, є владика, є його царство, а решта — лиш декорації та нудні аксесуари. В момент поєднання із розбійником-звіром переживається бажане, жіноче, тому ця примарна форма комунітас так наповнена психологічними афектами, в основному приємного змісту. Свято ввійшло в груди Марусині. Для неї все стало доволі іншим. "Синь глибоких проваль на далекім верху радісно сміялася до Марусі, лист тріпотів у захваті, і потоки, і Черемош - все святкувало, все стало прекраснішим у тисячу разів" [5, 124].

Водночас персонаж Марусяка поєднує в собі риси двох фаз смерті й життя. Якщо дивитися на нього як на раба, який за ритуалом живе спільно з одруженою жінкою, тим більше з дружиною священника, то для нього це звичайно ж фаза життя. У відповідності із театральним дійством свята Сатурналій раб мав попередньо втекти з полону. У повісті Марусяк у прелімінальній фазі переродження на опришка втікає зі служби в австрійській армії. У цьому місці, отже, метафора народження обі'єктивується у фазі життя, де плавно переходить у мотив аристотелівської *hamartia*, яка є запорукою трагедійного процесу. Власне, поведінка Марусяка, за Аристотелем, класифікується гріхом, порушенням встановленого у суспільстві морального закону, що виражається за етичною концепцією давньогрецького вченого у вільному виборі героєм свого кінця. Тобто герой міг би вчинити й інакше, але ввійшовши в гординю (*hybris*), він має закінчити смертю.

Проте, з другого боку, з точки зору ритуально-міфологічної структури обряду ініціацій, герой перебуває у лімінальній фазі, де він розгортає свою діяльність як неофіт, що нічим не володіє. Тут поки що він не має статусу, власності, стану в родині (порівняємо відносини із батьком). Він принижений для того, щоб в майбутньому набути нового образу. Характерно, що життєва гра Марусяка виявляється в кожному моменті проживання на горі у лісі між побратимами, де всі рівні. Вони разом вважаються особливо тісно пов'язаними один із одним. Дмитро стає для них за князя, а Маруся — за княгиню.

Пройшовши ритуал переродження на опришка, ставши на чолі чоловічого "звіриного" союзу, Марусяк у лімінальній фазі поводить себе зазвичай вовка, живе звіриним життям, тобто воюючи і грабуючи. Спочатку він прагне помсти всім, хто вирвав його з рідної хати, кинув у вир розбійничого життя.

Проте чим далі він стає все більш непередбачуваним. Він брутально поводитьсь з Марусею, устряв у розпалену горілкою і ревностями бійку з селянином Срібнарчуком і вбив його, налетів на дім Юріштана, згвалтував його дружину, свою колишню кохану. Все пережите Марусяком, всі пошуки себе розгортаються ілюстрацією до міфологічних легенд про вовкулаків, де одним із головних мотивів є розбій людей-вовків. Вони вбивають, нищать людей, їдять людське м'ясо і п'ють кров.

Ситуація, яка постала у потойбічному світі ритуального простору підводить, відтак, до ритуальної смерті посвячуваних у царстві мертвих. Оскільки всякий ритуал в архаїчну епоху мав свій "небесний архетип", при цьому реалізується міф про поєдинок святого Юрія, героя, який приносив визволення, із його змієвидним противником Велесом, господарем царства мертвих. В даному випадку простежується характерна для ритуалів дуальність-злиття образу героя із чудовиськом, проти якого він бореться. У міфологічному мисленні кожне божество мало аспект, де б воно було руйнівним, темним. Тому на основі роздвоєної сутності створюється подвоєння залежно від фаз еволюції твору, а, отже, й протиставлення. Так, у повісті в опозиції до Марусяка змальовується образ опришка-самітника, якого прозивали Юрчик Неклопотана Голова. Саме він постає прототипом істинного героя, народного месника за добро проти насильства й наруги над людиною. Марусяк-Юрчик - це один персонаж, але подвоєний за повістю. Справді, обидва опришки водночас різні. Марусяк — породження царства мертвих, він — цар потойбічного простору мертвих. Юрчик, на відміну, є втіленням народної боротьби проти несправедливості, продовжувач ідей та діянь Довбуша. Знову ж, за текстом, персонаж Юрчика теж дуальний у кінці твору, бо сам Юрчик, вступаючи у суперечку із Марусяком, врешті тільки покидає зграю його розбійників і згодом рятує Марусю. Ритуальну ж смерть Марусяку заподіяв уже злісний жандармський начальник Юріштан.

Смертельний вихід із фази лімінальності завершувався для Марусі поверненням назад у соціальну структуру, додому, до свого чоловіка. Марні сподівання закінчились нічим. Маруся в кінці кінців усвідомила свій гріх, свою помилку. Демонічна образність лімінальності розставляла все на свої місця: "Коло замикалося. От дзвенить важкий ланцюг, залізна брама скрипить, зачиняючися, невидимий хор проспівує скорботну

пісню безповоротного похорону - і вже... І вже кінець! Вічна, кам'яна тюрма, гріб, а в нім малесеньке віконечко..." [5, 202].

Отже, мотив святого шлюбу став міфологічним вираженням поєднання опозиції матрілінійного і патрілінійного. Проте, як бачимо на прикладі повісті "Камінна душа", неоромантична дискурсія підкреслює неможливість щасливого кохання й сім'ї у реальному світі у сфері актуальних відносин. Породжуючи маргінальність, підлеглість, неоромантична форма комунітас все одно будує структуру, в якій вільні стосунки між особами перетворюються у норму і порядок. Таким чином, неоромантизм акцентує увагу на власній утопії. Водночас, намагаючись перевести "відкриту мораль" випадкової комунітас в ідеологію, український неоромантизм виділяв найбільш наявні умови, при яких можна чекати успіху людської цілісності і повноти, нового збагаченого культурного переосмислення. Такі культурні форми давали б людям інші моделі та стереотипи дійсності відносин людини до суспільства, природи й культури.

Стосунки між чоловіком і жінкою в багатьох міфах були структурним елементом ритуального дійства. Дослідження показують, що настанови з питань статевого життя і ритуальний статевий зв'язок характерні для ініціацій багатьох народів [8]. Причому, як підтверджує етнографічний матеріал, у чоловічих будинках побратимів-вовків мешкали дівчата, які мали особливий статус і перебували з неодруженими молодими чоловіками у відносинах вільного співжиття. Такі дівчата, що жили в будинках "вовчих" союзів, вважалися жрицями жіночої богині. Проживання дівчат у чоловічих будинках підтверджується матеріалами міфів, в тому числі і жіночих ініціаційних. У цьому зв'язку становить інтерес українська казка про те, як коханець невірної попаді виявився вовкулакою. Первинно така модель створювалась через "майську пару" щорічних Сатурналій, де роль чоловічого начала виконував розбійник Робін, а жіночого - викрадена і згодом повернута Маріон [9].

Символічно для української неоромантичної прози, що для пояснення жіночого начала в обрядах посвячення ми звертаємося до міфічного архетипу Деметри і Персефони. За Дж. Фрезером, він ідентичний в основі міфу про Афродіту та Адоніса. Різниця полягає в тому, що в останньому богиня оплакує втрату свого коханого, який персоніфікує рослинність, яка помирає взимку й відроджується навесні, а у міфі про Персефону та ж думка втілюється у форму ліричної

задушевності: померлу дочку оплакує її скорботна мати [10]. Отже, йдеться про певний міфологічний модус буття, який дає підстави говорити про натяки на перехід героїні-дівчини в інші обставини пізнання, освоєння "іншого". "Іншим" у цьому сенсі є потойбічна сфера чоловічого простору, доступу куди дівчатам не було. В інтерпретації внутрішнього змісту неоромантичних сюжетів звернемось до антрополога К. Керенї, який подав ґрунтовне тлумачення архетипу Кори. Персефона, на його думку, одночасно втілює в собі два види жіночих зв'язків як дві форми існування. Одна форма (дочка з матір'ю) представляється життям, а друга (молода дівчина з чоловіком) – смертю [11]. Справа в тому, що за міфом Персефону під час її прогулянки викрав Плутон, цар мертвих, виринувши із підземелля, і зробив її царицею темного підземного світу.

Розгортання подібного міфологічного дискурсу неоромантизму можемо бачити у послідовному перерозподілі метафористики архетипної образності дійсності у жіночому началі, в плані Юнгіанської аніми. Освоєння означувальної потенції персоніфікації міфологічних енергій характеризує жіноче начало в образі "дівчини лісового дому", яка навчає еротики в ході ініціації. У парубочих громадах юнаки одержували необхідні знання з питань статевого життя, а також проходили ритуальне навчання спілкування з дівчатами. Таку модель міфу ми мали можливість уже спостерігати у повісті Гната Хоткевича "Камінна душа", де Маруся проголошується однозначно об'єднуєчим символом у суперечці двох протилежностей, а саме: втілюється в ідеї божественної блудниці, яка принесе спасіння.

З міфічним образом Персефони ми знайомимось у повісті Ольги Кобилянської "В неділю рано зілля копала". Тут вона єдина донька у матері Іванихи Дубихи. Тетяна (Персефона) впадала кожному в очі "своїм блідавим лицем і чорними густими бровами, що лукувато здіймаються, зціпившись над носом, над чорними задумливими очима" [12; II, 405]. З любов'ю описує письменниця зовнішність героїні. Та найбільше, хто знався на її красі, так це її поважна мати, бо ніякого зла ще не зазнала молода Тетянка. Іваниха "глядить іноді на неї і мовчки в душі молиться до неї. І не лиш до тої її тілесної краси, але й до душевної доброти тої одинокої своєї дитини" [12, II, 405]. За міфом, мати-дочка становлять єдине ціле як втілення постійного повторюваного народження. Щоб зрозуміти дуальність дочки-матері, символіку жіночості, треба пізнати

триєдину сутність міфологічної образності, яка порушується руйнацією, злиденністю, небуттям чоловічого царства Посейдона. Врешті, стає так, що й Персефона сама ототожнюється з царством мертвих. Якщо божество має кілька значущих аспектів, ми зазвичай виділяємо той, що найбільш доцільний у даному контексті. Так і у випадку повісті "В неділю рано зілля копала" розглядаємо образ Тетяни через міфологему Ерінійської Деметри [13]. Як і у первинному міфі, тут мати відроджується у дочці Олені, що володіла рисами самої Афродіти, позаяк її постійно викрадали. Зрозуміло, що у цьому є подібність із повістю Гната Хоткевича. Проте архетипно ми у парадигмі неоромантизму думаємо і про Олену "Фауста" В. Гете. Порівняння із божественною блудницею Оленою закріплюється у факті помсти міфологічної богині своїм коханим, жертвою якої стало багато смертних. Як зазначає К. Керені, Олена - вічно молода, завжди прагне бути викраденою і постійно жорстоко мстить після цього [14]. Проте найважливішим залишається те, що навіть у момент ритуальної форми комунітас, коли б здавалося, все складається ідеально, у спільному переживанні, любові та невинності, богиня продовжує у всьому сумніватися. Вона сумнівається у чистоті чоловічих інстинктів, почуттів, слів. У повісті подібна роль підтвердження на додаток стосується демонічної наставниці Тетяниної Маври. Якщо Мавра навчала свою вихованку у лімінальній фазі жіночої ініціації не чекати ніколи милосердя, то у Тетяни виходив із того жаль невдалого, безуспішного життя у світі. Сумнів у можливості ідеалу проголошує заперечення героя, здійснюється його де-ідеалізація в утвердженні чоловічого антиідеалу. Антиідеал у цьому контексті міфологічного ракурсу виділяється у патрілінійному дійстві романтичної агонії. Тетяна все одно любила Гриця, "летіла би, як птаха, на гору до нього... Однак вона не була. Щось, що було сильніше від неї, держало її в долині, вдома, не допускало виходити проти нього. Хотіла бачити - не йшла. Любила - не показувалася. Зачинила душу і ніби ждала чогось. Неначе боялася любити так, як була годна..." [12, II, 443].

У повісті образ Деметри-Персефони засвідчує первинну неусвідомленість, необізнаність, яка згодом приводить до насильства. Помста для унікального породження небуття служить ритуальному відродженню богині, яка завжди повинна бути молодою.

Міфологічний світ "В неділю рано зілля копала" пропонує опозицію буття, де править Персефона, чарівна і невмируща богиня смерті. Можемо говорити про відкриття таємної реальності, в якій все минуше розсіюється, всяке блюзнірство, зло зникає у тінь, а на заміну приходить задоволеність від переходу між життям і смертю, містичне маячіння яких спонукає до еротичних фантазій з дівою божественного виду.

Всі названі риси ритуалу жіночих ініціацій у лімінальній фазі спрямовані на підтвердження різнорідної міфологічної образності. На початку за своєю структурою ситуація, описана у попередньому творі, практично аналогічна до тієї, в якій опиняються герої оповідання Ольги Кобилянської "Природа", двоє несхожих, протилежних за соціальним станом людей. У творі розкривається складний духовний світ, конфлікт двох сердець. Вперше героїня зустрічається з гуцулом, коли до її батька привели гірського коня на огляд. Така випадкова зустріч, що пізніше закріплюється у лісі, обертається несподіваним спалахом почуттів. У своїй архетипній формі ініціаційного обряду переходовим тут є образ коня. "Був то пишний, стрункий жеребець, чорний як вугілля, з каблуківатою шиєю, великими ніздрями й вистаючими іскристими очима; буйний хвіст досягав майже землі" [12; 1. 377]. З давніх-давен в архаїчній міфології кінь-кобила ототожнювались з жінкою. Матеріал свідчить, що жінка в побуті обмінювалась на коня, а семантика сюжету "приборкати коня" означало - отримати в дружини дівчину. Простір чоловічого існування, таким чином, проростає через обширний цикл мотиву про приборкання жінки, причому жінка сприймалась як кінь, а саме приборкання - як шлюб. Тим більше, що кінь у цьому аспекті семантизується у символічного перевізника-посередника в інший світ, до чоловічого царства Посейдона.

Фактично, культ богині Деметри в оповіданні символізує матрілінійний спосіб буття, в якому чоловіча роль зводиться до ролі завойовника, замикача. За ритуалом, лімінальні парубки формували комунітас у підкоренні дівчат під час розбійницьких нападів, яке здійснювалось лише у лісі, де вона - це "дівчина з лісового будинку", а він - цар лісу. Після зустрічі з дівчиною, на думку хлопця, ним заволоділа якась нечиста сила. "І ся нечиста сила то - вона, прекрасна, червоноволоса відьма, що здибав її у лісі... Таж він сказав був їй, що вона похожа на образ матері божої, що висить у церкві, а проте! ...Мати божа

нікого не має за дурне, коли кого так дуже принадить як вона його; мати божа свята, а вона... ах!!" [12; I, 370]. Через споглядання еротичного ефекту від дівчини хлопець звертається до своєї аніми, внутрішнього образу жінки у чоловіка. У зв'язку з цим малюється образ фатальної жінки. Причому, як і Персефона у міфі, вона біполярна, бо, з одного боку, вона позитивна: богиня, красуня, а з другого - негативна: відьма, спокусниця. "Неустанно думав про неї. Вона так живо стояла перед його душею в усій своїй принадній красі і з усіма своїми словами та усміхом. - Як стій стало йому все ясно. Вона відьма... відьма!! О свята мати божа!.. О всі святі!" [12; I, 395].

Формула дуальності міфологічного образу підтверджується в оповіданні метафористикою кольору. За спостереженнями В.Тернера, породжений конфлікт так чи інакше у ритуалі ініціації має бути позначений відповідною системою символізації та формалізації [15]. Нашу увагу в аналізі твору Ольги Кобилянської привертає наявність конфлікту між чоловічою та жіночою сторонами. Тому, йдемо далі за вченим, буде логічно, якщо опозиція між статями у міфологемі літературного твору послужить джерелом ритуалу й символу. Тим більше, що, як це було видно із архетипного обряду Персефони, дуалізм первинної Діви слід завжди розглядати як частину більш широкої, тричленної класифікації. Триєдина форма кольорової символізації жіночого ритуалу ініціації у бінарній опозиції двох протилежностей містить у собі третій нульовий елемент, так би мовити, об'єднуючий символ, який відзначається лімінальною амбівалентністю. У колірній класифікації ритуалу переходу червоний колір характерний двозначністю, одночасним володінням протилежними значеннями та ознаками. Для гуцула дівчина з волоссям, якого нема ні в однісінької дівчини в селі, з червоною шовковою хусткою з сильним запахом ототожнюється з дівчиною мрії, в чиєму образі розряджаються атрибути бажаної божественності. "Він хоче, щоб воно знов було так гарно. Таж він любить її... так, тепер прийшла черга на нього вмирати!" [12; I, 390]. Але випадкова ідеальність пристрасного кохання, відповідність божественно душевній анімі у реальності насторожують хлопця і спонукають його знайти якийсь зв'язок, щоб усвідомити демонічний характер еротичної одержимості. Відтак він зриває хустину червоного кольору з себе, яку залишила вона. Йому стає все зрозуміло. Вона у всьому винна, вона

хотіла забрати у нього щастя. Відкинувши від себе ознаки лімінальності, гуцул вертається у світ реальний, соціальної структури, де актуалізується руйнування священної гармонії між чоловіком та жінкою через відхилення ідеально-жіночого смислу кохання.

Отже, новочасний зміст неоромантичної версії міфу про Деметру-Персефону прочитується через утвердження ідеальної спільноти у формі материнського права. Такий тип існування пропонує індивіду розвинуті духовні якості, які підтримуються взаємними інтересами, турботами і родинністю. При цьому здійснюється глибинний зв'язок однієї людини з іншою через "жінку" і "жіночість", позбавлений ритуальних привілеїв та обов'язків патрілінійності. В ідеальності жіночої комунітас Ольга Кобилянська, таким чином, розглядала індивід як духовну цілісність, відкидаючи раціональну заангажованість, задану чоловічим світом.

Аналізуючи прозу неоромантизму, ми не можемо назвати українську літературу тої епохи "літературою Батька" чи "літературою Матері". У самому центрі контексту літературних образів вимальовується образ молодої дівчини. Причому її дівочість, ототожнюючись у міфологічній концепції родючості, випрацьовує образи безперервного нового і нового народження. Виникає метафора "блуду", яка в архаїчній свідомості ритуально-символічного світу пов'язується з народженням і переборенням смерті, а тому і спасінням. Через таку свого роду матеріальність, біологічність, оречевленість літературного світу "дівчина з лісового будинку" в оповіданні "Портрет" Гната Хоткевича актуалізується в образі сценічної Юдіф, як рятувальниці людства. Істинна семантика "блудниці" розкривається в тому, що вона, як і "спаситель", пов'язана з культом ідеального, сакрального міста і з перемогою як позбавленням від смерті. "Як зараз стоїть перед очима її чарівна фігура в червоному вбранні, з високим стюартовським коміром... Він знав її Юдіф'ю, о, яка то дивна Юдіф була!" [16]. Перетворення дівчини у повію (архетип блудниці в українській літературі) постає в своїй основі вираженням покарання, вироку чоловічому світу низьких інстинктів. Людська підлота, безмежність зла і короткозора, безжальність егоїзму оточення - ось що звело її зі світу! Єдиним свідком сходження її у пекло, в інший світ темної реальності, у царство Посейдона був "артист". В Юнговому сенсі художник - вираження посередника між свідомим і несвідомим. Міфологічно це

відображає медіатора між цим світом і світом підземелля, світом Посейдона.

Отже, маємо в оповіданні міф про Персефону, яка щороку щезає у підземеллі на шість місяців. Як і у міфі, в оповіданні у чистому вигляді мотив викрадення Царем Смерті. “То було кошунство, то було переступлення закопати і її, як мільйони інших, у землю. Ангелом чистим, повним гармонії, зі співом хвалебним на устах, здавалась вона...” [17]. На тлі вічності образу Персефони Іда мислиться інкарнацією дівчини, що не зберегла своєї дівочості і поплатилася за це смертю. Архетипність розгортає етапи усвідомлення суб’єктом його земних страждань, іронічність його долі. Відбувається, отже, осягнення візії себе. А мотив Персефони допомагає звернутися в еволюції до майбутнього, яке виникає в результаті синтезу несвідомого та свідомого, “діонісійського” й “аполонійського”. У цьому засвідчується символізація об’єднання непримиримих протилежностей.

В будь-якому випадку проза початку ХХ століття епохи неоромантизму в українській літературі тлумачиться через архетипну міфологему трагедії. Еволюція неоромантичної формули передбачає перехід романтичного дозрівання у трагічну іронію, занурення у суб’єкт і поступове винищення суб’єктивності за рахунок іронічного заперечення. Проте у міфології “померти” означає досягти кінця певної стадії, досягти межі на даному етапі циклу росту. Тому у романтичних творах ми зустрічаємось із реінкорпорацією героя - його відродженням у нових умовах. В оповіданні Гната Хоткевича “Портрет” Іда - людина мистецтва, що означає її належність до таємничого світу несвідомого. Принесення в жертву артистки, як втілення архетипу Кори, підтверджує той факт, що такі дівчата завжди приречені на загибель. Їхнє життя у суспільній структурі ототожнюється зі світом верховної влади Батька, а тому визначається в регресивних поняттях. Для них щастя якщо й приходить, то тільки після важкого лихоліття і то понівеченим. Відмовившись від панування у царстві мертвих, вона б цілковито втратила свою жіночу індивідуальність, ставши жінкою для чоловіків. Проте вона - це Персефона, яка панує над багаточисельними образами всього, що коли-небудь існувало. Душі її царства (несвідомого) прекрасні, вони - це твори мистецтва в реальному світі. “В них нема нічого від “живих трупів”, ...вони і далі з прекрасними очима” [18]. На портреті дівчини “якась сумна втома світилась в сих очах;

там була і ласка божества, і прохання, там було море сліз, там була загибель. Тисячою ясних, блискучих зорями вогнів світились вони, божевільні очі... Важкою дугою темних брів, стрільчастими, мов блискавка, віями, дивним тоном повік важких, немов з трудом піднятих, вони прорізали темноту і фальш, вони доходили до таємних глибин чоловічого духа" [19].

Стає зрозуміло, що дівочість у природньому світі неоромантичного дискурсу пропонує свій хронотоп, де б врівноважувались постійнодіючі реальності жіночого світу: неприборкана дівочість і страх небажаного народження. В оповіданні ми бачимо особисті наслідки активізації архетипу дівочості Кори. Носії цього комплексу психологічних рис можуть реально зберегти свій дівочий світогляд і стиль життя лише до певного часу, після чого вони змушені "вмерти". Така символічна смерть пов'язується із потребою повноти осягнення індивідом буття у пошуках істинного знання, яке б могло стверджувати й виправдати сенс існування. Від здійснення цієї "смерті" й досягнення стадії "відродження" залежить зміст і якість усього подальшого життя. Кодом для розуміння такого життя стає історія кохання, точніше – розмивання суб'єктивності в коханні. Шукаючи порятунку в жіночому світі, чоловік породжує у священному союзі з жінкою неоромантичну форму комунітас, одним із аспектів якої стало вивільнення всіх природніх інстинктів людини. Спочатку здається, що саме підключення матеріального до тіла мертвої богині уособлюється в метафоризації декадентського відхилення ідеального смислу любові. У міфологічному сенсі такий розвиток "смерті" Іди потрапляє під вплив архаїчного *sragmos* – тобто розривання тіла тотема. В результаті метаморфоз здійснюється символічне дотикання до тіла божественного, що має на увазі зміну культурних парадигм, яка проходить через підключення до сили гармонії, проявлення цілісності і завершеності світового буття. Відтак одним із виявів і засобів такого самоусвідомлення у дискурсі неоромантизму розгортається в оповіданні "Портрет" творча діяльність людини, яку називаємо мистецтвом. Продовження життя у мистецтві засвідчує символічне примирення через усвідомлення згасання природного буття й унікальності смислу породжувальних інстинктів небуття.

Переходова доба початку ХХ століття засвідчувала чимало опозицій та ототожнень у духовному житті людини. Складалась ситуація, яку важко було визначити в поняттях традиційних критеріїв класифікації. Як зазначає Мері Дуглас,

такий феномен у колективному житті суспільства завжди вважається неприємним і небезпечним [20]. Відтак аналізуючи літературу епохи неоромантизму, натрапляємо на ідеї ототожнення жінки з чоловіком, які викликали загальне обурення в той час. З точки зору ритуально-символічного освоєння дійсності, цей процес передається у відтворенні жінками чоловічих героїчних міфів, оскільки їм теж доводилось боротись і достатньою мірою розвивати свою індивідуальність. Все ж, як зауважує Дж. Хендерсон, у жіночій психіці існує іманентно розвинений центральний архаїчний пласт, який проявляє себе у почуттях для того, щоб дівчата стали справжніми жінками, а не повторювали чоловіків [21]. Коли цей давній зміст психіки дає про себе знати, молода жінка може уникати його, оскільки це загрожує їй залишитись без досягнень феміністської емансипації. Заявляючи про власне вивільнення від норм загально-прийнятих повсякденних правил, формою її поведінки стають прояви «антиповедінки». Форми «антиповедінки», пов'язані з фазою лімінальної смерті, будуються у час, коли знімаються законні правила поведінки. Через відмову від них, переборення їх для розриву із рабством об'єктивації і отримання стану вищої повноти, реалізації власної долі має місце при виході людини у сферу свободи. У відповідності з ознаками порубіжної фази для становища лімінальних істот властивий вибір невизначеності, ситуації, коли ти на межі, на грані. При цьому неофіт керується вищим смыслом буття, своєю здатністю прислухатися цьому смыслу і в залежності від нього будувати свою поведінку.

Героїні повістей Ольги Кобилянської борються за своє майбутнє. Наталка Верковичівна ("Царівна") заздалегідь внутрішньо переживала за вивершення себе незалежною: "Я постановила собі будь-що-будь досягнути вищу освіту. Я була завзята, горда, честолюбива і не хотіла ні за що в світі бути тим "нічим"... Я не хотіла, щоби мені аж мужчина надав смисл і значення" [12; I, 135]. Відчуття приниженості, підлеглості виявлялося в тому, що Наталка ("Царівна"), Олена ("Людина") були в центрі постійних дорікань родини (архетип Попелюшки). Життя для них втратило свою індивідуальність, стиль і красу. Як і Маруся Гната Хоткевича, героїні Ольги Кобилянської борються зі світом в очікуванні чогось сильного, могутнього: "Я хотіла би чогось... не знаю ясно, чого... що мене вдовольняло б" [12; I, 129]. З тої миті, як почала думати, Наталка відчула, що у домі вуйка їй ніхто не був радий. Її

рудаве волосся давало кузинам ще з маленства причину до прикрих глумливих жартів та сміху. "Лице моє їм "закрейдяне", а очі? Боже! Наче я тому винна, що вони для них завеликі?" [12; I, 123]. Психологічно у цьому аспекті глузування, покинутість, підлеглість у міфологічному контексті сприймаються як поведінка протилежна прийнятій у світі людей, чим підкреслюється символічна "смерть" посвячених героїв. З другого боку, ритуальний сміх спрямований, як відзначає О. Фрейденберг, на переборення смерті та нове народження ініційованих [22]. Відчуття покинутості долею в житті між підлими людьми відповідає тому, що у лімінальності Наталка і Олена - рабині. А це значить, що насправді вони тут царівни в насмішку. Типовим за подібністю є мотив розпинання Ісуса Христа, поблазнівськи переодягненого у царський одяг і кепкуючими навколо солдатами. Структурно це знову нагадує нам дійство Сатурналії, що за моделлю є ритуалом переходу. Сатурналії дають найбільшу рельєфність, коли примушують "вмирати" свого царя-блазня під сміх, глузування, побиття. В акті прилучення до ритуалу ініційованого прозивали і висміювали, що складало перетворення смерті у нове народження.

Мотив завдання болю, засмучення, знуцання, терпіння, життя із мотто: "ліпша смерть, як життя, окутане неміччю і брудом" виводить поступово героїню в ідеально-сакральний світ любові, цінності, добра. Найвища, найблаженніша точка у житті дівчини, коли вона відчуває себе щасливою, упоєною, перейнятою чоловічою істотою, кожним його словом і духом. "Сидів близько коло мене і говорив унівголос, що не бачив ніколи такої людини, як я... А я прегарна русалка його, царівна його, з сумлінням "ніжним, мов павутина" ... Нехай ані не корюся, не піддаюся нічийй владі, нічийй! Чи я це чую? Лиш, лиш його!.." [12; I, 171]. В короткий момент приходить те, чого так чекала, до чого тягнулась. Тому й складається первинна суперечність між далеким бажаним і "певним виявом, моделлю його".

Психологічний синтез занурення в ідеальність починає створювати низку вражень, породжених шляхом об'єктивації душевних переживань. Розгортаючи свою персональну рефлексію, Наталка сприймає життя як ряд перешкод, які слід перебороти, проявивши героїчну волю і рішучість. Шлях її розвитку пролягає через "душу". Щоб реалізувати природну ціль, треба нею переболіти. Відтак вона - вразлива Персефона, яка у лімінальності цариця царства внутрішнього несвідомого,

куди втікає в час своєї розпуки. Віддавшись правлінню своїми володіннями, вона піддає опозиції все, що по той бік, у реальності. Для неї воно "смерті" подібне. У цьому відношенні чудовисько-чоловік, що хоче нею заволодіти, сприймається як перешкода, яка нічого не завдасть, крім болю, відверне її від метафізики внутрішнього щастя. "Я нікого не любила, Орядин, крім вас, нікого іншого в світі. Коли те, що живе тепер у моїм серці, можна назвати любов'ю до мужчини, то на ту любов маєте ви одні право, однак мої чувства належать ще й до якогось іншого світу, світу, котрого я ще не знаю, лише існування його відчуваю, про нього мрію. ...Я вже тепер відчуваю розкіш такого життя" [12; I, 236]. Попри позірну різнонаправленість обох елементів лімінальності, Наталка розвиває свою форму комунітас у свободі від всього, у відстороненні від всякого намулу на шляху до будуччини. Занурюючись у глибини самої себе, вона стає єдиним середовищем, єдиним об'єктом самої себе.

Отже, риторика світу української неоромантичної прози націлює на розуміння героя, який у пошуках ідеального відштовхується від зовнішнього світу, не пробуєючи результати власного абстрагування проектувати у життя. Особисте відношення до реального сприймається ним через внутрішнє пізнання індивідуального ідеального об'єму. Але для того, щоб ця ідеальність вийшла з рамок чисто внутрішнього і вступила в дійсність, вона повинна ввійти в життя так, щоб бути сприйнятою ним і переживатись у ньому. Але така функція з позицій міфологічного неоромантичного універсалізму заперечується ритуальним жертвоприношенням, що відображається іронічною формою людського існування. Тоді нічого не залишається, як замкнутись у собі та й довершувати будову образу ідеального апокаліпсису внутрішнім копірванням душі. Твориться розлад, безталанна дисгармонія всередині. Краще змиритись, йти за життям, бо все одно світ висміє тебе. Обставини буття, таким чином, актуалізують безсилля і неможливість життєвого пориву, який кожного індивіда робить заручником потреби максимальної самореалізації у процесі індивідуалізації, позаяк світ постійно створює безкінечні перешкоди на цьому шляху.

Трагічна відчуженість примушує неоромантика йти в пошуках відчуття, що під тією реальністю, в якій він живе, прихована друга, зовсім інша. У тій реальності, що проривається через лімінальність у літературі, виникають люди, яким усі речі промовляють як образи із тіні. Інтенсифіковане чуттєве

сприйняття переростає у претензійність на індивідуально неповторне. Якщо мислити загальніше, це люди на грані, які своєю щирістю пробують позбавитись від кліше профанності, постійного виконання власної ролі в суспільстві, намагаючись у мистецтві злитись з космосом буття ("Портрет", "Царівна"). У суспільстві такі постаті маргінальні, підлеглі, низького статусу, варті насмішок і глузування. В іншій відторгненій заперечній реальності, де ламаються усі застигли, ворожі обмеження, що поселили серед людей лихо, сваволю й дикі звичаї, вони стають вільними.

Українська неоромантична проза розглядає свою версію ідеальної комунітас, яка структурується у формі жіночого дискурсу. У ритуальній свідомості переходної доби жінки ототожнювались із сакральним, маргінальним, таким, що здатне виправити, врятувати ситуацію в онтології буття. Жінка, отже, отримувала "культурну місію як жриця ідеалу". Єдність, яка зазнала значних викривлень у чоловічому соціумі, вважалось, може бути відновлена тими, хто звичайно перебував на низу соціального життя. В цьому аспекті головними діючими особами української неоромантичної прози стають молоді дівчата. Формування образу дівчини - архетипу Кори стало психологічною потребою і стимулом. Нарація життя героїні у тексті розгортається зверненням до драматичної "антиповедінки", яка відкриває сама по собі розуміння трагічної іронії самотнього буття людини. Такий тип мислення співвідноситься із давніми античними фігурами іронії Сократа: "висміювання, щоб вихвалити" і "вихвалення, щоб висміяти", які перерозподіляються в основну традицію трагічної іронії у відображенні притаманного ізольованій людині конфлікту між внутрішнім та зовнішнім світом, між уявним та реальним [23]. Називаючи за античною іронією такий тип героя *alazon*, маємо на увазі претензійну хвальбу на ґрунті самонадіяної неусвідомленості, що в кінці кінців приводить до невідворотнього результату. З погляду ритуалізму *alazon* передбачає начало Персефони з її обрядом жертвоприношення. Можна сказати, що Персефона співвідноситься із спонтанністю, ірраціональністю, потребою до самоствердження і об'єктивується в реальному світі профанних обставин, тобто вмирає, приноситься в жертву у Посейдонівських формах. У такій неоромантичній переорієнтації трагічної іронії викристалізовується ідея маски хтонічного божества, яка розгортає власне життя у формі гри, що актуалізується

“антиповедінкою”, протистоянням, комедіанством і сприяє моральному і психологічному врівноваженню суперечності між чоловіком і жінкою. По суті, у лімінальності архетипу ініціацій герої неоромантизму ототожнюють себе з силами, яких самі до глибини душі бояться, і які в етичному плані сприймаються небажаними.

Література:

1. Frye N. Anatomy of criticism - London: Penguin books, 1990. - P. 200.
2. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян.- Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць,1998.- С.9.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал - М.: Наука, 1983. - С.179
4. Там само. - С.170.
5. Хоткевич Г. Твори: В 2 т. - К.: Дніпро, 1966. - Т. 2. - 600 с.
6. Frye N. Anatomy of criticism. - London: Penguin books, 1990 - P. 199.
7. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.: Наука, 1983. - С.183.
8. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. - Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1998. - С. 169.
9. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. - М.Лабиринт, 1998. - С.210.
10. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. - М.:ООО "Фирма "Издательство АСТ"", 1998. - С.411.
11. Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов.- К., 1996.- С.128.
12. Кобилянська О. Твори: В 3 т. - К.: Держлітвидав УРСА, 1956
13. Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов.- К., 1996.- С.142-143.
14. Там само.- С.142-148.
15. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.:Наука, 1983. - С.90.
16. Хоткевич Г. Портрет // Поезії в прозі - К., 1902.- С.6.
17. Там само. - С.8
18. Кереньи К. Кора // Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. - К., 1996.- С.145.
19. Хоткевич Г. Портрет // Поезії в прозі.- К., 1902.- С.4.
20. Тэрнер В. Символ и ритуал. - М.:Наука, 1983. - С.181
21. Хендерсон Дж. Древние мифы и современный человек // Юнг К.-Г. Человек и его символы.- М.: Серебряные нити,1998.-С.135.
22. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра - М.: Лабиринт, 1998. - С.212.

23. Пигулевский В.О., Мирская П.А. Символ и ирония. – Кишинев., 1990. – С 119.

Олександр ТКАЧУК (Тернопіль)

Міфологічний код у новелах М.Яцківа

Міфологічна критика розглядає кожен літературний твір як варіант стародавнього міфа. Структурні елементи міфів, підсвідомі архетипи відшукуються в сучасних і минулих творах різних жанрів. Такий методологічний підхід має свою сукупність ідей, які стосуються взаємовідношення між міфологією та літературою, і поділяється на два напрямки — ритуальний, представником якого є Н.Фрай, який вказував на тяжіння мистецького твору до мономіфа; архетипний, який бере початок від ідей К.Юнга про визначальну роль архетипів у творчості.

На наш погляд, розглядаючи поетику творів, які містять відголос численних міфів, древніх уявлень про надприродні сили, не обов'язково виходити тільки з позицій міфологічної критики. З семантичної точки зору міфологічні символи можна розглядати і як приклади нульової екстенсії, тобто як знаки, які відсилають до неіснуючих у природі об'єктів. Однак за такими поняттями стоїть визначений смисл, культурна цілісність і з набором конкретних ознак. Наявність таких смислових одиниць у тексті вказує на певну структуру. Тому, розглядаючи ті новели М.Яцківа, в яких зустрічаються такі міфологічні символи, звернемо увагу на зміст, що стоїть за ними і як він виявляється у контексті творів М.Яцківа.

Ролан Барт запропонував структурування тексту на асоціативні поля — коди: "Код, як ми його розуміємо, належить переважно до сфери культури: коди є певним типом вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого: код — конкретна форма цього «вже», яке конститує будь-яке письмо" [1]. На його думку, у

текстах наявні такі основні коди як культурний, символічний, герменевтичний, семічний та наративний. Нашу увагу привертають два з них, а саме: символічний та культурний. Останній реалізується через велику кількість підкодів, які виділяються з різних галузей культури. Один з таких підкодів присутній у творах М.Яцківа і спирається на античну міфологію і охоплює частину міфологічних знаків, які зустрічаємо у новелах митця. Зокрема, цілий ряд античних термінів: готуріди, Едіп, тартар, муза — відповідають цьому різновиду культурного коду. Вони викликають в уяві читача певні асоціації, які можна простежити в системі античної міфології, що мала б бути відома більшості освічених реципієнтів, на яких орієнтовані новели Яцківа. Аналогічно можна вчинити із другим культурним підкодом, широко представленим у М.Яцківа, який включає широкий пласт знання. Сюди увійшли християнські образи: Рафаїл, херувим, чорт та містичні уявлення, в тому числі і надприродні істоти: чорт, демон, русалка. Поєднання цих семантичних полів і становитиме міфологічний код, який має свій набір знаків, символів, образів, які відповідним чином організуються, вступають в корелятивні зв'язки між собою. Оскільки його складові будуть відноситись до класу оповідних одиниць, які Р.Барт визначив як ознаки, то таким чином міфологічний код вступає у взаємовідношення з іншими рівнями твору. Відповідно можна визначити роль його у тексті твору, а тому необхідно звернутися до символічного коду новел М.Яцківа. Символічний код (не плутати з символізмом як напрямом), пов'язаний з інтерпретацією тексту, містить приховане значення, яке реалізується у творі.

Слід зазначити, що М.Яцків, звертаючись до міфологічних уявлень, не був цілковито оригінальним у підборі знаків. Подібний набір символів, образів зустрічався у романтиків та інших модерністів. Події відбуваються за фантастичних обставин, серед гір, на кладовищах, у старих замках — це атрибути романтизму [2]. Водночас джерела міфа слід шукати в західній традиції. Це творчість французьких пресимволістів, особливо Шарля Бодлера, символістів С.Малларме, А.Рембо, П.Верлена, німецьких пізніх романтиків та митців, які захоплювалися ніцшеанською міфологічною моделлю [3]. У випадку М.Яцківа це, передусім, вплив Шарля Бодлера, Едгара По, Моріса Метерлінка.

Модерністичну естетичну концепцію (і не тільки її) часто відносять до міфотворчості, тобто до створення індивідуального міфа. К.Леві-Стросс зазначив, що міфи будуються на сильних опозиціях: космічних, метафізичних чи природних [4]. Художні твори також мають свої опозиції, на основі яких збудовано

представлений світ. Для розуміння концепції дійсності М.Яцківа маємо змогу звернутися не тільки до мистецьких творів письменника. Вияв авторської інтенції містить передмова до збірки "Чорні крила". В ній митець характеризує сучасне йому суспільство таким чином: "Часи від того не змінилися, кепська політика, білянси натягані і латані кривдою робучих, молодих сил народа, нові економічні фрази зі старою системою синекур для свіжо "перепрацьованих" джигунів, — цілий той брудний, гендлярсько-езуїтський крам, що запаршивив суспільність, стоятиме ще якийсь час серед нашого загалу висше як цтука і буде уважатися за одиноку підойму культури й духа народа" [5]. Така негативна картина світу визначає один з основних конфліктів у творах М.Яцківа — протистояння між митцем чи інтелігентом та суспільством.

Вищезгадані мотиви знаходять втілення у новелі "Адонай і Бербера", яка ввійшла у збірку "Чорні крила" і в радянських виданнях не публікувалася. У цьому творі, як і в багатьох інших новелах, автор малює непривабливу картину дійсності. Готель з її покурими гостями, старими кавалерами, панами символізує гріхове суспільство. Розповідач називає присутніх героїв "стопганими вогниками", і вже тут з'являється, характерний для творчості М.Яцківа, мотив примарності світу та втечі від нього: "З корчами в колінах від висиджування над працею, з дрогавками в лицях і руках, п'ють вони свою отруту-забутє і подорожують світами в далекі країни фантазії, подорожують, сидячи при малім столику" [6]. Один з персонажів розмірковує: "...всюди тільки пригноблення, нарікання, невдоволення, душна напруга, аж дихати тяжко". Ця своєрідна експозиція завершується зустріччю двох приятелів Адоная та Бебери. Екзотичні імена героїв привертають увагу читача. Одне з них має міфологічне значення. Адонай — одне з позначень бога в іудаїзмі, в епоху елінізму застосовувалось (при читанні вслух) замість "невисловлюваного" ім'я Яхве; етимологічно близьке імені Адоніса [7]. До співвіднесення з першим значенням схиляють ряд ознак персонажа. По-перше, він каліка, а, отже, це суперечить такій якості Адоніса, як зовнішня краса, і дозволяє відійти від такої інтерпретації. По-друге, герой єврейської національності, що підтверджує іудаїстичне значення [8]. Однак слід відзначити, що в творі цей герой виступає вірним другом, і додаткових елементів для подальшої експлікації цього значення немає. Це наштовхує на думку про доцільність характеристики, яку дав М.Євшан таким художнім прийомам у творчості молодих письменників: "Намагаючись виявити якнайбільше наївності, свіжості, гонять за

чимсь все новим, незвичайним, екзотичним, шукають по всіх віках, епохах і народах, щоб освіжити свої притуплені почуття, уряджають якийсь дивний карнавал всяких богів, масок, мітів, людей — одним словом, скрізь шукають того, чого у їх вже давно немає” [9].

Обидва персонажі невлаштовані у суспільстві і перебувають на маргінесі. Бербера, хоч і закінчив докторат та працює урядовцем, незадоволений життям. “До того обставини підлі, езуїтські, всюди скрита політика, люди без поезії, в народних інституціях визиск в користь капіталу одиниць”, — заявляє він, а далі висловлює свою позицію: “Я за інтелігентний, а тим самим за слабкий до грубої боротьби, бо іншою нічого не вдієш. Всіх блощиць не переб'єш, сказав Гайне”. Звідси постійний внутрішній конфлікт, який має і такі прояви: “Потворні видіння переслідують мене серед самотних потемків. <...> Прочуття мучать мене по ночах і я ніяк не можу втекти від них” [10]. Ці слова відіграють важливу роль у мотивації подій і введення міфологічних одиниць, адже пізніше буде змальовано ряд містичних ситуацій.

Вже незабаром по дорозі додому перед друзями постає така картина: “Листя котилося з шелестом перед ними, чудацькі страховища снували й втікали перед ними”. Ці видіння можна інтерпретувати як гру світла і тіні, однак вже сам факт експлікації таких метафоричних образів вказує на системність введення у твір міфологічної складової, яка знаходить своє продовження у зображенні житла Бербери: “Минули парк й опинилися коло самотної вілли. Стояла пустою, бо через нічні страхи ніхто не віднаймав її, крім Бербери”. В цих рядках відчутна алузія з творами Е.По, який підсилюється в описі інтер'єру, в тому числі згадкою про письменників: “На стінах довкола були великі, на причуд дивні та химерні, грізні й комічні картини, які мало коли оглядає людське око. Дантейські події, геніальні видіння Едгара По, постаті Достоевського, відлюдні пустелі, чорні хмари з яркими краями над безконечними, мертвими водами, сліпий чоловік витягнув ногу над пекольною безоднею, *Magie Crisium* і т.п.” [11]. Виявляється, що це малюнки дітей, яких Бербера запрошує до себе і стимулює до малювання. Чому діти малюють такі химерні картини, може пояснити згадка про особливого хлопчика: “Він рисує все поволі, окремо і від часу до часу попадає в таку дрогавку, що головка відкидається в зад і цілий лівий бік корчиться, як від електричної струї”. Таким чином, проявляються підсвідомі або містичні сили, які реалізуються у мистецтві.

Погляди на мистецтво, які висловлює у творі Бербера, відіграють важливу роль у висвітленні зображуваного у творі. Вони

спрямовують читацьке сприйняття, оскільки опосередковано пояснюють наратив твору. Перш за все, на думку Бербери, "всі наукові означення потребують своїх означень, а ті своїх пояснень і так путанина без кінця, переливання з пустого в діряве" [12]. Ця фраза належить до сфери культурного коду і містить гносеологічне знання, яке можна охарактеризувати як агностичне, а, з другого боку, містить натяк на символізм, згідно з яким за реальною дійсністю є прихована сутність, яку можна інтуїтивно пізнати. А тому Бербера захищає модерне мистецтво: "Тепер настали деякі "здорові" критики, що з татарською злобою накидують молодим талантам рівень буденного життя і силоміць хочуть приневолити їх до копіювання та фотографування замерзлої побутовості, наче би лиш в ній була правда, а фотографування була штукою, чи поезією, а що вийде поза рамки їх азіатського шаблону, те, по їх думці, основане на мертвій точці" [13].

Реалізація модерної концепції мистецтва у М.Яцківа відбувається через різноманітні візії його героїв. Саме за допомогою них персонажі виходять за межі "побутовості" і стикаються з містичними істотами або невідомими феноменами. Перебуваючи у домі, головний герой Бербери у напівсонному стані ("лежав здеревілий і не знав, чи се сон, чи ява") спостерігає незрозумілі видіння: "Грі спиналися дива, гляділи в ліжко серед кімнати, інші сходили в долину та обступали його довкола". Тут продовжує розгортатися міфологічний код новели. Серед таких "чудацьких появ" виділяється демон. Як відомо, образ демона має різноманітне поетичне трактування, оскільки зустрічається у багатьох творах романтиків. У міфологічному сенсі демон має двояке значення. Демон у грецькій міфології — узагальнене уявлення про невизначену і неоформлену божественну силу, злу або рідше добру, яка часто визначає долю людини. Однак у Яцківа це поняття має швидше християнське значення, яке трактує його як пов'язане зі злом, демонічною силою [14]. У творі цей персонаж виступає не стільки діячем, скільки адресатом повідомлення для Бербери. Він глузує з Бербери, але той не відповідає, а тільки застогнав (вказівка на те, що це лише страхітливий сон). Наступна постать, що з'являється, передусім, в уяві Бербери — це жінка, яка немов як та неправда у приказці: "В руках молитвенник — в кишені пивничі векселі — з тим перейду цілий світ і назад верну" [15]. Можна лише здогадуватись, що такий образ відповідає у цьому контексті одному з міфологічних трактувань жінки як символу нижнього світу, гріховності, зла [16]. Таким чином, герой перебуває в полоні злих сил, які переслідують його у хворобливих снах. Не

дивно, що завершується твір смертю Бербери і містичною смертю його побратима. Так поєднуються хворобливий стан інтелігента, його спіритуалізм та модерний погляд на мистецтво.

Слід відзначити, що елементи міфологічного коду, в тому числі персонажі не відіграють значної ролі в розвитку дії. У розглянутій новелі їх можна пов'язати з характеристикою головного героя, який відзначається цілим рядом ознак. Він насамперед індивідуаліст, бунтар, нігіліст та інтелектуал. Модерністичний герой Бербера має власний невротичний комплекс. Т.Гундорова зазначає: "Жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання, агресивності стають моделями, символами рафінованої душі диференційованого модерного суб'єкта *fin de siècle*" [17]. Саме таким чином можна схарактеризувати символічний код новели.

Отже, міфологічний код використовується М.Яцківим не тільки для характеристики внутрішнього світу новітнього героя. В семіосфері новели елемент міфологічного коду часто багатозначний. Читачеві досить важко визначити прихований зміст, встановити асоціативний зв'язок з тим чи іншим знанням. Тим більше, що часто текст не дає підстав для послідовного прочитання символу і виникає враження, що автор вдається до екзотичних імен безпідставно. Однак такий елемент виступає лакуною, яку повинен заповнити читач. За багатьма міфологічними одиницями стоїть де кілька значень, а це вимагає активної співучасті й співтворчості читача. Це пов'язано з тим, що "символіка, міфи, ідеологія, які забезпечували в минулому цілісність буття людини розпадаються, знецінюються" [18]. На зміну їм приходять індивідуалізована концепція світу, як будь-яке культурне явище часто побудована на умовностях, пов'язана з попереднім знанням і водночас містить щось нове або переосмислює старе, а через це наявний елемент невизначеності, багатозначності. Такою є творчість М.Яцківа зі своєю ідеологією, символами, міфологічними поняттями.

Література:

1. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е.По // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996 — С. 401.
2. Ильницький Н. Творчество М. Яцкова в контексте идейно-эстетической борьбы в украинской литературе начала XX века. Автореферат дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук — К., 1973 — С.10.
3. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму —

- Івано-Франківськ, 1998 - - С.190-194.
4. Леви-Стросс К. Структура и форма // Семіотика — М., 1983. — С 412.
 5. Яцків М Чорні крила. — Львів, 1909 — С 3 (Далі покликуємось на це видання)
 6. Цит. вид. — С.60.
 7. Мифологический словарь. — М., 1991 — С.23.
 8. У такому ж значення це слово вживав В.Чумака, зокрема в поезії "Погром" Див. Чумака В. Червоний тастів Твори. — К.: Молодь, 1982. — С 90.
 9. Євшан М Пoesія безсилля // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С.57
 10. Цит. вид. — С 63
 11. Цит. вид. — С.66
 12. Цит. вид. — С.67.
 13. Цит. вид. — С.68
 14. Мифологический словарь — М.: Сов.энциклопедия, 1991. — С.182.
 15. Цит. вид. — С.70.
 16. Маковський М Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и мира образов. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. — С.147
 17. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс і раннього українського модернізму. Постмодерні інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997 — С 115
 18. Там само. — С 116.

Людмила КОРОТКОВА (Херсон)

Міфологічний світ у постмодерністській англійській художній прозі

Постмодернізм, що заявив про себе в другій половині ХХ ст., дотепер залишається культурним феноменом, про сутність якого ведуться численні суперечки і дискусії [5, 43]. Постмодернізм як напрям у сучасній літературній критиці виступає як спроба виявити на рівні організації художнього тексту визначений світогляд.

особливий «погляд на світ». Художній світ письменників-постмодерністів — це світ, видимий через призму інших літературних здобутків, тому звертання до міфу письменників постмодерністської англомовної художньої прози є природним.

Міфологічність англомовної постмодерністської художньої прози полягає в тому, що вона насичена міфологічними образами, символами й сюжетами. В наративі цих митців спостерігаємо алюзії. Відкрити паралель з мотивами міфу, водночас зустрічаються також створені самими авторами міфи. Значеннєва насиченість англомовної постмодерністської художньої прози дезорієнтує читача і змушує його в глибинний зміст тексту.

Хаотичне злиття різних міфів у рамках постмодерністського світу створює «постмодерністський колаж» [1, 221-222], світ хаосу. Світи, зібрані в одному гетерогенному текстовому світі, проте, залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле. Кожний з них зберігає свою відособленість.

Для аналізу хаотичного злиття текстових світів звернемося до розповіді Джона Барта «Glossolalia» [7, 114-115]. Текст розповіді побудований як «зібрання алюзій» на міфи, що представляють різні світи тексту. За визначенням О.Ф.Лосєва, міф — «магічне ім'я», і в цьому його особливість: з міфом завжди зв'язана деяка таємниця, чарівництво, чудо [3, 47]. Інтерпретувати розповідь може лише читач, добре знайомий з міфами і героями Давньої Греції.

Перший абзац аналізованої розповіді являє собою сплетення алюзій різних міфів. У ньому йдеться про Феба, царя Аргоса Агамемнона, грецьких міфологічних героїв. Щоб збагнути зв'язки між реченнями в абзаці, необхідно глибше досліджувати самі міфи, тому що в тексті вони представлені фрагментарно, причому спостерігається фрагментарне використання мотивів, на міф може вказувати лише одне чи кілька слів, відкрита паралель з якимсь міфом. Так, тільки знання того, що Агамемнон у «Іліаді» — цар Мікен, проводир грецького війська в Троянській війні, і що був він підступно убитий дружиною Клитемнестрей [6, 18], може допомогти в інтерпретації наступних речень у першому абзаці розповіді, представлених у ньому розрізнено: *A horse excreting Greeks will devour my city* (йдеться про Троянського коня); *I see Agamemnon, my enslaver, meeting death in Mycenae* (тут говориться, що Агамемнон зустрів свою смерть у Мікенах. Наведемо фрагмент з аналізованого абзацу:

Still breathless from fending Phoebus, suddenly I see all — and all in vain. A horse excreting Greeks will devour my city; none will heed her Apollo loved, and endowed with clear sight, and cursed

when she gainsaid him. My honor thus costlily purchased will be snatched from me by soldiers. I see Agamemnon, my enslaver, meeting death in Mycenae. No more [7, 114].

Більш фрагментарно подана алюзія стосовно міфологічного героя Феба, що представлена його двома іменами – *Phoebus* (Феб) і *Apollo* (Аполлон). Для того, щоб зрозуміти, що Феб і Аполон одна і та ж особа, так само необхідно заглибитися в суть питання, тому що в самому тексті цей факт не мається на увазі. Речення, у яких згадуються ці імена, не розкривають суті міфу про цього героя: залишається незрозумілим, яку жінку любить Аполон (*none will heed her Apollo loved, and endowed with clear sight, and cursed when she gainsaid him*), який зв'язок між ним і людиною, від імені якої ведеться оповідання (*Still breathless from fending Phoebus, suddenly I see all – and all in vain*).

Другий абзац аналізованої розповіді - це звертання до Прокни, героїні Давньої Греції, тобто спостерігається алюзія щодо міфу про Прокну і Філомену, двох сестер. Згідно з міфом, на прохання Прокни, її чоловік Терей повинний був привезти Філомену до них у гості, але, побачивши красиву Філомену, він палко покохав її. У свій палац Терей не повів сестру дружини, а насильно тримав її в темному лісі в неволі. У відповідь на погрози Філомени, що вона розповість народу про його злочин, Терей відрізав їй язик. У неволі Філомена знайшла спосіб повідомити сестрі, де тримає її взаперті чоловік сестри. Сівши за ткацький верстат, вона виткала на килимі свою жахливу історію і надіслала таємно його Прокні. Коли Прокна звільнила сестру, вони разом жорстоко помстилися Терей за його зрадництво [2, 201-204]. Бажання жінок помститися підкреслює метафора *she warbles for vengeance, and death*. Наведемо другий абзац, у якому алюзія щодо міфу представлена виразніше, ніж у попередньому фрагменті оповіді:

Dear Procne: your wretched sister – she it is weaves this robe. Regard it well: it hides her painful tale in its pointless patterns. Tereus came and fetched her off; he conveyed her to Thrace ... but not to see her sister. He dragged her deep into the forest, where he shackled her and raped her. Her tongue he then severed, and concealed her, and she warbles for vengeance, and death. [7, 114]

Фрагментарна репрезентація алюзій навмисне порушує логічну стрункність розповіді, що ускладнює розуміння її внутрішньої єдності. Використання міфів вимагає напруженої уваги з боку читача і сприяє множинності інтерпретацій текстодобутку. Письменники-постмодерністи перетворюють читача в активного творця й співавтора твору.

Про світ постмодерністського художнього тексту можна сказати словами Р.Барта, що автор не «оспіває себе, а більшою мірою оспіває світ, створений ним» [див. 4, 426].

Література:

1. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 254 с.
2. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. – М.: Правда, 1988. – 576 с
3. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Изд-во Политическая литература, 1991. – 524 с.
4. Рикёр П. Живая метафора // Теория метафоры: Сб. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюнова; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А.Журинской – М.: Прогресс. – 1990. – С. 435-455
5. Слащева М.А. Мифологическая модель мира в постмодернистской прозе Милорада Павича // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология – 1997. – № 3. – С. 43-53.
6. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – 1600 с
7. Lost in the Funhouse by John Barth. – N.Y., L., Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books Doubleday, 1995. – 205 p.

Юрій БЕЗХУТРИЙ (Харків)

ОПОВІДАННЯ “ПУДЕЛЬ” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ГЕРОЯ

Другий том “Творів” Хвильового під назвою “Осінь” вийшов 1928 року. До нього письменник включив п’ять творів – об’ємніших, ніж новели з першого тому і цілісніших за своїм спрямуванням. Вони ще ґрунтовніше занурювали читача в атмосферу пореволюційного життя, його суперечності і конфлікти. Лише “Я (Романтика)” тематично пов’язана з трагедією братовбивчої війни, і недаремно саме цей текст іде першим, виконуючи роль пролога до тих подій, що описуються у реінті

творів. Бо все те, що відбулося в них, було продовженням і наслідком започаткованого в “Я (Романтиці)”. Твори з другого тому аналізували, насамперед, духовну кризу суспільства, яке виявилось неготовим до такої різкої зміни парадигми поведінки, тим більше, що зміни ці відбивали ідеологію тоталітаризму й насильства і часто суперечили природним прагненням і бажанням людей.

1. Хвильовий і Коцюбинський: інтертекстуальні джерела оповідання

З усіх творів другого тому оповідання “Пудель”, можливо, найбільш психологізоване у класичному розумінні цього слова. Воно найглибше закорінене в подібного роду традиції літератури початку ХХ і навіть ХІХ століть з її пошуками відповіді на питання про те, чому людина нездатна виявляти свою справжню суть у будь-якій ситуації, чому намагається “грати роль”, “здаватися, а не бути”, чому під впливом хибної ідеї особистість втрачає ідентичність, стає рабом фальшивого канону. “Пудель” переносить читача у найулюбленіший Хвильовим, сучасний для нього період українського життя. Це – “переходова доба”, коли затихли вибухи й стогони війни й розпочався повільний, але безупинний процес входження в мирну дійсність, що виявляється лише позірно легшою, ніж час воєнного лихоліття. У нове життя люди, які пережили революцію, входили по-різному, але мусили увійти всі, незалежно від того, що і як робили вони в “буремні роки” – чи брали участь у війні, чи просто рятувалися від загибелі й тихо перебули цей час сторонніми спостерігачами. Колізії “переходової доби” виявляються не менш значимими й трагічними, ніж зіткнення воєнної пори.

“Пудель”, як це майже завжди буває у Хвильового, художньо досліджує протистояння між ідеально усвідомлюваним обов’язком і бажанням жити звичайним, “нормальним” життям. Суперечності між амбівалентним розумінням суті деяких суспільно-психологічних табу різними людьми призводять як до конфліктів між ними, так і до конфліктів внутрішніх, як це трапилось з головним героєм оповідання Сайгором. Фабула “Пуделя” дозволила письменникові розгорнути цікаве дослідження цього феномену. У творі оповідається про те, як комісар Сайгор, якого попросили виступити з доповіддю про “біжучий момент” на благодійному вечорі на користь студентів в якомусь санаторії “на віллі”, проводить пів дня, вечір і ніч у різношерстій компанії поганеньких акторів, студентів, кур’єрів і “редвидатівських баришень”, які живуть своїм, таким дрібним і нікчемним, на думку Сайгора, життям, і як вони,

особливо одна з баришень, Татяна, безуспішно намагаються затягти у таке життя комісара. Але ця спроба, незважаючи на "ніч на сіні", не вдалася, і Сайгор, зберігши свою партійно-революційну цноту, рано-вранці повертається до міста. Щоправда, розмірковуючи над власним твором, Хвильовий погоджувався у листі до М.Зерова, що слід було зробити Сайгора більш "значительним внутрішньо" [1, 841], і пояснював причини, чому це не вдалося йому:

"1. Жах перед психологізмом, до якого я повертаюсь (в моїх ранніх творах був психологізм). Повертаюсь не тому, що хочу, а тим, що є відповідні предпосилки в суспільстві, які так чи інакше впливають на творчий інтелект.

2. Не найшов манери виявлення цього психологізму, бо ж старою формою не хочеться писати" [1, 842].

Хоча Хвильовий самокритично пише про недостатній психологізм образу Сайгора, варто відзначити, що в "Пуделі", можливо як ні в якому іншому творі письменника, натуральність і достовірність психологічних характеристик досягає високого рівня, а ясність і прозорість (але не спрощеність) тексту робить його одним із кращих у творчій спадщині митця. Роздуми над суперечностями між ідеологічно вмотивованим обов'язком, що вимагає самообмежень і жертв, і нормальним, або "обивательським" життям у літературі, зокрема українській, особливо активізувалися на початку ХХ століття. Можна згадати в цьому плані твори В. Винниченка чи М.Коцюбинського. Оповідання останнього "В дорозі" є одним із інтертекстуальних джерел "Пуделя". На це звернув увагу ще М.Зеров, зауваживши зв'язок між обома текстами в своєму листі до Хвильового. Цікаво, що Хвильовий з готовністю відгукнувся на цю тезу:

"Отже, про "Пуделя". Прочитавши Вашого листа, я дістав "В дорозі" і порівняв. Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув на мене" [1, 841]. Але далі, розвиваючи паралель між головними героями обох оповідань – відповідно Сайгором і Кирилом, продовжує: "І головне: все-таки Сайгор не Кирило. Останній робиться на мент псом (не пуделем), і знову з дороги в дорогу. Сайгор, безперечно, більш складна фігура, але в даній колізії являється психологічним примітивом. Це перш за все пудель, і не з дороги в дорогу (це символічно), а з установи на сіно (це теж символічно). Так, це ніч на сіні" [1, 842].

В оповіданні Коцюбинського головний герой, революціонер-підпільник, змушений кілька днів в очікуванні нового завдання

перебути в бездіяльності в будинку, господарі якого надали йому притулок. Поступово він втрачає інтерес до свого "партійного обов'язку", закохується в хазяйську дочку, мидується природою, відчуває насолоду від цього найзвичайнісінького людського життя, якого був позбавлений у свої двадцять три роки партійною роботою. Лише шок від випадкової зустрічі з колишніми соратниками, які відійшли від боротьби і перетворилися на обмежених обивателів, повертає Кирила знову "на дорогу" обов'язку.

Безперечно, оповідання Хвильового асоціативно перегукується з твором Коцюбинського, особливо першою його частиною. Життя обох героїв — Кирила і Сайгора — повністю присвячене справі:

"Де б Кирило не був, що б не робив, скрізь оточала його атмосфера, густа й своєрідна, що заслоняла багато предметів, наче їх зовсім не було на світі. [...] Краса природи, принадність жінки, чари музики і слова — все се котилось, як хвилі в далекому морі, чужі й невидимі" [2, 28] ("В дорозі");

"Сайгор уперше за все літо вибрався за город із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячeyкових, — ових промов, дебатів, преній, дискусій" [3, 39]. ("Пудель"). Спільні відчуття переживають вони, й опинившись поза межами світу обов'язків:

"А як тільки в розкриті очі вступило зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу, як тільки небо спустилось і ніжно торкнулось обличчя, немов пушинка, як тільки в груди ввілявся золотий напій повітря, його сповила солодка втома, як у людини, що встала з смертельного ложа і впало десь у безодню все, чим досі жив: спека роботи, вогонь небезпеки, чад крові і боротьби..." [2, 30] ("В дорозі"); "Перший раз за все літо дихав вільним чистим повітрям. І, мабуть, перший раз за довгі роки відчував якийсь радісний біль, якусь неясну тривогу. Біль тягнув кудись на невідомі шляхи. А навкруги гримав день і чути було — на сопілці — тоскно-радісний гімн життю. [...]"

І тут, де сонце злилося з зеленим океаном в одну тремтячу симфонію, Сайгор знову пізнав надзвичайний солодкий біль. І тоді ж світ, вся земля — буйна й радісна — поринули в цим болю" [3, 39, 42] ("Пудель"). Неважко помітити тут беззаперечні цитати з Коцюбинського: "зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу" і "зелений океан"; "в груди ввілявся золотий напій повітря" і "сонце злилося з зеленим океаном"; "солодка втома" і "солодкий біль", не кажучи вже про загальний емоційний настрій, який панує

в обох оповіданнях. Усі ці інтертекстуальні перегуки свідчать про, можливо, не до кінця усвідомлене, але послідовне використання Хвильовим запропонованих Коцюбинським образів і мотивів, які відповідають тим відчуттям, що їх переживає Сайгор. Одночасно для читачів, знайомих з оповіданням "В дорозі", це є конотативним сигналом про свентуальне минуле героя, його, так би мовити, діяльність "до сімнадцятого року". Є в "Пуделі" також і цікаві приклади, які свідчать про те, що окремі образи з тексту Коцюбинського зафіксувалися у Хвильового на рівні підсвідомості. В оповіданні "В дорозі" серед опису трав зустрічаються такі рядки:

"То там, то сям простяглись до сонця котячі лапки, сухі, бездушні, м'якенькі, немов оксамит..." [2, 34]. А в "Пуделі" відбувається асоціативна трансформація цього образу, насамперед його метафоричної семантики:

"Знову розбігались доріжки, і ступила по них, як тиха луна дзвону, пляма білоголубого неба й теж — оксамитною лапкою повз вілли далі, щоб у млості поринути десь. [...]"

Проходив тихий тепловій. І він, як дзвін, легко ступаючи оксамитною лапкою" [3, 45, 58]. Інтертекстуально звучить і, сказати б, "собачий мотив", про який згадує сам Хвильовий у листі до Зерова. Коли Кирило, герой оповідання "В дорозі", одержує нарешті нове завдання, в ньому прокидається ледве чи не звірячий спротив цьому насильству над його особистою свободою вибору: "Якась ворожнеча, якась відрава загарчала у ньому, немов збуджений пес..." [2, 35]. Сайгора ж переслідує пудель — собака однієї з учасниць "спектаклю на користь" "мадмуазель" Арйон. від якого комісару ніяк не вдається відв'язатися. Саме з пуделем, холодним і мовчазним породистим псом, порівнює Хвильовий Сайгора, підкреслюючи це і заголовком оповідання.

2. Психологія парадоксальності: людина на позовах з собою

Незважаючи на помітну близькість між обома творами, "Пудель" Хвильового не є простим переспівом Коцюбинського. Це текст, який міцно закорінений у життя пореволюційної України і виступає художнім документом часу, відгуком на психологічні колізії епохи. Центральний образ оповідання, Сайгор, одразу ж постає як особа значима, відмінна від решти. Решта — це "мадмуазель Арйон (опереточна співачка з "Не ридай") і дві баришні з редвидату: Тоня (так говорив студент) і, може, Дуня. може, Катя — невідомо: з нею ніхто не говорив. З ними: якийсь тин і студент — організатор вечора" [3, 34]. Цей перелік, поданий

з погляду Сайгора в дещо зверхньо-презирливому тоні, тут же протиставляється ваговитості головного героя, який опиняється в такій компанії виключно з почуття обов'язку: "alma mater прохала Сайгора сказати вступне слово на тему: біжучий мент" [3, 35]. Значимість Сайгора підкреслюється й наступною розмовою його з ще одним супутником, як пізніше з'ясовується, кур'єром з Сайгорової "установи". Григорій — мисливець і подорож за місто збирається використати для того, щоб сходити на полювання. Тому всю дорогу він розбалакує про очерети, село, нирців, заячі стежки тощо. Сайгор відповідає на ці розмови типово начальницьким жартом у дусі "чорного гумору", покликаним продемонструвати читачеві дистанцію між персонажами:

"Тоді Сайгор примружив сірий погляд і зняв кашкета.

— Добре!

І сказав прозу: одкомандирує в райком, а відтіля Григорій поїде далі, на сільроботу, на село" [3, 35]. Переляканий Григорій, плутаючись у "незв'язних фразах", щось пояснює, але сталевий погляд і жорстокий жарт Сайгора читацькою свідомістю фіксується як цілком конкретний знак певного типу "керівної поведінки". І надалі Сайгор тримається щодо своїх супутників саме так — відсторонено, даючи відчутти різницю між своєю соціальною і навіть особистою значимістю і їхньою маргінальністю. Він, наприклад, не йде поряд з усіма, а тримається на віддалі, після привалу імітує зайнятість лише для того, щоб мати можливість трохи відстати; прийшовши на відлугу, не приєднується до компанії, а вирушає до ставка один і т.д. Його позицію адекватно визначає малмуазель Арйон:

"— Ах, сеньйоре, як ви індиферентні... [...]

— До жорстокості, знаєте — до жорстокості" [3, 37].

Постійним супутником Сайгора стає лише пудель, який не відстає від нього ні на крок, але це дуже специфічний супроводжуючий. Отже, протягом майже половини оповідання Сайгор перебуває на відстані від інших, він майже не розмовляє зі своїми колегами — учасниками вечора, а якщо й говорить, то зверхньо і нелюб'язно, а самі вони не викликають у нього жодних симпатій. Ціоправда, опинившись на лоні природи, він починає відчувати "солодкий і радісний біль", невиразне передчуття можливих неординарних подій, "якусь неясну тривогу". Така тривога виникає із химерного поєднання насолоди від яскравого літнього дня за містом і, одночасно, страху перед ним, власне, страху перед життям, яке, виявляється, так різниться від "доповідей, засідань, резолюцій, мітингів, промов", усього того, чим жив Сайгор.

Одночасно асоціативно підкреслюється еротичний характер можливої небезпеки для Сайгора:

“Над ставком клекотів побідний крик сотні баритонних голосів. Сонце мчало з тепло-блакитного неба і з розльоту вдаряло у води. Тоді дзвеніла поверхня міріадами бризок, і в діамантовій млості стогнали береги. Це було життя: і побідний крик, і вороні островки на жіночих тілах, і резиденція підлітків, і запашні перса, і надзвичайний політ божевільного сонця” [41]. Саме еротичний мотив як найбільш показовий для протиставлення, за словами Хвильового, “психологічного примітивізму Сайгора” і “живого життя” обирається письменником для дослідження викривленої догмами ідеології свідомості героя. Жах навіть перед самою можливістю визнання за людиною з іншого соціального, а тим більше ідеологічного кола права претендувати на увагу з його боку, попри природні еротичні бажання, робить Сайгора відверто ущербною персоною. Натяки на “сексуальну пастку” для нього з’являються ще на початку оповідання, в сценах на дорозі до вілли, коли кожного разу, як тільки пудель мадмуазель Арйон підходив до Сайгора, “баришня — не Тоня — поверталась і усміхалась тихою звичайною усмішкою” [3, 36]. І передчуття “еротичної небезпеки” не обманює героя, бо після випадкової зустрічі під час самотньої прогулянки біля вілли з “баришнею з редвидату”, яку, виявляється, звать Татьяною, розпочинається другий етап Сайгорового “відрядження на віллу”. Він, прагнучи всіляко уникати людей, опиняється сам на сам з дівчиною і змушений навіть розпочати розмову.

Сприйняття “баришні Татьяни” Сайгором цілком у дусі його загальної позиції, хоча він і згадує, що десь бачив її раніше. І тут Хвильовий переводить оповідь у площину суто соціального коду: “звичайно, він саме її, мабуть, не бачив, а бачив їх у своїй установі, в інших установах — сотні. Машиністки, ремінгтоністки, стенографістки, журналістки, — істки, сірі — може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати, на яких можна прикрикнути, коли треба, бо це ж вони, радянські баришні, які бояться скорочення штату більш, як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів. І тут же згадав якусь сіру стенографістку, котра згоджувалася працювати підряд сімдесят дві години, лиш би їй довелося записати промову тов. Раковського.

Відчув себе ніяково, бо стрів баришню в інших умовах, про які, здається, забув, може, не знав, не чув. Якось дивно було, наче попав у полон, у ворожий табір” [3, 44]. Сайгор дійсно потрапляє на “чужу територію”, якою виявляється для нього звичайне життя.

Він звик сприймати людей виключно за їхніми соціальними ознаками, причому сам себе зараховує до групи обраних, тих, кому дозволено "покрикувати". Будь-яка спроба порушити цю, як йому здається, цілком природну рівновагу, сприймається ним як зазіхання на встановлений порядок у пореволюційному суспільстві. Але парадокс у тому, що саме намагання зберегти ідеологічно-кастову цноту і протистояти "сірій буденщині" й робить Сайгора "недолюдиною", "психологічним примітивом". Для Сайгора "баришня Татяна" з її розмовами про погоду і страхом втратити місце — маргіналка, "недалека дівчина, типічна міщаночка з обмеженим світоглядом" [3, 45]. Разом з тим, він починає усвідомлювати "—істку" і як можливий сексуальний об'єкт, водночас продовжуючи внутрішньо остерігатися, як він переконаний, її еротичної агресивності — "Татяна, очевидно, хотіла, щоб Сайгор взяв її під руку. Очевидно" [3, 46]. І, головне, сам Сайгор до кінця не певен, чи не хочеться йому якраз саме це і зробити. Таке відчуття психологічної амбівалентності, яке герой починає переживати, зумовлює його внутрішній дискомфорт і душевну нестабільність. Подальший розвиток подій посилює це відчуття. Письменник демонстративно актуалізує хронологічний код оповіді: наближається ніч, — час, що міняє не лише зовнішній вигляд людей, але може спричинити й внутрішні зміни. Цей перехід від дня до ночі, від одного стану душі до іншого асоціюється із зміною яскравості полум'я вогнища, біля якого сидять Сайгор і Татяна: "сходив вечір, сходились межі світла: сонячного, що вмирало, і з багаття, що чим далі, то більш розгорялось. Сайгор у Татянинім звичайнім обличчі побачив хороші теплі лінії, до яких потягнуло" [3, 49]. Проте таке сексуально орієнтоване, але цілком нормальне душевне поривання тут же глушиться звичною Сайгоровою упередженістю й непослідовністю — він починає з острахом думати про те, що може зустріти баришню в місті і вона там з ним "фамільярно заговорить".

Та все це лише підступи до з'ясування суперечливого єства героя, яке остаточно проявляється в сцені "на сні та навколо нього", що їй присвячена вся остання (четверта) частина оповідання. Саме в ній відбувається розмова між Сайгором і Татяною, та сама, про яку Хвильовий писав у передмові тридцять другого року:

"Сіль оповідання "Пудель" в розмові Сайгора з Тетяною. Це точніше: в "філософствуванні" Тетяни про людину. Це — відбиток чехівських настроїв дрібнобуржуазної інтелігенції відбудовчого періоду (оповідання написано 1923 року). Мораль:

романтично намовленим “матеріалістам” Сайгорам не рекомендується вести інтимні розмови з Тетянами” [4, 643]. Зрозуміло, не варто брати на віру таку вульгарно-прямолинійну інтерпретацію. Іронічно-пародійну роль усіх цих “передмов для дубоголових” переконливо довів Ю.Цеков [5, 66-67]. Тим більше, що вона суперечить і авторському тлумаченню тексту в згадуваному вже листі до М.Зерова, написаному двадцять четвертого року. Бесіда між Сайгором і Татяною є справді філософствуванням з приводу людини і людського щастя, причому цілком адекватним своєму предмету. Вона, проте, взята в рамку з еротично зорієнтованих сцен. На початку останньої частини стосунки між усіма персонажами взагалі і між Сайгором і Татяною, зокрема, стають ще відвертішими: пізно вночі, після спектаклю, компанія опиняється на сні і вся атмосфера набуває еротичного характеру: “Стихло. За стіжками важко дихала Гоня й щось незв'язно говорила. Студент мовчав. Зрідка верещала мадмуазель Арйон, і тоді незв'язно говорив тип. [...]”

Мадмуазель Арйон раптом стихла й важко задихала” [3, 54-55]. Звернення до нього “баришні Татяни”, її сміх Сайгор небезпідставно вважає заграванням і майже втрачає контроль над собою: “Просковзнула мисль [...] підлізти до Татяни й навалитись, облапати її — один чорт, натякає ж сміхом!” [3, 54-55]. Спроба втекти з цього небезпечного місця теж ні до чого не приводить — буквально через кілька кроків Сайгор натикається на Григорія, який розважається з “дівчиною з вілли”. Еротизмом же просякнутий і наступний епізод нічного купання компанії, при якому Сайгор присутній, і після якого й відбувається та сама розмова з Татяною. Концентрація еротичного мотиву, нагнітання напрути гідне сцен спокушення святого Антонія: протягом кількох рядків чотири рази обігрується слово “тіло” — то у вигуках мадмуазель Арйон: “— Вам подобається моє тіло?” [3, 56], то в коментарях “типа”: “— У вас, Татяно, чудове тіло!” [3, 56], то в описі поведінки Сайгора: “Сайгор уп'явся очима в темряву, в тіло” [3, 56], то в сприйнятті Сайгором Татяни: “Від неї пахло свіжим тілом” [3, 57]. Все це підготовлює читача до відповідної рецепції поведінки героя, уже, фактично, готового піддатися спокусі:

“Через півгодини вийшли з купальні. Сайгор взяв знову під руку Татяну. Від неї пахло свіжим тілом, і тому ще більше дурманило голову. [...] Ішли до стіжків” [3, 57]. І саме в цей момент Татяна починає свою розмову (Ім'я, звичайно ж, викликає асоціації з пушкінською героїнею, вони підтверджуються подальшою авторською симпатією, яка відчувається до Татяни

в тексті Хвильового. Цікаво, що в “передмові” Хвильовий називає героїню “Тетяною”, в той час, як в основному тексті вживається лише “російсько-пушкінська” форма “Татьяна”). Власне, це й не розмова у її прямому розумінні, а монолог, оскільки роль Сайгора тут зводиться до окремих малозначущих реплік. Цей монолог поділяється на чотири частини, кожна з яких відіграє свою роль у системі ідеологічних значень оповідання.

Перша частина — це роздум Татьяни над власною долею і долею сотень тисяч інших, для кого “безмежні можливості” як результат соціального перевороту звелися до права стенографувати “тов. Раковського”:

“— Думаю от про що: жила була собі дівчина — це казка-бувальщина — росла, піросла, ходила в гімназію, училась, училась і ще училась. Нарешті вийшла з гімназії з золотою медаллю. І нарешті — стала машиністкою. Щаслива доля? Як ви гадаєте?” [3, 57] Іронічне запитання щодо “щасливості” долі машиністки з золотою медаллю вже само по собі характеризує стан душевного дисбалансу дівчини. В цьому запитанні звучить також претензія до “комісара Сайгора”, який і уособлює той новий порядок речей, що встановився в суспільстві. Асоціативне і теж у підтексті іронічне інтертекстуальне цитування популярної лєнінської формули “учитися, учитися і ще раз учитися” — “училась, училась і ще училась” підкреслює невідповідність між здібностями і потенційними можливостями людини (золота медаль), зусиллями, докладеними до навчання, і мізерністю результатів реалізації цих можливостей (машиністка). Причому зв’язок з лєнінськими словами дозволяє маркувати часові координати описуваних відчуттів і подій — мова йде про початок двадцятих років. Таким чином, перша частина монологу Татьяни — це невдоволення особистості із значним потенціалом рівнем своєї самореалізації, а вина за це покладається, нехай і опосередковано, на тих, хто взявся ошаслиблювати людство, забувши, що воно складається з окремих людей. І Сайгор це відчуває, недаремно ж він “інстинктивно”, як пише автор, залишає руку Татьяни, яку щойно притискав.

Друга частина Татьяниного монологу, на перший погляд, констатує трагізм сучасного світовідчуття — відірваність людини від “живого життя”, від звичайних його радощів і болей:

“— От, скажімо, небо, — і Татьяна зітхнула. — Це ж дивне явище в житті людини. Але ми його ніколи не бачимо. Правда? Думаю зараз: загубилися сотні, тисячі, мільйони в темряві, і загубились сотні, тисячі, мільйони в стосах паперу, і думаю: хіба вони помічають це надзвичайне, дивне явище в житті людини —

небо?» [3, 58-59] Ці слова — і про Сайгора, який з ідейних, так би мовити, причин поставив себе поза нормальними людськими відчуттями, обмежуючись “доповідями, дебатами, дискусіями, засіданнями”, і, одночасно, про таких, як Татяна, що скніють над стосами паперу, не знаходячи іншого застосування своїм силам. У них теж немає ні часу, ні можливості жити повноцінним життям.

Разом з тим, небо, яке не помічають люди, це не лише символ природної краси чи позасоціальної сторони буття й аполітичного людського щастя. Як об'єкт роздумів Татяни воно обране невипадково, адже архетипічний образ неба — один із найбільш давніх і найбільш значимих образів, за допомогою яких людство взагалі сприймає і переживає світ. У міфології небо, як відомо, — найважливіша частина космосу. “Небо простягається над усім, усе “бачить”, звідси його всевідання, воно зовнішнє щодо всіх предметів світу, тому воно “дім” усього світу” [6, 206-207]. Небо також є втіленням “абсолютної духовності, душею універсуму” [6, 207]. І саме тому воно, як говорить Татяна, “дивне явище в житті людини”. Небо, таким чином, — символ духовного, світлого життя на противагу “темному” матеріальному, в якому загубилися “сотні, тисячі, мільйони”. “Не бачити”, “не помічати” неба означає жити лише наполовину. Більше того, саме ця, духовна, “небесна” частина буття через свою велич і всеохопність, вічність і незмінність має перевагу над усім земним і минулим, що втілюють “стоси паперів”. І небо тут набуває характеристик трансцендентних, релігійно-побожних. Тому, називаючи небо дивним явищем в житті людини, “Татяна “дивне” вимовляла якось надто тепло й чітко” [3, 59], а “темрява”, в якій загубилися люди, це ще й темнота безвір'я. Досить згадати в цьому контексті традиційне в християнстві протиставлення світла віри й темряви безбожжя. Таким чином, у цьому фрагменті роздумів маємо цілий комплекс понять і відчуттів, які покликані виявити релевантні основи взаємовідносин людини й оточуючого світу — як на соціальному, так і на духовному рівні, показати їхню складність і неоднозначність.

Третя частина монологу героїні переводить розмову з плану, так би мовити, онтологічного в план екзистенційний:

“— І от десь у стосах паперу загубилась людина. Просто — людина, — Татяна зупинилась. — Як ви гадаєте: банальне це слово? Я думаю, ні. І думаю, що мислі на тему “людина”, поки існує земля, завжди будуть свіжі, як наливне яблуко на яблуні... Так от: загубилась людина в стосах паперу, і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку. Це я, звичайно, не про себе — взагалі” [3, 59]. Тут уже роздуми про самоцінність людської особистості,

про те, що кожна людина є, власне, всесвітом, його злішком, що внутрішня сутність людини у стократ багатша від її зверхньої оболонки. Ця “просто” людина має право бути “просто” щасливою. І ніяка ідея не повинна вимагати від неї відмови від звичайного життя на користь примарного майбутнього, тим більше поховання живою в “стосах паперу”. Останні, зрозуміло, означають цілу гаму постреволюційних реалій — і суто бюрократичних, і ідеологічних, і політичних, і економічних. Очевидно, що в умовах панування теорії “людини-гвинтика”, абсолютного домінування класу над особою, маси над індивідуумом подібні думки були, щонайменше, не на часі, а в сприйнятті Сайгорів відверто еретичними.

У Татяниних словах звучить щирий біль за такий стан речей, коли сутність людини губиться, а залишається тільки форма. Пригадаймо в цьому контексті попередні розмірковування Сайгора про Татяну і таких, як вона: “Машиністки, ремінтоністки, стенографістки, журналістки, —істки, сірі — може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати...” [3, 44]. А теза Татяни про те, що “мислі на тему “людина”, поки існує земля, завжди будуть свіжі”, попри позірну аксіоматичність, в умовах двадцятих років потребувала певної сміливості, бо одразу ж викликала асоціації з абстрактним гуманізмом і потребою з’ясовувати те, про яку саме людину йдеться. Адже в залежності від соціальної суті останньої і “мислі” про неї мусять бути різні. Отже, третій фрагмент монологу фактично утверджує ідею абсолютної значимості особистості, гуманістичного визнання людини центром буття і світу. Ці, поза всяким сумнівом, авторські думки, справді є “сіллю” оповідання, його головним ідеологічним постулатом. Думки настільки ж справедливі, наскільки й підозрілі для Сайгорів з редакцій і всіляких комітетів. Можливо, саме тому, хоча до тридцять другого року, часу появи “передмови”, ще залишалось майже десять років, у четвертій частині Татяниного монологу Хвильовий робить певний реверанс у бік своїх евентуальних критиків і (але й не без іронії!) залишає для них шпаринку:

“Потім Татяна скинулась.

— Проте, може, вам не цікаво? Воно й так: і справді, все це тільки інтелігенщина. Може. Не знаю. Знаєте, всього не пізнаєш: життя коротке, а Маркса пробувала читати, та якось не дочитувала: ніколи й дуже нудно” [3, 59]. Ця частина насамперед вписує роздуми Татяни в сучасний їм контекст, виконує роль хронологічного маркера — “інтелігенщина”, “читати Маркса” —

все це із розряду ідеологічних штампів того часу. Водночас іронічне обґрунтування причини крамольного за тодішніми поняттями неознайомлення з працями класика — “ніколи й дуже нудно” — ще й показник ставлення достатньо розвинутих людей (згадаймо “золоту медаль”) до вимог “опанувати теорію комунізму”. Одночасно це й натяк на те, що ніякий Маркс не в змозі замінити людям потребу спілкування з небом, цим “дивним явищем в житті людини”. Важлива реакція Сайгора на цю промову — здивування й усвідомлення неповноти своїх уявлень про людей і їхні проблеми, а також своєї провини перед тими, кого, як виявляється, заторкнула та “переробка світу”, до якої доклав рук і він:

“Сайгор був здивований. І більше за все дивував цей тон — надто впевнений. І тут же відчув себе — не перед Татьяною, перд кимсь — не то винним за те, що досі не давив на сні цю баришню, як тип мадмуазель Арйон, не то винним за щось інше” [3, 59]. Оце відчуття вини “перд кимсь” за “щось” (у такій невизначеності й криється максимально розширене, але для уважного читача зрозуміле тлумачення вини Сайгора) насправді і є ще однією, може, навіть головною, порівняно із загостреним сприйняттям краси природи, причиною душевного болю героя: “І знову пізнав той надзвичайній біль, коли радість і жура сплітаються в єдину гармонію” [3, 60].

Таким чином, незважаючи на постійну присутність еротичного мотиву, з'ясовується, що існують й інші проблеми, котрі здатні “несподівано” (це слово також кілька разів підряд виникає в тексті — “несподівано” говорить Татьяна, “несподівано для себе” говорить Сайгор) поставати перед героєм і які охоплюють значно ширше коло людського буття. Проте еротика знову вступає у свої права, мотивна композиційна рамка закривається і остаточно маніфестується “психологічний примітивізм” Сайгора. Він виявляється в тому, що Сайгор позбавлений нормальних адекватних реакцій на динамічні життєві ситуації, діє лише по наперед визначеній схемі, шаблону і боїться зробити найменший крок убік. Після того, як Сайгор висловлює здивування з приводу Татьяниних думок, відбуваються події, що якраз і характеризують цю властивість героя:

“— Я цього не хотіла, — засміялась баришня Татьяна і, хутко лягаючи, не то жартома, не то серйозно сказала:

— Ну, ідіть до мене.

Потім розкидала біля себе сіно, очевидно, готуючи для нього місце.

Мовчала.

Сайгор стояв і дивився на Татяну.

Мовчала.

Тоді, не думаючи, ліг на своє попереднє місце” [3, 60]. Сайгор, отже, “встояв”. Але парадокс у тому, що твердість героя ґрунтується не стільки на його моральних переконаннях чи ідейній бездоганності (у думках Сайгор уже кілька разів віддався спокусі і, звичайно, міг би це зробити наяву), скільки на страхові, причому на страхові підлому і дрібному. Сайгор боїться того, наприклад, що йому доведеться вирізнити “баришню Татяну” з сірої маси “— істок” і тим самим буде втрачено авторитет комісара, котрий мусить вивищуватися над натовпом. Або ще гірше: раптом він зустріне її у місті, і вона фамільярно з ним заговорить, і всі зрозуміють... Або вона буде просити його про якісь послуги, а як же він пояснить в установі... Ці страхи можуть бути продовжені, в принципі, до безкінечності, настільки психологічний тип Сайгора, його поведінка є благодатним матеріалом для конструювання “семантики можливих світів”. Сайгор, врешті, рятується втечею з небезпечного “чужого” сіна у звичну шкаралупу “своєї” установи, де можна відчутти себе знову господарем, “вершителем долі”, де до тебе ніяка — істка не те що заговорити — близько підійти не наважиться:

“Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города” [3, 62].

Незважаючи на заяви Хвильового про те, що в “Пуделі” він “не найшов манери виявлення психологізму”, слід визнати, що оповідання достовірно й художньо переконливо зображує духовну суть персонажа. Щоправда, способи такого зображення у Хвильового в цьому тексті справді достатньо традиційні — насамперед внутрішній монолог, і вплив Коцюбинського тут відчувається досить сильно. Взагалі, у стильовому відношенні оповідання “Пудель” з усього, написаного Хвильовим на момент виходу першого і другого томів “Творів”, найбільш традиціоналістське. В ньому немає низки ознак, притаманних більшості інших творів письменника, зокрема, відвертої авторської присутності, могутньої ліричної стихії; сюжет розгортається послідовно, структура фрази синтаксично правильна, зв’язність тексту не порушується тощо.

Разом з тим “Пудель” аж ніяк не повторював літературні зразки попереднього періоду розвитку українського письменства, а творчо трансформовував їх, наповнюючи новим змістом і матеріалом, породженими постреволюційною дійсністю. Парадоксальним чином жертвою цієї дійсності і стає герой

оповідання, Сайгор, – один із тих, хто її наближав. Підкорення політичним шаблонам поведінки зумовлює його нездатність відчутти багатство життя, яке не може бути зведене лише до ідеологічної доцільності – такий висновок напрашується з тексту, а головна для Хвильового проблема “революції і деформації людської свідомості” постає тут у ще одному трагічному ракурсі.

Література:

1. Хвильовий Микола. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. II.
2. Коцюбинський Михайло. Твори: У 2-х т. – К., 1988. – Т. II.
3. Хвильовий Микола. Твори: У 3-х т. – Харків, 1928. – Т. II (Осінь).
4. Хвильовий Микола. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. I.
5. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. – К., 1999.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. Изд. 2-е. – М., 1994. – Т. II.

Раїса ЧОРНИЙ (Тернопіль)

Літературні погляди Моема-критика

Письменницька доля англійського майстра художнього слова В.С.Моема склалася щасливо. Він вступив у літературу, маючи за плечима незначний життєвий досвід (йому було лише 23 роки, коли у 1897 році вийшов його перший роман “Ліза із Ламбету” (Liza of Lambeth), але був одразу помічений критикою й широкою громадськістю, і став останньою краплиною на чаші терезів, які переважили в бік кар’єри професійного літератора. Він написав багато п’єс, романів, коротких оповідань, писав і друкувався аж до смерті (помер у віці 94 років) і досягнув неабиякого успіху в читачів. Він – визнаний майстер художнього слова. Та Сомерсет Моєм не тільки видатний художник слова, а й цікавий своїми

роздумами про мистецтво. Моем — критик-есеїст — цікава, неординарна особистість. У нього своя концепція роману, новели, свій власний погляд на театр і його місце в житті людини, свої судження щодо майстерності драматурга і ролі художника, власна добре сформована думка з приводу мети і завдання художньої літератури, яку було викладено ним як в різноманітних вступях до своїх художніх доробків, так і в автобіографічній есеїстиці.

Досягнувши неаби-яких літературних висот, адже світ побачили і вже встигли охопити розмаїтий спектр читацької аудиторії і принести славу автору такі твори, як романи "Тягар пристрастей людських" (*Of Human Bondage*, 1915), "Місяць і мідний шеляг" (*The Moon and Sixpence*, 1919), "Розмальована вуаль" (*The Painted Veil*, 1925), "Радощі життя, або сімейна таємниця" (*Cakes and Ale*, 1930), п'єси "Людина честі" (*A Man of Honour*, 1903), "Леді Фредерік" (*Lady Frederick*, 1912), збірки оповідань, Моем вирішив впорядкувати думки про речі, які захоплювали філософсько-естетичний світ художника. Автор писав, що досі усі висновки, яких він дійшов, блукали в його голові, як уламки розбитого корабля в штормовому морі. І, лише закріпивши їх на папері в певній послідовності, він зможе чітко побачити, в чому полягає їх сенс, і об'єднати їх в єдине ціле. Отже, прагнучи ще раз наголосити читачам те, про що він уже говорив раніше, Сомерсет Моем створює книгу, якою підсумовує пройдений літературний шлях, назва якій — "Підбиваючи підсумки" (*The Summing Up*, 1938), яка побачила світ на початку 1938 року майже одночасно в Англії і в США. До нашого читача вона дійшла лише через 20 років в російськомовному перекладі М.Лоріє. Так, в Москві у 1957 році в "Издательстве иностранной литературы" вийшла з друку окремим виданням книга: Моэм В.С. Подводя Итоги. Редактором і автором передмови був Кот.Шангриладзе. З того часу цей переклад неодноразово перевидавався.

Письменник вирішив записати свої думки, щоб звільнитися від застарілості задля творення нових ідей. Впорядковувати свої справи — це хороша підготовка до того, щоб прожити дні, що залишились, без турбот про майбутнє: "Адже повне життя, завершена програма включає не тільки молодість і зрілість, а й старість. Гарною є і краса ранку, і сяйво полудня, та лише дуже нерозумна людина закриває занавіски і включає світло, аби відгородитися від безтурботного спокою вечора" [1. 434]. Оскільки все своє життя Моем вклав у книги, то багато з того, що він прагнув сказати, звичайно, знайшло місце у його творах: "Цією книгою я в загальних рисах закінчу ту програму, яку собі намітив.

Якщо я буду жити, то писатиму ще книги для свого задоволення, і, надіюсь, для задоволення читачів..." [1, 433]. У цій збірці він намагався викласти більш чітку форму своїх поглядів і, можливо, деякою мірою більш детально розвинути ту чи іншу думку, про яку раніше лише натякав, керуючись обмеженнями та заборонами, які накладають правила прози та драматургії. Експресія його міркувань проста, легка, доступна і зрозуміла, водночас не дозволяє читачу занадто глибоко поринати в особисто-інтимне життя автора. Твір не носить повчального характеру, в ньому ми не простежуємо намір автора перехилити на свій бік, переконати в своїх поглядах читача. Автор лише частково піднімає завісу внутрішнього світу, аби допомогти співбесіднику краще зрозуміти свої погляди у світлі етико-естетичного зображення. "Читач може погоджуватись чи не погоджуватись зі мною. Якщо у нього вистачить витримки дочитати книгу до кінця — він побачить, що з упевненістю я стверджую лише одне: в світі є дуже мало такого, що можна стверджувати з упевненістю" [1, 270], — підкреслював Моем.

Оригінальною є сама манера викладу власних думок, міркувань, переживань, самооцінок, власних пояснень, доведень в емоційній формі-сповіді. Мовний жанр сповіді, як правило, є дуже особистим, його основу становить суб'єкт мови "Я". Багаторазово вживане "Я" відчутно підкреслює адресата мовлення, читач виступає дзеркальним відображенням автора. Монолог у діалозі — це начебто розмова із самим собою, тобто вона відкрито не спрямована на читача. Вона досягає найвищого результату, адже уявний співрозмовник неначе вступає у бесіду із письменником. "Я" — центральний образ висловлювання, що притаманний деяким розділам книги.

Своєрідною є розповідь Моема про сім'ю. В оповіді-спогаді автор перераховує події і факти з життя родини Моемів. І далі в лаконічній невимушеній літературній формі письменник документально відтворює сторінки з життя, які в майбутньому він використав у своїй творчості.

Цікаво подано Моемом і оповідь-роздуми про вибір літературної діяльності: "Я ще й досі інколи дивуюсь, що я — письменник; для цього не було ніяких підстав, окрім непереборного бажання, а звідки таке бажання виникло в мені - незрозуміло" [1, 270]. Адже, будучи вихідцем з родини, в якій понад 100 років чоловіки займалися юриспруденцією, це було не тільки незвичайно, а й сміливо. Доля літератора - це нелегкий, усипаний квітками шлях, це терниста дорога з її злетами і падіннями, визнанням і

забуттям. Та, обравши її, Моем залишився вірним літературі протягом довгих натхненних і творчих 68 років.

Отож, вибір зроблено. Необхідність творити, писати, яку Моем порівнював з необхідністю дихати, стала невід'ємною і головною частиною його буття. Та просто писати було занадто мало для Моема. Намагаючись взяти від життя все можливе, Моем - людина вирішує скласти програму свого життя, в якій "письменництво займало би найважливіше місце, і яка б поєднала і всі інші види людської діяльності" [1, 290].

Писати абияк, писати твори - одноденки він не міг і не хотів. Письменник вдосконалював себе, систематично вивчаючи твори прославлених майстрів минулого, ознайомлюючись з художніми доробками письменників-сучасників. Він виробив свій стиль, знайшов свій почерк. Згадуючи про це він писав: "Я не народився письменником, я ним став ... Стимули, що керували мною в житті, були дуже простими, і, тільки озираючись в минуле, я бачу, що несвідомо я прагну до визначеної мети. Цією метою було розвинути свою особистість, аби заповнити нестачу вроджених здібностей" [1, 310].

І пройшовши школу літературного становлення, починаючи з самих витоків і закінчуючи глибинами мистецького пізнання, він розкрив себе для читачів усього світу (як для звичайного читача-любителя, читача-інтелектуала, читача-науковця, так і для читача-критика та майбутніх творців літератури) вмілим наставником, вчителем і торувачем шляхів, автором, який здатний всепоглинаюче захопити увагу читачів, відкрити їм світ "видимий і реальний". Так, всі незгоди, негаразди, що зустрічались на його шляху, Моем правдиво відкривав в своїй книзі задля застереження читачів від прихованих, підступних, кривих посмішок долі.

Досягнути вершини творчої майстерності, глибин літературного ремесла і процесу становлення письменника як особистості — ось найвища мета художника слова. Моем переконаний, що письменник прагне заволодіти особистістю читача, увійти в її думки, охопити почуття і наповнити життя творця, оскільки матеріалом для письменника служить людина, її загадкове начало, духовний стан і місце у Всесвіті. З точки зору читача, не все створене літературою вартує уваги. І лише постійно оновлюючись, працюючи над собою і пройшовши уроки невдач, які переслідують кожного художника, можна досягнути найвищого статусу письменництва — стати професійним літератором. А, отже, література повинна стати справою його життя, яку він сповідує, пропагує, несе в собі і якою зацікавлює читача. Літератор-

професіонал завжди повинен прагнути досягти свого ідеалу. “Кожен твір художника повинен виражати щось глибоко пережите, - стверджував Моем, - Це і є недосяжний ідеал. І вірно чинить лише той письменник, хто пише з єдиною метою — досягнути душевного спокою” [1, 370].

Моем знає, що існують небезпечні тенета, здатні згубити людину. Це — успіх. І якщо успіх корисний пересічному громадянину (робить його терпеливим, сумирним і добрим), то у письменника забирає ту силу (досвід, боротьбу, розчарування), які принесли йому цей успіх. До того ж успіх несе у собі зерна творчої смерті: він розлучає автора з тим матеріалом, з якого він черпав свої сюжети. Новий творчий горизонт, відчинений успіхом, хвилює уяву художника і той починає зображувати його, та, на жаль, лише ззовні, не маючи змоги проникнути в глибину, щоб стати його частинкою. І як підтвердження цього Моем наводить у приклад невдалий урок з життя Арнольда Беннетта (популярного письменника-реаліста початку ХХ століття), який зображує життя і побут старої промислової Англії в тих п'яти містечках на півночі графства Стаффордшир, з якими пов'язані його народження і дитячі роки. Лише ці місця він міг зобразити правдиво через призму власного досвіду. Не встоявши перед спокусою дурманячого успіху, він прагнув змалювати чужий для себе світ — світ багатства і розкоші. Та це і знищило його як творчу особистість, митця.

Моем застерігає письменників, що успіх потрібен, та художник повинен бути байдужим як до похвали, так і до негативної критики. Лише дві грані успіху, на думку Моема, можуть бути позитивні: він дозволяє митцю керуватися своїм бажанням і надає йому впевненості. Оскільки творчість — це особливий вид діяльності, яка сама в собі несе задоволення. І лише читач вирішує, що із творчості письменника вартує уваги. І якщо мистецтво збагачує душу людини, сприяє її внутрішньому росту — лише тоді це велике мистецтво. “Єдине пристанище письменника — знаходити задоволення у власній праці... Воно дає духовну волю”, - зауважує Моем [1, 374]. З усіх людей лише художник володіє свободою і лише одна відмінність між професійним письменником і аматором полягає в рості останнього. Погляд на життя у прозаїка особливий. На його думку, письменницька діяльність ніяким чином не пов'язана з політикою. Митці спостерігають за оточуючим світом, який зароджує в них нові слова і вирази для їхніх майбутніх творінь. Вони ніяк не можуть вплинути на хід політичних подій. Моем переконаний, що краса життя в тому, аби кожен жив відповідно до своєї сутності, до своєї природи, до своєї справи.

Письменник зауважує, що “література — це мистецтво, не філософія, не наука, не загальна економіка, не політика, це мистецтво для задоволення... Але якщо мистецтво це не що інше як задоволення, то воно, яким звеличенням не було б, нище за своїм значенням: воно подібне до прикрас на скульптурах, на капітелях колон... воно приваблює погляд різнобарв'ям та витонченістю, та не прислужує ніякій функціональній меті, якщо мистецтво не веде до правильних вчинків, то воно не більше як опіум для інтелігенції” [2, 79].

Життя — це матеріал творчості письменника. В чому його сенс? Так, в другій частині LXXI есе із збірки “Підбиваючи підсумки” поставлена Моемом проблема сенсу життя, розглядається в чіткому, логічному веденні роздумів письменника із посиланням на більш авторитетнішу думку як засіб підтвердження власної. Висловлювання Моема відкрито не спрямоване на адресата. Цей монолог — наукова праця з поставленої проблеми. Самоствердження і самозадоволення — в цьому сутність людини і в цьому сенс її життя. Як це розуміти? Відповідь, на думку Моема, знаходиться у висловлюваннях Арістотеля (мета людської діяльності — діяти правильно) та Гете (таємниця життя в тому, щоб жити), а це означає майже одне і теж — силу життя. “Сила життя — велика сила. Радість, яку вона дає, вичерпує всі страждання й негаразди, що випадають на долю людини. Тільки завдяки їй і варто жити тому, які вона діє внутрішньо і своїм яскравим полум'ям освітлює кожну хвилину нашого існування, тому навіть нестерпне здається нам стерпним” [1, 430], - переконаний Моем.

Намагаючись осмислити життя, людство створило цінності які б могли задовільнити його. Та “мудрість віків” виокремила лише три найдостойніші, найважливіші, найцінніші “оазиси в безкрайній пустелі існування” [1, 437] — Істину, Красу і Добро, які надають життю якийсь зміст. Письменник намагається проаналізувати їх значення і вплив на людське суспільство. Так, правда, істина, на думку Моема, — “особа скромна і без претензій, яка всього- навсього стверджує щось про окремі, конкретні речі і якою людина завжди жертвує заради слави, зручності і користі” [1, 437]. Роздумуючи над красою як однією з трьох цінностей, що наповнюють життя змістом, письменник приходить до висновку — “це щось неперервно змінююче, а значить, не піддається аналізу, тому що ми не можемо сприйняти ту красу, яку сприймали наші предки, як не можемо понюхати ті рози, які нюхали вони” [1, 439]. Краса - невід'ємна частина мистецтва, та “головна цінність мистецтва — в його впливі, тобто не в красі, а в спонуканні до

правильних вчинків” [1, 442]. І “якщо ми хочемо його (мистецтво) числити серед великих цінностей життя, повинні вчити сумирності, терпеливості, мудрості і великодушності” [1, 442], – стверджує Моем. Однак нікчемність людей, “тонких шанувальників Краси”, з якими Моем був добре знайомий, переконала його, що красу, мистецтво часто використовують, аби втекти від справжнього життя і корисної діяльності для суспільства. Він переконаний, що ні Краса, ні Істина не мають постійної внутрішньої цінності, ваги. Єдина цінність в цьому світі – Доброта – “найрідкісніший, найцінніший і найпрекрасніший дар, яким тільки може володіти людина” [3, 509]. Розмірковуючи над проблемою Добра, Моем не погоджується з думкою деяких філософських течій (Платонізм і християнство), які вважають найвищою людською цінністю – любов і наділяють її якоюсь містичною силою. “Асоціації, викликані самою її (любов) назвою, надають їй емоційності, завдяки якій вона стає цікавішою, а ніж звичайнісінька доброта. Порівняно з нею доброта нуднувата” [1, 443], – аналізує письменник, продовжуючи стверджувати, що дві різні складові поєднані в одному слові “любов”: любов як пристрасть, любов як милосердя. До першої двояке ставлення людей: її недовіряють, проклинають та водночас вихваляють. Кожна людина прагне свободи, та, закохуючись, вона цілковито віддає себе владі любові. Таким чином, втрачає свободу і отримує принизливі для себе слабкість і ганьбу. Любов заковує людину в кайдани. Це – кайдани рабства, людина оберігає їх і разом з тим ненавидить, усвідомлюючи, що це все ж таки кайдани, хоча й кайдани кохання. Та недоліком любові-пристрасті є її швидкоплинність, аналізує Моем, адже “любов проходить. Любов помирає. Найбільша трагедія життя полягає не в тому, що гинуть люди а в тому, що вони перестають любити. Той, кого ви любите, більше не любить вас – це дуже велика біда, і зарадити їй важко” [1, 443]. Ніби на підтвердження своїх слів він додає: “Ми – мінливі створіння, а зміни – це повітря, яким ми дихаємо...” [1, 444]. І лише милосердній любові не притаманна мінливість.

Роздуми про милосердя як конкретну складову частину Доброти приводить автора до умовиводу, що Добро – це самодостатня цінність. Такий своєрідний виклад думок автора про милосердя носить трактатний характер: “Милосердя – краще, що є в доброті. Воно пом’якшує більш суворі якості, з яких воно складається, і завдяки йому не так важко сприймаються другорядні прояви добротності: стриманість, витримка, терплячість – ці пасивні і не такі вже надихаючі елементи доброти. Добро – єдина

цінність, яка в нашому світі видимостей нібито має всі підстави бути самоціллю. Доброчинність сама собі нагорода. Мені соромно, що я прийшов до такого банального висновку” [1, 445]. Отож, підкреслюючи перевагу добра, Моем зауважує, що в своїй основі добро містить ненабридаючу досконалість у той час, коли красі не вдається цього досягнути. Водночас добро перевищує кохання. Адже його чарівність не марніє з плином часу. І виражається доброта у вірних вчинках. Кращої відповіді на запитання: а що ж таке правильний вчинок? — Моем знаходить в заповіді брата Луїса де Леона (іспанського поета і вченого, в поезії і трактуваннях якого релігійна проповідь поєднувалася з характерною для епохи Відродження повагою до особистості): “Краса життя полягає всього-навсього в тому, щоби кожний чинив відповідно зі своєю природою і своєю справою” [1, 446].

У своїх творах Моем розвиває так звані вічні теми людства. Над ними задумуються із віку в вік, з покоління в покоління. Ними є любов, ненависть, смерть, гроші, пихатість, заздрість, гордість, добро і зло.

Героями творів Моема постають пересічні люди, для яких одним із найважливіших філософських проблем є проблема зла. Намагаючись зрозуміти це, автор звернувся до думок філософів. Одні вважали, що зло є логічною необхідністю для пізнання добра; інші переконані, що боротьба між добром і злом передбачається самою природою світу як метафізична необхідність. З гострою іронією Моем висміює ту філософську течію, яка, роздумуючи над проблемою зла, порівнює її з зубною біллю, вказуючи, що ніхто не може відчутти чужу зубну біль. На таке трактування поняття зла, Моем відповідає: “Так і здається ніби ніяких інших страждань вони (філософи) в своєму забезпеченому, кабінетному житті не відчували” [1, 417]. Далі, іронізуючи, автор сподівається, “що з подальшим розвитком американської одонтології всю проблему зла можна буде вважати вирішеною”, ехидно додаючи, радить “перед тим, як присвоїти філософам вчений ступінь, який дозволятиме їм ділитися своєю мудрістю з молодими, не завадило би вимагати, аби вони хоча б з рік попрацювали по соціальному забезпеченню в околицях якого - небуть великого міста чи спробували б прогледуватися лише за рахунок фізичної праці” [1, 417]. На думку богословів, це - перепони, які допомагають укріпити дух людини, або це - розплата за гріхи. Добрі справи можуть піднести людину до неабияких висот, злі — в пекельну безодню. Моем констатує: “Зло не піддається поясненню і його слід приймати як невід’ємну частину існування Всесвіту”.

Наступні роздуми письменника про стан, коли людина знаходиться в складних життєвих перипетіях, або вирішує для себе якусь морально-етичну проблему, роздуми над цим, можна теж віднести до сповіді душі. В нижче поданому прикладі йдеться про одну із важливих життєвих і філософських проблем — проблему смертності людини. Автору необхідно привести свої літературні доробки в порядок — час біжить невгамовно, наближається старість — людина розуміє, що всьому приходить кінець: “В молодості роки тягнуться перед нами безкінечно-довгою низкою. І важко усвідомити, що вони коли-небудь промайнуть; навіть у зрілому віці, при нормальній у наші дні жадобі до життя, легко знайти привід, аби не робити того, що потрібно зробити, але не хочеться. Та, нарешті, наступає час, коли смерть починає вимагати до себе уваги. Один за одним відходять однолітки у небуття. Ми знаємо, що всі люди смертні (Сократ був людиною, відповідно... і так далі), та це, по суті, залишається для нас силогізмом і абстракцією до того часу, поки ми не змушені визнати, що за плином часу наш кінець не за горами”. [1, 267].

За життя письменника не визнавали на батьківщині, його ім'я навіть не було включено до літературного канону Англії. В працях про сучасну англійську літературу ім'я Моема, як письменника, не фігурувало або згадувалося лише між іншим. Можливо, це через те, що він залишився демонстративно традиційним письменником в епоху “технічного експериментування мистецтва”, що, на думку Моема, було показником падіння англійської культури. За ним закріпилась репутація комерційного письменника, який творив заради грошей. Його звинувачували в цинізмі, твори вважалися одноденками (та лише час здатен випробувати на міцність його художні доробки). Моем в “Підбиваючи підсумки” згадує, що лише два критики в Англії з іменем приймали його серйозно, на відміну тих “здібних молодих людей, що пишуть статті про сучасну літературу, ніколи про мене не згадують. Я не в претензії” [1, 390]. “Коли мені йшов третій десяток, критики відзначали, що я брутальний, після тридцяти вони мені дорікали за нахабство, після сорока — за цинізм, після п'ятдесяти — за те, що я знаток своєї справи, а тепер, коли мені перевалило за шістдесят, вони мене називають поверховим. А я йшов своїм шляхом, дотримуючись лінії, яку собі намітив і намагаюсь за допомогою своїх книг виконати задуману програму” [1, 395]. - ось така позиція Моема письменника, Моема — людини.

Та нехай не складається враження, що письменник не сприймає критики або ж відкидає її роль повністю. На його

думку, дуже корисним є те, щоби письменник привчив себе вислуховувати як похвалу, так і критику, оскільки "критик, посправжньому вболіваючи за літературу, може принести письменникам користь; навіть якщо він їх і боляче ображає, вони вже від одного почуття протесту намагатимуться краще усвідомити свою мету. Він може розворушити їх, примусити більш свідоміше досягати досконалості і, наслідуючи його приклад, серйозніше ставитись до власної праці" [1, 396], — стверджує Моем.

Тверезо оцінюючи свої літературні можливості, Моем твердив, що не бажає бути оціненим більш гідно чи не достатньо, а ніж він заслуговує. Він не тішить себе ілюзіями щодо свого місця в літературі, і як завжди іронічно зауважує, що у нього більше сили характеру, ніж розуму, а розуму більше, ніж природнього таланту, і ставить себе в першу лаву другорядних письменників.

Книга "Підбиваючи підсумки" цікава не лише змістом самого твору, а й тим, що в ній представлено найбільш типові зразки художнього есе: біографічне, сповідальне, мемуарне, естетико-філософське, літературно-критичне. Це зайвий раз підкреслює, що за розмаїттям прийомів, навичок, вмінь заволодіти цілковитою увагою читача, донести до нього захоплюючу інформацію, яка б принесла задоволення від прочитаного, стоїть не просто письменник, а справжній майстер художнього слова.

Поява книги не промайнула безслідно, а відразу викликала шквал відгуків на свою адресу. Так, наприклад Р.Х.Уорд назвав "Підбиваючи підсумки" надзвичайним розквітом стилю письменника, В.Вульф висловила свої захоплені враження від прочитаної книги, а Л.Брейдер (вже через 25 років) назвав Моема автором найцікавіших літературно-критичних автобіографій. Висловлюючи свою думку, Р. Колдері наголосив на довготривалості життя книги через її легкозрозумілі письменницькі роздуми і виклад стилю. Н.Арбузов відзначив, що книга "Підбиваючи підсумки" — "це своєрідний вступ до пізнання творчості В.С.Моема так, як оповідає про творчу біографію багатьох його книг, .. а пізнавальний зміст такої книги не може залишити радянського читача байдужим" [4, 8 — 10].

Отже, Моем — есеїст, критик, бажаний співрозмовник для Моема — письменника. Його робить таким висока художня майстерність, вміння захопити читача бесідою, чесність, терпеливість, всебічна освіченість, тонке розуміння людської сутності і письменницького ремесла: простого і водночас надзвичайно складного, звеличеного, засудженого і поглинаючого. Слід відзначити,

що свої судження Моем вважав не більше, як лише своєю власною точкою зору, та вони й на сьогодні не втратили своєї актуальності.

Література:

1. Моем С.У. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 5. – М.: Худож. лит., 1997 – 511 с.
2. Somerset Maugham. Books and You. – N.-Y., Doubleday, Doran and Company 1940, p.79
3. W. Somerset Maugham. Short Stories. – Vintage. 1998. – 613 p.
4. Моем С. Подволя Итоги – М. Изд-во иностр. лит., 1957 – 227 с.

Ярослав КОЗАЧОК (Тернопіль)

ФОЛЬКЛОР У СВИТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНІЙ ГЕНЕЗІ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

У кінці XVIII - на початку XIX століття серед освічених представників українського громадянства зароджувалися нові духовні процеси, прокидався інтерес до минулого свого народу, виникало намагання зберегти національно-ідентичну традицію. Одночасно відбувається засвоєнням нових народницько-демократичних ідей, що проникали з Заходу.

Все це породило рух, що отримав назву другого українського національного відродження. Початок XIX століття - період активного розвитку найрізноманітніших виявів цього руху, час новітніх змагань за формування українського народу в націю, доба утвердження нової української літератури. Посилюється зацікавлення історією України, етнографією, активізується збирання усної народної творчості. Це був період активного становлення ідеї національної ідентичності, поширення, реалізації і утвердження в континуумі

суспільно-громадського життя різноманітних форм патріотичної агітації.

Широкою основою цього руху були численні як на той час початки наукових досліджень у другій половині XVIII століття, багаті зведеннями історичних відомостей про Україну. Це, зокрема, праці Опанаса Шафонського (1740-1811), Петра Симоновського (1717-1809), Дмитра Бантиш-Каменського (1788-1850), Олександра Рігельмана (1720-1789), Дмитра Міллера (1833-1889). Спроби наукових розвідок, пам'ятні принагідні записи цих українських патріотів виступали тим своєрідним універсальним чинником, що пробуджував природні патріотичні чуття, "голос крові", інтерес до національної стихії, котра оточувала українське шляхетство. Адже більшість із його числа були людьми козацького походження.

Особливо багато сподвижників національного відродження висунула Лівобережна Україна, де збереглася своя власна освічена верства, яка мала можливість поєднати традиції автохтонного суспільно-громадського життя з новими європейськими ідеями. Вивчення ними, зокрема, архівних документів з історії, національного словесного мистецтва і культури побуту краю зміцнювало патріотичні чуття, служило вагомим аргументом у справі боротьби за сучасні політичні, соціальні і національні права.

Адже через народну мистецьку культуру та писемні джерела - цю скарбницю людського досвіду - він передається з покоління в покоління. І кожне наступне, як пише Джон Бернар, "обов'язково керується теоріями і поглядами, почерпнутими із загального фонду людської культури" [1, 15].

Саме тому багато представників прогресивної української шляхти на свої заняття дивилися як на подвиг задля слави батьківщини. Принагідно писали про це з належним пієтизмом, котрий сам по собі творив відповідну ауру в суспільній рецепції. Приклади таких думок про свою працю В.Полетики, Д.Маркевича, П.Чепи наводить, зокрема, Дмитро Дорошенко в "Нарисі з історії України" [4, 271].

Записи ці поширювалися в рукописах. Мало кому доводилося бачити свої праці надрукованими, оскільки для українознавства не було місця в офіційних наукових органах того часу. Це також надавало їм особливого статусу, підносило вагу, але й перешкоджало (як перешкоджає донині) розвиткові належного суспільного контексту для поширення ідеї національної ідентичності українства. Як зауважує Євген Сверстюк, "з історичних випробувань українці виходили живими, але з травмою амнезії" [9, 139].

Окремі публікації з історії України періодично з'являються з

появою російськомовних проукраїнських науково-публіцистичних часописів "Украинский Вестник" (1816-1819), "Украинский Журнал" (1824-1825), "Харьковский еженедельник" (1812), "Харьковский Демокрит" (1816), котрі почали виходити після відкриття Харківського університету (1805). Однак це були, на думку Юрія Луцького, "регіональні відгалуження в періодиці російській" [8, 85].

У континуумі тогочасних духовних та інтелектуальних пошуків особлива роль належить "Історії Русів", котра вмістила в собі універсальні модули етнокультурного буття, фундаментальні параметри національно-культурної ідентичності українського народу - від традиційно-ієрархічного до модерно-демократичного, від імперсько-регіонального до національного, від "малоросійського" до власне українського, відбитого в етністорії, історіософії, літературі. Значення цієї пам'ятки непроминне. Її дослідження тривають по сьогодні. За висловом Івана Драча, "вона приходить до українців завжди у вирішальні часи" [5, 29].

Справді, небагато можна назвати творів, що мали б такий великий вплив на розвиток української політичної й національної свідомості. Вона стала, на думку Валерія Шевчука, "однією з гострих сокир, що прорубала вікно у темниці українського народу" [10, 346]. Автор "Історії Русів" сформував у суспільній рецепції провідну ідею національного відродження - утвердження ролі народу як головної дійової сили історії, ствердження етнічного суверенітету українців.

Вектор ідеї був спрямований проти політичного імперського централізму, який заперечував саме поняття етнічної своєрідності народів, що входили в державу, та утверджував пріоритет культури і мови домінуючої нації.

Ідея етнічного суверенітету, національної окремішності українців знайшла палкого адепта в особі видатного українського вченого і письменника Миколи Івановича Костомарова. Їй служив видатний українець багатьма аспектами своєї подвижницької праці: науковою роботою, художніми творами, публіцистикою, історичними нарисами, полемікою в періодиці, діяльною участю в Кирило-Мефодіївському братстві, тощо.

В час становлення власних овидів національного світогляду він перебував під великим впливом проукраїнських суспільних настроїв прогресивної інтелігенції, досліджень з історії, зацікавлень народною творчістю та побутом українства. Зокрема, "Історія Русів" була одним із чинників, котрі привернули його увагу до проблеми ролі народу в історії його змагань і звершень чи поразок, а звідти й потребу пізнати народ у його духовно-естетичній сутності, що, на думку Костомарова, найбільший свій вияв знайшла в слові, особливо в пісенному мистецтві.

Згодом Костомаров стає творцем ширших і глибших історіософських основ національної ідеї, розвиває їх науковою та публіцистичною працею, суспільною діяльністю, відстоює в полеміці з російськими шовіністичними колами. Однак в їх основі лежить думка про роль слова в житті народу, роль фольклору, зокрема, як способу самовизначення, національної самоідентифікації народу в його найкращих духовних та естетичних ознаках. Значення думок і діянь Костомарова в становленні української національної ідеї належно не досліджене, актуальність їх не вичерпана, перспективи сучасного розвитку далекоюсяжні.

Фольклор у генезі й контексті національної ідеї Костомарова, як і в його художній, науковій творчості, громадській діяльності, зокрема й в обороні права народу на рідне слово, займає, отже, особливе місце. Тут знаходив дослідник усе нові й нові докази вільнолюбно-державницьких традицій, національної самобутності українського народу, його мовно-етнічної окремішності, життєствердної моральної сили, шляхетних етичних засад. Раз відкрита для себе глибока мудрість і краса народнопоетичного слова була для Костомарова джерелом мистецького натхнення, творчих прагнень і здобутків, визначила його діяльність як ученого, заклала світоглядні основи розуміння національної ідеї, окреслила шляхи та засоби її розвитку, суспільної та громадської реалізації.

Як відомо з "Автобіографії" та інших джерел, знайомство з "Історією Русів", вивчення інших історичних джерел, в тому числі й офіційних, привело Костомарова до думки, "чому це у всіх історіях тлумачать про видатних державних діячів, але нехтують життям народної маси" [6, 446]. Вивчати життя простолуду письменник розпочав з освоєння мови та народнописаного багатства. Годинами розмовляв з людьми в корчмах, заїздах, інших людних місцях, вислуховуючи насмішки колег і знайомих. Вивчав збірники українських пісень, зокрема М. Максимовича (1827), та російських І. П. Сахарова (1838).

"Мене вразив і захопив непідробний чар малоруської народної поезії, - писав Костомаров. — я ніяк не підозрював, щоб така витонченість, така глибина й свіжість чуття були у витворах народу, такого близького для мене, про котрий я, як побачив, нічого не знаю. Малоруські пісні до того захопили всі мої чуття і уяву, що десь за місяць я вже знав напам'ять збірку Максимовича, потім взявся за другу його ж" [6, 447].

Наслідком, як відомо, стала власна поетична збірка Костомарова «Ветка» (1840), інші художні твори, а також дисертація "Про історичне значення руської народної поезії" (1844). Її написав Костомаров після невдалої спроби захистити наукову роботу про значення унії для історії Західної Русі. Значення цієї праці в спадщині Костомарова особливе.

Ще в період написання роботи зустрічає молодий вчений спротив зі сторони окремих професорів. Навіть відомий П.П. Гулак-Артемівський був проти такої теми. Професор Протопопов висловлювався, що народні пісні - предмет занадто низький для науки, і навіть вважав принизливим для себе бути на захисті дисертації. Наскільки новаторською і незвичною, мало зрозумілою навіть для вченого світу була тема, можна судити з тих недоладних зауважень членів ради на захисті, про котрі згадує Костомаров у "Автобіографії" (тлумачили, наприклад, з біологічної точки зору назви рослин, згадуваних у піснях, порівнювали народні пісні з "Біблією" тощо).

Після надрукування дисертації різко про неї в "Отечественных записках" висловився В.Г. Белінський. Він зауважив, що народними піснями може займатися вочевидь лише той, хто ні на що більше не здатний. Глумився і забавлявся в "Библиотеке для чтения" над сентенціями Костомарова про важливість народної поезії для історика відомий письменник Сенковський. Позитивно висловився про дисертацію в журналі "Москвитянин" Ізмаїл Срезневський.

Праця "Про історичне значення руської народної поезії", як згадувалася вище, займає в світоглядно-естетичному континуумі наукової і творчої роботи, в цілому в спадщині Миколи Костомарова особливе місце. Вона заклала світоглядно-естетичні основи провідної ідеологами всієї дослідницької, письменницької, літературно-критичної, полемічної діяльності Миколи Костомарова, позначилася на характері та змісті подальших наукових історичних розвідок, педагогічних поглядах та викладацькій практиці, глибоких аналітичних оцінках творчості українських письменників, аналізі життя і діянь видатних історичних діячів України та Росії, визначила спрямування і переконливий характер публіцистичних писань та полеміки Костомарова, оцінку ним історичного минулого, сучасних йому соціальних та міжнаціональних взаємин, окреслення їх майбутніх перспектив.

Розуміння ролі фольклору в історії народу та в збереженні його національної самобутності стало основою, наріжним каменем усього, що здійснив Костомаров, дозволило йому не тільки вивершити струнку систему національної історіософської думки, надати їй обширів і характеру світових філософських стандартів мислення, а й стати, за висловом Івана Франка, найкращим мірилом рівня національної свідомості "у тих інтелігентів, що займаються писанням історії, і в тої публіки, якої погляди вони висловлюють і для якої пишуть свої твори" [11,269].

Праця Костомарова "Про історичне значення руської народної поезії" зазначила перехід від збирання і записів фольклору до його системного вивчення, до оцінки його ролі в історичному

процесі, тобто, заклала основи вітчизняної фольклористики.

Вже на самому початку відчутно вражає ґрунтовне знання дослідником світових набутоків фольклористичної науки і практики, розуміння суспільних джерельних основ фольклору. Означено використання його в світовій художній літературі. Згадано і стисло проаналізовано праці дослідників і збирачів фольклору Німеччини, Франції, Іспанії, скандинавських народів, досягнення слов'янських учених, праці з фольклору Давньої Греції, романських племен тощо, їх репрезентує Костомаров у найширшому науковому і жанровому спектрі. Серед відомих імен називає він Гердера, Герреса, Brentano, Ерльаха, Тальмі, Фюреля, Нордье, Коллара, Стефановича, Войццицкого, Жеготу Паулі, Вацлава з Одеська, Срезневського, Соловйова, Максимовича. Згадано письменників, котрі стали знаменитими саме завдяки широкому використанню фольклору в своїй творчості. Серед них Гете, Уланда, Персі, Вальтера Скотта, Томаса Мура, братів Грімм та ін.

Насамперед на початку праці вчений ставить і розв'язує питання співвідношення фольклору і літератури, доказує необхідність їх тісного взаємозв'язку, задекларує, таким чином, важливість національної мови як основи літератури кожного народу. Далі це питання вповодж десятиліть буде в центрі полеміки і численних гарячих і гострих дискусій Костомарова з проімперськи налаштованими опонентами.

Досліджуючи причини інтересу вчених і літераторів світу до фольклору, Костомаров слушно пояснює це занепадом класицизму. Не можна не побачити в його тлумаченнях і висновках початків наукових основ вітчизняної теорії літератури, постановки і окреслення параметрів проблеми взаємозв'язку фольклору і літератури. Аналізує вчений соціальні причини розвитку фольклористики. Називає серед них несправедливе ставлення державних урядів до народу. При аналізі історико-сциєнтифічних причин піднімає проблему співвідношення історичної правди та домислу або розмислу, як його називає Костомаров. Він підкреслює важливість поєднання в літературі обидвох складових так, як це є в народній творчості. Без цієї єдності, вважає він, не можна досягнути істини.

Такою наскрізь справжньою і щирою, істинною, вважає Костомаров народну пісню. В ній нема фальшу і притворства. Хвилини народної поезії - це хвилини творчості, наслідком котрих залишаються пам'ятники істинного життя народу, його духовні скарби - словесне мистецтво. Пісні, як і інші фольклорні твори, вважає Костомаров, не обманюють. Вони народжуються і виникають тоді, коли народ переживає істинні чуття, і він власне такий у своєму онтогенезі, яким є в пісні. Тому такими важливими є пісні як джерело пізнання національної специфіки народу, особливостей його характеру, звичаїв,

властивих саме даному народові. “Справді, - зауважує дослідник, народна пісня має перевагу над усіма творами: пісня виражає почуття не завчені, порухи душі не фальшиві, поняття не позичені. Народ у ній є таким, яким є: пісня - істина” [7, 48].

Жоден історичний науковий трактат у плані дослідження життя народу не йде в порівняння з народною піснею. Він завжди буде однобоким, неповним, а значить - при всій достовірності фактів - не настільки правдивим, як народна пісня. Тут Костомаров солідаризується з Гете, який у статті “Про правду і правдоподібність” (1798) однозначно трактує поняття художньої правди як відкриття істини, що конденсує в собі важливе в житті - в його справжній важливості та гідності. Цю правду поет ставив вище зовнішньої правдоподібності. Доречно тут навести й децю пізніше сформульовану думку Франка, який вважав, що народні пісні є найточнішим, найправдивішим зображенням дійсності, навіть якщо при трактуванні того чи іншого факту вони висвітлюють його не з документальною достовірністю.

Микола Костомаров визначає в своїй праці декілька аспектів співвідношення фольклору, науки і мистецтва, значення фольклору як їх всезагальної метаоснови. Перший із них - історичний. Тут пісні виступають художнім літописом, що дає пізнання і пояснення подіям минулого. Як істинний учений, Костомаров застерігає однак, щоб квіти фантазії письменника чи митця не надто спотворювали історичну правду.

В своєму другому аспекті пісні є джерелом зображення народного побуту, суспільно-громадського життя. Тут значення пісень, підкреслює Костомаров, особливо важливе. Адже вони доповнюють історичні джерела яскравими і неповторно оригінальними деталями побуту, етики, моралі, звичаїв, вірувань і повір'їв, суспільно-громадських і побутових взаємовідносин. Дорогоцінними для історика вважає Костомаров народні пісні як предмет філологічних студій і досліджень, особливо що стосується історії розвитку мови народу.

Нарешті, народні пісні - це пам'ятки поглядів народу на самого себе і на все оточення. “Це найважливіше і непреложне достоїнство пісень. Тут не потрібно навіть ніякої критики. Тільки б пісня була народна за походженням. Життя з усіма його проявами впливає з внутрішнього самовияву людської особистості. На цьому засноване те, що ми називаємо характером: особливий погляд на речі, котрий властивий як усякій людині, так і всякому народові” [7, 48]. Це значення народної пісні Костомаров вважає найважливішим.

Відповідно він виокремлює три аспекти освітлення народом свого життя в піснях: духовний, історичний і громадсько-суспільний.

Кожному з них присвячено в праці "Про історичне значення руських народних пісень" окремий великий розділ, щедро проілюстрований народнопісенними зразками російського та українського фольклору. Порівнюючи пісенну творчість двох народів, Костомаров одночасно малює глибокий духовний, історико-суспільний портрет українського народу, широко і переконливо аналізує і доказує його самобутність у порівнянні з великоросами.

Підставою для наукових висновків служить Костомарову скрупульозно проаналізований великий народнопісенний матеріал не тільки з друкованих збірників, а й з власних фольклорних записів. З "Автобіографії" відомо, що на той час він уже мав записаних пісень "числом более 500".

Наукові фольклорно-етнографічні пошуки Костомарова, його гіпотези, як зазначає М.Т.Яценко, загалом "перебували в руслі європейської етнографії й фольклористики кінця ХУІІ - початку ХІХ століття" [12, 19]. Це стосується і його праці "Про історичне значення руських народних пісень". Зокрема в трактуванні ролі фольклору в житті нації, його філософської сутності, інших принципових питаннях Костомаров дотичний до теорій Ф.І.Крейцера, Ж.-Ф.Лафіто, Дж.Віко, Ш.Ф.Дюгюї, Я.А.Черреса. Їм, як відомо, належить включення в історичну науку проблем походження ідей, суспільства, релігії, держави, аксіома про те, що релігія, фольклор являють собою дуже важливі елементи життя народів.

Наприклад, символіку і міфологію в народній творчості Костомаров вважає продуктом колективної людської свідомості, закоріненим у реальному народному житті, відбитком історії народної свідомості. Однак опора на прогресивну європейську наукову думку не була механічним перенесенням ідей, а їх розвитком на національному ґрунті.

Концепція народної творчості М.Костомарова містить відчутні рецидиви тези поширеного на початку ХІХ століття твердження, що фольклор становить частину історії літератури, а література є його закономірним органічним професійним продовженням. Вона в особі поетів - пророків заміняє собою, як вважав Костомаров, автохтонний, самобутній дух народу, сублімує його творчий потенціал. Це одне з головних положень магістерського дослідження Костомарова. Згодом він його розвине, оцінюючи творчість Тараса Шевченка, в нарисі "Спогад про двох малярів", у рецензії на "Кобзар" (1860) та "Огляді творів, писаних малоруською мовою".

Новаторство Костомарова полягає в тому, що, виражаючи загальну романтичну концепцію про поета як пророка, речника народних настроїв, він виступає проти модних і поширених наслідувань, підробок,

стилізації під народну творчість, котрі набули того часу, як відомо, значного розповсюдження. Костомаров формулює поняття народності як творчої духовної можливості митця піднятися до здатності виразити те, що хоронить душа народу. В своїй концепції народності літератури, спираючись на духовно-естетичні засади фольклору як метаоснови національного мистецтва загалом, Костомаров, як слушно зазначає М.Яценко, послідовно йшов від форми до змісту, "від вимоги натуральності й етнографічної правдивості народного життя до потреби осягнення суспільних його закономірностей" [12, 37].

Окремих розвідок заслуговує питання про те, як у подальшій власній літературній творчості реалізує Костомаров висунуті і розвинуті ним положення про місце і роль фольклору в житті суспільства, в науці та мистецтві. Зокрема, не досліджені питання фольклоризму його поетичних творів, розвитку в них фольклорної проблематики, використання народнопоетичних мотивів, контамінації уривків народних пісень у свої вірші, поетичної інтерпретації народних звичаїв і повір'їв, застосування в естетично-образній системі народнопісенної символіки, розробки сюжетів на матеріалі народних легенд, переказів, прикмет і повір'їв, тощо.

Все це дозволяє судити, що Микола Костомаров уже в найбільш ранніх наукових студіях уяснив для себе і науково сформулював думку про роль і значення фольклору, загалом національного мистецтва як "душі народного життя", як форми національної самосвідомості, котра є явищем поліфункціональним, перебуває в гносеологічному зв'язку з народним світоглядом, супроводжує і пронизує всі сфери народного суспільного і громадянського життя. Тому цей процес, вважав Микола Костомаров, має перманентний характер. У ході його вдосконалення засвоюються і виробляються нові засоби і форми художнього зображення, а разом із цим, зміцнюється його вплив на розширення морального, загальнокультурного і розумового горизонтів народу, на розвиток і зміцнення в нього національної самосвідомості.

Література:

1. Бернар Д. Наука в истории общества / пер. з англ. - М. 1956
2. Герасим Я. Культурно-етнографічна школа в українській фольклористиці. - Львів, 1999
3. Грушевський М. Етнографічне діло Костомарова // Етнографічні писання Костомарова, зібрані заходом Академічної комісії української історіографії / За ред. акад. М. Грушевського. - К., 1930
4. Дорошенко Д. Нарис з історії України. В 2 т. - Мюнхен, 1966. - Т 1

5. Драч І. Кілька слів перекладача // Історія Русів. Український переклад Івана Драча. - К., 1991
6. Костомаров Н. Автобіографія // Н.И. Костомаров. Исторические произведения. Автобиография. - К., 1989. - С. 425 - 65
7. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Слов'янська міфологія - К., 1994
8. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. - К., 1998
9. Сверстюк С. Українська література і християнська традиція //
10. Сучасність. - 1992. - Ч. 12. - С. 139 Ю. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. //
11. Збір. творів У 50 т. - К., 1984. - Т. 41
12. Шевчук В. Нерозгадані тасмниці «Історії Русів» // Козацька держава. - К., 1995-С. 203-240
13. Яценко М.Т. М.І. Костомаров - фольклорист і літературознавець // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. - К., 1994.

Володимир СЕНЬКІВ (Тернопіль)

Особливості симфонічного мислення автора в "немузичних" поемах Івана Драча

Здавна музика була тим чинником, який суттєво сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня - синкретичного, культури первісного суспільства). Музика почала утверджуватися в літературному творі передусім як

художньо-психологічне тло (поема-кантата Г. Державіна "Любителю мистецтв", "Леда" О. Пушкіна, творчість Беранже), штрих до характеристики героя (див.: строфи IX - X гл. 2 "Євгенія Онегіна" і пісню Франка із "Сцен з рицарських часів" О. Пушкіна), потім як рушій сюжету, ("Сліпий музикант" В. Короленка, роман "Жан-Кристоф" Р. Роллана, перші твори Стендаля).

Поступово музика завойовує собі більше місця у літературному творі. Письменники прагнуть не просто відтворити особливості сприймання мелодії героями, вони накладають її гами на пластичну палітру мовних звуків, тональності вимережують акцентуаційними елементами. У Росії подвижниками цього процесу стали романтики Жуковський, Козлов, Одоєвський, ранній Гоголь, далі Тютчев та Фет, символісти В'ячеслав Іванов, Олександр Блок, Андрій Бєлий, у Німеччині - Гік, Захаріас Вернер, Новаліс, в Україні - Леся Українка. Віршовані цикли останньої, в першу чергу "Сім струн", вражають тонким відчуттям музики.

Ідучи цим шляхом далі, творці ліро-епічних жанрів надають своїм творам немовби "чисто музичних" особливостей. Найшвидше то були імітації синкретичних жанрів ("Фінське свято" М. Тихонова, "Свято праці" В. Хлебникова). А далі з'являються чотири симфонії А. Белого, написані ритмічною прозою, "Спогад" В. Брюсова. Перша в історії української літератури поема-симфонія "Сковорода" належить перу Павла Тичини. Саме через посередність Тичини Іван Драч і засвоїв кращі традиції та досягнення у розвитку "симфонічної" поезії.

Водночас Іван Драч є, по суті, одним із фундаторів цього напрямку. Вірний своєму часові, він пішов далі свого геніального попередника, остаточно вирвавшись з-під влади музичних канонів і тим самим надавши своїм творам граціознішої мелодики, гнучкіше "жонглюючи" композиційними елементами і тим забезпечуючи виразнення змісту. Незаперечною рисою індивідуального стилю І. Драча є музичність його творчості. Тепер це вже не звучить парадоксально. Навпаки, на конкретних творах ("Соната Прокоф'єва", симфонії "Смерть Шевченка" і "Леонардо да Вінчі") доведено, що "музичність" є органічно притаманною особливістю стилю поета, вона впливає з його творчої настанови, згідно з якою художній смак розуміється як уміння, за висловом Г. Державіна, "розподілити тіні фарб, звуків і понять і з їх розбіжності творити згоду" [38:58; виділення наше - В.С.]. І в цьому своєрідна універсальність, навіть вирішальна роль цієї риси у стилі Івана Драча загалом. Фактично можемо твердити про збагачення української літератури своєрідним типом поетичного мислення - "симфонічним". На наш погляд.

особливо цікавим є те, що автор зумів застосувати його не тільки до поем а la-музичного характеру, а й до т.зв. "немузичних" творів.

Пишучи кінопоему "Київський оберіг", І. Драч, очевидно, не відчував органічної потреби у "симфонічній" формі твору. Більше того, тут навіть домінує прозова мова, що різко скорочує можливості імітації музичної композиції та виражальних засобів, випробуваних художніми формами.

Але визначальна стильова тенденція творчості Драча таки виявляє свій вплив на структурні особливості поеми, увиразнюючи її зміст. Хоч децю умовно, все ж можна виділити в ній "тезу" й "антитезу", навіть "первинний" варіант його "головної" і "побічної" тем.

У первинному вигляді теза й антитеза виявляється у протиставленні міщанства, замкнутості у власних інтересах, кар'єризму, марнославства, з одного боку, відданості душевним ідеалам, душевній красі, чистоті помислів та почуттів, з іншого, власне, у протиставленні раціонального та естетичного поглядів на життя.

У вторинному вигляді ці протиставні зв'язки переростають у внутрішній конфлікт між аналітичним і естетичним типами мислення, між наукою і мистецтвом. На основі такого протиставлення чітко виокремлюється одна з основних проблем кінопоеми - взаємовплив "стереотипу", виробленого наукою, і художньою багатогранністю творчої особистості.

Кульмінаційного загострення набуває протиставлення "головної" і "побічної" тем у розділі "Втеча від втечі", де спостерігаємо окремі риси органного контрапункту. Передусім привертає увагу неодноразове повторення так званої "теми Баха". Остання за законами репризи децю видозмінюється, що виявляється у граматичних варіантах.

Показово, що "тема Баха" не має прямого зв'язку з авторською оповіддю, хоч і повторюється не тільки упродовж аналізованого розділу, а й усього твору, імітуючи ефект досить "настирливої" "басової ноти". Нарешті, на прикладі самої "теми Баха" неважко помітити "різномузичне" чергування двох тональностей, виділених нами різними шрифтами:

... мелодія
... РОЗТОРГАНІЙ БАХ
... ПРОПАЛЮЄ ПОЛИНОВИМ ВІТРОМ
... шестеро крил крилених - на пальцях
... КРИК МО Х РУК ВОГНЕНИХ - НА КОЖНОМУ
КЛАВІШІ

[51:121; виділення авторське - В.С.]

Крім того, засобом творення контрастів в органному пункті виступає ще й зовсім "немузичний" образ - велика шахівниця, яка

набуває вигляду то дороги, викладеної чорно-білими плитами, то поля, розораного на зяб, по якому зпробіг табун білих коней. Власне, образ шахівниці як символ епохи НТР, визначальною рисою якої є час, роздертий надвоє, воли і машини тягнуться у різні боки, мування і рев сирен, свічки і фарби, як і, до речі, татарську погоню, розробляють і інші, "немузичні" письменники, зокрема Є.Гуцало у романі "Приватне життя феномена", але, вписаний у загальний контекст поеми, яка, нагадуємо, присвячена проблемам розвитку музики в епоху НТР, цей образ змінює свою естетичну функцію.

Нарешті, загостренню конфлікту в органічному пункті кінопоеми служать і цікаві образи двох соловейків, що символізують знову ж таки одухотвореність у розв'язанні аналогічної творчої проблеми й узбецького поета Еркіна Вахідова, для якого соловей - втілення загубленої, зневаженої краси, яку забуваємо і не помічаємо через надмірну "зайнятість" ("Всю ніч проплакав соловей") [83:149]. Зближує І.Драча з Е.Вахідовим і наслідування давньої східної фольклорної традиції. На основі цього виразного прикладу можна зробити одразу два висновки. По-перше, у використанні фольклорних мотивів виявляється токкатизм поеми українського митця, по-друге, сміливе поєднання "музичних" і "немузичних" образів сприяє "озвученню" останніх, а отже і створенню ціліснішої композиції твору.

Синтез "головної" і "побічної" тем проявився у знаменному виступі Сушка у Будинку літераторів, де автор разом зі своїм героєм мріє про особливий, як пише А.Ткаченко, "єдиний комплексний підхід до пізнання і перетворення світу" [192:6].

Кінопоема "Київський оберіг" - далеко не єдиний твір, де стильові особливості, характерні для поем "музичного" циклу, органічно вплітаються в композиційну тканину "немузичного" твору. Це ж можна говорити, хоча й меншою мірою, про "Ейнштейніану", "Думу про Вчителя" та інші поеми.

Серйозне новаторське досягнення Івана Драча вбачаємо у сміливому сполученні ейнштейніанської теорії "драми ідей" з практикою і досвідом створення поетичної симфонії, в інтелектуалізації внутрішніх конфліктів твору. У поемах, пов'язаних з цією теорією ("Ейнштейніана", "Ніж у Сонці"). І.Драч у центрі образної системи ставить дещо космізований (відповідно до сфери наукових інтересів самого Ейнштейна) символічний образ Сонця, що, за словами Б.Олійника, є своєрідною "морально-етичною категорією", "знаком ідеалу, отих світлих, поривних і чистих начал, що є в кожній людини. Це -крайній антипод обивательщини, котра в своїй нищій і ситій філософії шулка живе одним днем, байдужа не лише до

долі світу, а й навіть до свого ближнього" [142:138].

Осяваючи своїм світлом "вічні партитури" музично-поетичних структур творів І. Драча, побудованих частково або загалом за симфонічним принципом (образ теж символічний, безумовно дотичний до тичининських "сонячних кларнетів"), Сонце виступає своєрідним мірилом, критерієм істини у боротьбі двох єдностей, що пронизують "потік думок, почуттів" ліричного героя - "ангела" і "демона" його душі - та водночас виступають засобом ритмічної, тобто найточнішої, духовної організації світу. Саме тому посилена контрастність виростає у І. Драча в музичний спосіб мислення - симфонізм. Новаторський підхід до **ліро-епічного симфонізму** полягає у вмілому застосуванні досягнень мистецтва слова для створення виразних змістово-формальних контрастів і узгодження їх з екстраординарністю авторського задуму.

Іван Драч нерідко надає "космічно-кларнетичних" рис і своїм героям, що з особливою силою відчуваємо в поемі-трагедії "Ніж у Сонці" і надто в оптимістичному заключному акорді, який ми схильні потрактувати як музичну коду:

На золотім щиті палаючого Сонця

Умру я переможцем.

Прощавайте! [60:100] -

а також у "відтіняючих" деталях проводів ліричного героя у незвичну путь: "Я одягав спорядження і йшов до сизої ракети - домовини"; "Він [голова -В.С.] став землею вже наполовину: "Ти вмреш у небі, в Сонці вмреш, синочку"; "Йшла Соломія-с к р и п к а. Біля персів вона тримала зоряного сина", "Спасибі вам за смуток планетарний, Мої премудрі й нерозумні люди" [60:100; виділення наше - В.С.]. Вважаємо також за необхідне звернути увагу й на симфонічно-тематичну антитезу лексем "премудрі" й "нерозумні" як елементарну (на стилістичному рівні) диз'юнкцію первинних "тем" (головної й побічної).

Такий же підхід спостерігаємо і в поемі "Ейнштейніана":

Скільки мільярдів зір

Сконцентрувалося в Ейнштейні?

Ми знаємо клітиною кожного:

Людина буває спроможною,

Розчахнувши мільярди смертей,

Бути такою великою,

як Ейнштейн! [59:114]

У цьому уривку Ейнштейн постає не тільки як всеосяжна особистість, а й як персоніфікована "симфонія" унікальної космічної організації, побудованої за принципом "вічних партитур".

За симфонічною моделлю конструюється особистість і в поемі "Сизий птах з гніздов'я Курбаса", яка є своєрідним поєднанням документалізму (головна тема) і фольклорної міфичності (побічна антитема), — таке поєднання ми називаємо принципом *притчевого раціоналізму*. Цей спосіб подання художньої інформації сприяє, з одного боку, типізації, символізації, монументалізації героя, а з іншого - його індивідуалізації:

Завжди по швах тріскали наші костюми -

*Костюми ролей і звань, костюми знайомств і надій. /тема/
Були Ви більший на зріст.*

*Який Вам відміряли недруги і друзі /антитема/
[60:159].*

Більш виразних симфонічних рис принцип притчевого раціоналізму набуває у поемах "Ніж у Сонці" (розмова ліричного героя зі Сквородою), "Дума про Вчителя" (Верховний Педагогічний суд), "Чорнобильська мадонна" (канадська листівка Василя Курилика), де головна тема і побічна антитема вступають у філософський конфлікт завдяки тому, що автор, зміщуючи часові рамки, примушує своїх персонажів спілкуватися з людьми інших епох, нерідко іншого світогляду, зіставляти з ними ідеологічні і моральні критерії істини, тим самим випробовуючи героїв на міцність особистісних переконань, а отже, наближаючи їх до певного духовного ідеалу.

Змальовуючи ідеал людини майбутнього, І. Драч, послуговуючись прийомами симфонічної тріади, розширює сферу її пізнання. Особа і сім'я (Юрій Сушко, Лю, Василь Сухомлинський), особа і соціальний колектив (ліричний герой поеми "Ніж у Сонці", Дмитро Мілютенко, Чорнобильська мадонна), особа і суспільство, держава (Пабло Неруда, Ейнштейн), особа й історія (Тарас Шевченко, Леонардо да Вінчі) - всі ці проблеми входять в одну, більш обширну категорію пізнання: світ, який оточує людину. Фактично маємо справу з "розстроєністю" симфонічної формули світобудови, винайденої І. Драчем: особа (головна тема) - те, що не особа і що вступає з нею в певне протистояння (побічна тема, розробка-реприза), - Всесвіт (кода).

Крім того, поет зображує самих своїх героїв у гострій внутрішній боротьбі (тобто вибудовує своєрідний "двоповерховий" симфонізм: "Я" бореться не тільки з "не-Я", а й з "анти-Я" у собі). Митець не позбавляє улюблених персонажів окремих негативних рис. У Юрія Сушка - це життєва, якщо можна так висловитись, невстановленість, розхристаність, що зумовлює певні складнощі в його особистому житті, у Пабло Неруди - інколи надмірна довірливість у ставленні до людей (випадок з Ареляно). Для передавання внутрішньої неузгодженості, а нерідко і боротьби письменник використовує внутрішні монологи, контрастні деталі інтер'єру, "відтіняючі"

образи (як "вічні", так і індивідуально авторські), розгорнуті ремінісценції.

Таким чином, універсальність "музичності" як специфічної стильової риси І. Драча пов'язана безпосередньо з симфонічним, "роздертим надвоє" мисленням поета. Як бачимо, цей зв'язок виявляється не лише у тому, що в деяких поемах цей принцип пронизує і композицію, і художні засоби, і навіть віршовий розмір, її універсальність полягає передусім у тому, що в багатьох творах (і не тільки поемах) вона виступає своєрідним організовуючим стрижнем ("вічні партитури" - "сонячні кларнети"), який впливає на специфіку "функціонування" інших стильових рис творчості І. Драча: інтелектуальної наснаженості, космічної планетарності, народнопісенного фольклоризму, образотворчої пластичності, скульптурної монументальності, кінематографічної монтажності, умовності змалювання подій і героїв, багатой символіки, афористичності мови, дуже розгалуженої, з філософським підтекстом, асоціативності, оголеності емоцій, схильності до інтроспективного аналізу.

"Стикування" засобів суто літературних з такими, що граничать з музикою та й іншими видами мистецтва - живописом (не позбавленими сенсу видаються нам, наприклад, порівняння творів І. Драча з картинами Катерини Білокур [100:115]), театром та кінематографом (на що вказував зокрема Юрій Покальчук, порівнюючи творчість І. Драча з поезією В. Соколова і Є. Євтушенка, Р. Рождественського та А. Вознесенського, Р. Давояна і О. Чіладзе, Е. Межелайтіса і П. Руммо [151:154]) - таке "стикування" допомагає поетові глибше проникнути у внутрішній світ героя і самого себе, бо це, як видно з самої творчості митця, є, певно, найнеобхіднішою, найорганічнішою потребою І. Драча. Проникаючи з висоти універсально-симфонічного мислення у внутрішній світ ліричного героя, він тим самим розкриває (а для себе пізнає) глибини і широту власної натури. "Поет багатогранний у своїх почуттях, - писав про І. Драча його друг М. Машенко, - він то по-синівськи ніжний, то суворий і гнівний, навіть нещадний" [124].

А саме "поезія, - зазначав Є. Євтушенко, - це завжди переклад з темного, заплутаного, суперечливого підрядника власної душі, і в цьому значенні - будь-який поет перекладач. Абсолютно точний переклад мови душі на мо-ву слів настільки ж неможливий, як і небезпечний і надто вільний переклад - таїть у собі загрозу того, що від первозданності душі нічого не залишиться" [69:3; виділення наше - В.С.]. Думаємо, І. Драчу це ніколи не загрожувало.

Його душа сповнена звуків. У нього співає голубе небо і ритмічно вистрочує леонардівський кулемет, дивні гатунки сновидінь

лейційно вигойдують свої гами і могутніми ударами відлунює радарне серце. Музика душі поета не закута в тягучі нотні стани, вона безмежна у своєму звучанні. Вона то нагадує звуки первісного бубона, яким супроводжувалися танці наших далеких предків, то величну ораторію під церковними склепіннями, то перегук дзвонів, а то веселе потріскування польового цвіркуна. І музика душі поета - то зовсім не спів, замкнутий лиш у собі, він рветься назовні і виливається у слова, відточені і гармонійні.

І Драч віднайшов у слові те, за допомогою чого можна добратися до власної ж душі. А шлях цей - у вмінні поста "музикувати". "Музикування" це не полягає у натисканні на необхідну "звукову педаль". Дуже часто "музичні", точніше "симфонічні", образи не мають нічого спільного з чисто слуховими відчуттями. Це "озвучення" здійснюється через цілу серію логічних операцій, тісно пов'язаних з симфонічною тріадою - основою будь-якого симфонічного, а отже, і музичного образу: теза й антитеза як певні логіко-семантичні категорії, вступаючи між собою в конкретні зв'язки, творять судження, а синтезуючись воедино, - умовивід.

Автор прагне сфокусувати ці логічні операції в точці "зіткнення" поета і читача - сприйманні, проте спрямовує сприймання останнього не лише на звуки зовнішнього, але й внутрішнього світу самого митця: на шелест, що виникає від тертя одна об одну молекул головного мозку при передаванні певної інформації, коливання нервового камертона при найменших подразниках, які сприймаються не лише слухом, а й больовими, дотиковими рецепторами: ця РОЗПУКА МОЯ, НАПЕВНО, В ІТАЛІЇ РОД ЖЕНА [60:358].

"Музичність" бачиться не просто у прямому накладанні відчуттів одне на одне, у синестезії, а й у "звуковому житті" душі поета, його нервів і внутрішніх органів. Його душа "перетворилась у чутливий і тремтливий орган слуху вловлює найменше тріпотіння, коливання, шелестіння і внутрі самого себе, і внутрі природи" [69:4] - ці слова Євгена Євтушенка стосуються не тільки Отара Чіладзе, Лівіу Даміана, а й, звичайно, Івана Драча - не просто новатора у царині художньої форми, а творця нового типу поетичного мислення - симфонізму.

Література:

1. Державін Г. Твори. - К.: Дніпро, 1978. - 320с.
2. Драч І. Київський оберіг. - К.: Молодь, 1983. - 152с.
3. Драч І. Протуберанці серця. - К.: Молодь, 1965. - 115с.
4. Драч І. Сонце і слово. - К.: Дніпро, 1978. - 380с.
5. Євтушенко Е. Осязание слухом// Чіладзе О. Стихи. - М.: Худлит., 1977. - С.3-12.

6. Іванов П. Частота голосу - незмінна// Літературна Україна - 1974. - 27 грудня.
7. Кошелівець І. "Його ні з ким не можна порівняти..." // Дзвін. - 1996. - № 10-12 - С. 114-116.
8. Мащенко М. Чуття часу// Літературна Україна. - 1983. - 10 листопада.
9. Олійник Б. До глибини джерел // Дніпро. - 1973. - №10. - С.138-140.
10. Покальчук Ю. Філософія и образное слово// Радуга. - 1977. - №2. - С. 150-157
11. Ткаченко А. Кіномуза Івана Драча. // Українське слово. - 1996. - 17 жовтня. - С.6.

Наталія СЕМАШУК (Тернопіль)

“Лісова пісня” Лесі Українки. Спроба гендерного аналізу.

У феміністичній критиці головним критерієм у підході до літературних явищ стає гендер. Поняття гендер означає соціальний, культурно зумовлений аспект статі (на відміну від біологічного аспекту). Тобто йдеться про те, що гендерні ролі, поняття, що таке чоловік, що таке жінка тощо є породженням культурного суспільного простору, а не спричинені самою природою. Отже, виходячи з поняття людини як сконструйованої культурою істоти, літературний феміністичний критицизм має на меті переосмислити класичну дихотомічну структуру, в якій уявлення про “чоловіче” та “жіноче” породжують стереотипні смислові ряди: активність-пасивність, душа-тіло, культура-природа тощо [2, 13]. Тут мається на увазі, що “жіноче” (темне, пасивне, м'яке) не обов'язково асоціюється з особами жіночої статі, рівно, як “чоловіче” (світле, активне, тверде, рішуче) не є прерогативою чоловіків. Отже, поняття “сильної статі” у художньому творі в традиційному його звучанні є недоречним. Гендерні дослідження передбачають вивчення

різноманітних аспектів чоловічої та жіночої відмінності: особливості мислення, психології, мови тощо. І практично, це пошуки нових підходів у розумінні проблеми взаємодії характеру і статі, мови і статі та ін. Виникає питання: чи потрібний гендерний підхід до прочитання української літератури? Влучну відповідь, на наш погляд, знаходимо у дослідниці-феміністки Ніли Зборовської: "Загалом, якщо простежити, то вся нова українська література свідчить про одне і те ж: про фемінний характер української чоловічої вдачі, що, з одного боку, пояснює пасивну безхарактерну поведінку, а з іншого – даремний та безглуздий бунт ("одвоювати – щоб віддати") [2, 66].

Як відомо, кінець XIX – поч. XX століття в українській літературі характеризується конфліктом двох поглядів і художніх принципів: народницького і модерністичного. Крім того, існувало ще одне протистояння – жіночого і чоловічого. Дві жінки – Ольга Кобилянська та Леся Українка – пробували зруйнувати панівну чоловічу ідеологію у сфері культури. Своїми творами вони обстоювали ідеї фемінізму та емансипації жінок. В Ольги Кобилянської таке спрямування особливо яскраво відбилось у ранніх повістях, а в Лесі Українки найбільший вияв цього знаходимо у драматургії. Тому, на нашу думку, цікавою буде спроба розглянути драму-феєрію Лесі Українки "Лісова пісня" саме з позицій гендерного підходу і дати відповідь на питання, хто з учасників любовного трикутника Мавка-Лукаш-Килина представляє жіноче начало (зрозуміло, не за фізіологічними показниками, а за способом мислення та манерою поведінки), а хто є носієм "активного, твердого, чоловічого". Для цього звернемося до тексту драми. Ось сцена першої зустрічі Лукаша і Мавки у лісі:

Мавка (усміхаючись): Чи гарна ж я тобі?

Лукаш (соромлячись): Хіба я знаю?

Мавка (сміючись): А хто ж те знає?

Лукаш (зовсім засоромлений): Ет, таке питаєш!.. [4, 136].

Як бачимо, ініціатива ближчого знайомства належить Мавці. Більше того, саме вона перша виявляє фізичне зацікавлення особою протилежної статі і натякає про це Лукашеві. Реакція ж хлопця дещо незвична, якщо взяти до уваги, що він – представник т. зв. сильної половини людства, але, зрештою, досить очікувана. Адже у будь-якій парі, якщо один із партнерів займає активну, домінуючу позицію, то інший мусить бути пасивним, податливим. Так сталося і з Лукашем. Він страшенно соромиться, ніяковіє. Цей внутрішній стан відбивається на його мові: загальні фрази, ухиляння від відповіді. Таке співвідношення (Мавка-чоловік і Лукаш-жінка)

зберігається, а навіть посилюється впродовж усього їхнього кохання. Мавка перша освідчується Лукашеві і проявляє ініціативу у їхніх любовних іграх: “Я буду пестити, мое кохання! / Ти звик до пестошів?”, “Я цілуватиму устоська гожі, щоб загорілись, щоб зашарілись...” [4, 158]. А він у таких епізодах швидше схожий на несміливу дівчинку-підлітка, що переживає перше кохання з усіма необхідними атрибутами, як-от: сором’язливість, ніяковість, дитяче захоплення об’єктом своєї пристрасті тощо, аніж на героя-коханця:

*Лукаш: Я не любився
ні з ким ще зроду. Я того не знав,
що лобощі такі солодкі! [4, 158].*

Показовим є і те, що коли Русалка задумала убити хлопця, то рятує його саме Мавка, а не, наприклад, всемогутній дядько Лев. “Вона мене порятувала, дядьку, / От бігме згинув би тепер без неї” [4, 164]. Безпорадна інфантильність Лукаша передбачає наявність ангела-охоронця жіночої статі, який, чи радше яка, визволяла б його з неприємних ситуацій, думала за нього і взагалі, усувала з його життєвого шляху будь-які ускладнення (як приклад: у кінці твору уже зраджена Мавка намагається захистити родину коханого від Злиднів). Навіть одружитись юнак сам не здатен: дядько Лев “восени хотять мене женити” [4, 141] невідомо на кому, бо ще “дядько не казали, / а може, ще й не напитаали дівки” [4, 141]. І все ж найголовнішу роль в одруженні Лукаша зіграв не дядько Лев, а одна з іпостасей ангела-хоронителя — мати. Знову активна, сильна жіноча природа домінує над пасивною, м’якою чоловічою. Згодом у розвиток дії втручається ще одне агресивне жіноче начало — Килина. Вона вирішує одружитись із юнаком і уже “сама припитувалася” [4, 177] у його матері. Будучи вдовою, Килина знає, як поводитись із чоловіками, і, допомагаючи потенційній свекрусі по господарству, провокує любовну гру з Лукашем. Жінка одразу дає зрозуміти, хто буде домінувати у їхніх стосунках, на що Лукаш погоджується одразу, не помічаючи того: “Килина... дивиться на похиленого над снопами Лукаша, всміхається, трьома широкими кроками прискакує до нього і падає з виляском долонею по плечах.

*Килина: Ну, парубче, хутчій! Не лізъ, як слимак!
Ото ще верисько! (залягається сміхом)*

*Лукаш: Яка ти бистра!
Ось ліпше не займай, бо поборю!*

Килина: Ану ж, ану! Ще хто кого — побачим!

Лукаш кидається до неї, вона переймає його руки [...]; який час сила їх стоїть нарівні, потім Килина трохи подалась назад, напружено сміючись і граючи очима: Лукаш, розпалившись, широко розхляє її руки і хоче поцілувати, але в той час, як його уста вже торкаються її уст, вона підбиває його ногою і він падає.

Килина (стоїть над ним, сміючись): А що? Хто поборов? Не я тебе?" [4; 182].

Таким чином, у гетеросексуальних стосунках партнери міняються місцями. Але коли стикаються два жіночих начала — Килина і Мавка — чоловіче "сходить" зі сцени (під час їхньої зустрічі Лукаш десь бродить, обернений на вовкулаку). Результатом цієї боротьби стає знищення об'єкту суперечки (як відомо, у кінці твору він замерзає).

Чим же зумовлена така маскулінізація жіночих образів і фемінізація чоловічих у п'єсі?

Український *fin de siècle* позначений викликом, який кинули жінки-письменниці домінуючій чоловічій традиції [3, 69]. Йдеться, насамперед, про Лесю Українку та Ольгу Кобилянську. Так, центральний сюжет творчості Ольги Кобилянської, а особливо її феміністичних повістей "Царівна", "Людина" — це зіткнення жіночої сили і чоловічої слабкості. Подібну ситуацію маємо й у Лесі Українки. Усі образи її драматургії від Любові з "Блакитної троянди" до Одержимої, Боярині, Кассандри та Мавки — є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибшого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної відданості істині [3, 74]. І у "Лісовій пісні" маємо яскраву ілюстрацію до цього: Мавка як уособлення безсмертних сил природи, агресивна тваринночуттєва Килина і — слабкий, непостійний Лукаш, який зраджує кохання і не отримує нічого взамін.

Література:

1. Гундорова Г. Феміністична утопія Лесі Українки // Сучасність, 1996. — № 5. — С. 20
2. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. — Львів, 1999 — 336 с.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Монографія. — 2-ге перероб і доп. — К: Либідь, 1999. — 447 с.
4. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори. — К: Паук-думка, 1999 — 384 с.

Лідія КОЗАКОВА (Херсон)

Гомодієгетичний наратив в малій прозі Олесея Гончара

Як відзначав В. Татаркевич, в історії теоретичної думки про естетику в 19 ст. переважав погляд, що мистецтво, з одного боку, має творити прекрасне, з другого – відтворювати дійсність [1]. На початок 20 ст. подібна бінарність поступово набувала ознак синтезу, за яких і прекрасне, і реальність об'єднувались в одному образі, в одній концепції нової естетичної дійсності. Точкою єднання в літературному творі двох типів художнього мислення ставала позиція текстуального наратора. Саме пошуки ідеалу в реальності буденного життя початку 20 ст. були визначальною прикметою в загальному контексті мистецьких тенденцій того часу.

В естетиці звичайно розрізняють дві парадигми усвідомлення явища прекрасного залежно від того, чи образ автора художнього твору, чи сама об'єктивна дійсність, зображена у творі, вважаються джерелом естетичної насолоди від сприймання художнього тексту. Для романтиків, наприклад, відчуття прекрасного породжувалось божественною сутністю самої дійсності, її духовним станом. На їх думку, у всій природі поширена вища духовна божественність, яку, щоб пізнати, треба володіти особливим даром містичного вчування. Оскільки подібне явище вважалось прерогативою лише самого художника, то твір відповідно ставав результатом вищої божественної еманации. Якщо для романтиків прекрасне асоціювалось із божественною ідеалістичністю, то в реалістів воно вимірювалось об'єктивними даними позамистецької дійсності. Тобто, з погляду романтичного ставлення до світу, дійсність буденного людського життя не мала підстав називатись прекрасною, тоді як для реалістів саме вона вважалась досконалішою від уяви митця [2]. На думку останніх, не варто прикрашати світ людини в мистецькому творі. Оскільки життя прекрасне, його слід відтворювати таким, яким воно є насправді.

Відтак у романтичному творі проблема прекрасного формувалась у відповідності з принципами авторського божественного всевідання. Для реалістів прекрасне вимірювалось лише емпіричними фактами зовнішньої, просторової дійсності, в рамках якої всевідаюча роль наратора як вченого-аналітика, деміурга, господаря твореного ним художнього світу мала шляхом

типізації синтезувати відтворюваний таким чином матеріал у вигляді виражених, життям доведених закономірностей.

Однак мистецтво, література зокрема, в кінці 19 — початку 20 ст. все більше відповідало загальним тенденціям процесу вивільнення особистості з-під влади якого-небудь зовнішнього "іншого". З позиції письменників 20 ст. цим "іншим" в творчості романтиків була особлива роль божественності, поширеної в природі, яку міг відчути лише "вибраний", а в творчості реалістів "інший" асоціювався із диктатом соціуму на вираження внутрішньої сутності, незалежності духовних чи екзистенційних потягів людини. Людиномірність як основна засада літератури модерністичного періоду розвивала в собі все нові форми та концепції освоєння індивідуального світу суб'єкта. Оскільки щастя людини годі було шукати в об'єктивній реальності міжлюдських стосунків, почуття особистої естетичної насолоди могло виникнути лише на основі індивідуальних психологічних метаморфоз, душевних марень та суб'єктивних побудов. Відтак світ ідеалістичного спокою та споглядання наступав не за умови пошуків особливої божественної істини чи специфічних засад суспільної світобудови, а в час заглиблення у свій особистий внутрішній світ індивідуальних переживань та мрій. Якщо донедавна влада "іншого" визначала сутність людської екзистенції, то відтепер особиста площина психологічного суб'єкта вираховувалась в "тут-і-зараз" його часового простору. Звідси - в нових умовах пошуки ідеалізованого прекрасного розгортались уже стосовно конкретного суб'єкта об'єктивної реальності, а не присутністю божественної чи суспільної детермінанти у ній. Спрага за прекрасним у реальності примушувала письменників зображати такого ідеалізованого героя в об'єктивному житті, що в кінцевому підсумку виявлялось марним. Всі спроби митців спочатку нагтовхувались знову ж на потребу зовнішнього прикрашення, ідеалізованого змалювання дійсності людини, а згодом, усвідомлюючи невідповідність двох естетичних площин, перетворювались в трагічний та драматичний фактор завершення сюжету. Трагічний кінець героя-ідеалу разом із відсутністю впливу екстрадієгетичного наратора на оцінку інтрадієгетичного персонажа свідчили про неможливість однозначної, одновимірної характеристики суб'єкта. Складність самого життя фіксувала умови складності зображення героя.

Отже, у кінцевому підсумку варто відзначити, що одними із домінуючих ознак літератури 20 ст. можна вважати синтетичність творчих моделей письменників та відтворення екзистенційності суб'єктивного переживання свого життя людиною. Зрозуміло,

що перше впливає із останнього, оскільки будь-яка екзистенція надзвичайно складне явище, тому звести його до двох поняттєвих категорій просто неможливо. Більше того, трагічність та інтимний характер кожної індивідуальної особистості назагал веде до того, що репрезентувати його внутрішню сутність буденною мовою тим більше важко. Як наслідок, письменники активно працювали в пошуках нового особливого способу нарації, який, відтворюючи життя окремої людини, здатен би був шляхом характерної художньої образності та символіки виразити ставлення наратора до відтворюваних у творі подій та явищ. В цьому аспекті справедливо відзначав Б.Томашевський, що в літературному творі велике значення має саме емоційний момент [3]. Будучи важливим засобом підтримання читацької уваги, емоції, закладені у творі, викликають схожий відгук на художній світ літературного твору у читача. Томашевський стверджував, що читач завжди має бути певним чином налаштований наратором на особливий напрямок естетичного переживання. Як в реальній дійсності ми не здатні до кінця оволодіти сутністю внутрішнього світу іншої щодо нас людини, так і при прочитанні художнього твору, переконуємось, що естетична позиція наратора стосовно відтвореного у творі художнього світу персонажа переважно виражається в певного роду оцінці. Саме тому тема художнього твору в якійсь мірі емоційно забарвлена, бо викликає в нас почуття обурення або схвалення та розгортається в аксіологічному плані.

Найоптимальнішим варіантом для висловлення такої синтезованої моделі художнього світу, в якій розгортався би наратив як об'єктивної дійсності, так і суб'єктивної реальності, стала в двадцятому столітті викладова форма гомодієгетичної нарації. Вважаючи на те, що наратор при цьому відтворює саме ту історію, реальним свідком чи героєм якої він був, гомодієгезис особливо актуальний для романтичної та реалістичної художніх систем. Справді, з одного боку, голосом наратора-персонажа говорить сама емпірична дійсність, з другого — в такий спосіб проявляється можливість ознайомитись із внутрішніми, суб'єктивними візіями внутрішнього світу людини, її сприймання зовнішньої реальності.

Творчість Олеся Гончара, письменника, який творив в добу реалізації концепції радянської людини, налічує багато зразків гомодієгетичної форми нарації. Однак принципів засади, які лежать в основі літератури, що розвивалась з початку 20 ст., різнились з тими, що знаходимо у творах письменника. Насамперед це стосується Гончарового бачення світу людини. Якщо, наприклад,

в літературі модернізму натрапляємо на прояви песимізму в розумінні людського щастя та свободи, то в Олеся Гончара віра в людину, в її здатність на переборення всілякого роду труднощів та перепон за допомогою праці, власної активної життєвої позиції визначала стиль емоційного ставлення текстуального наратора до змальованого в творі персонажа. Творчі засади суб'єкта, господаря свого життя, у письменника ніколи не стояли на принципах суб'єктивної нечіткості, неясності чи розпливчастості поставленої перед собою установки, вони завжди були цілеспрямовані, гарантовані внутрішньою доцільністю та виваженістю. Естетична концепція людини в творах письменника завжди формувалась в рамках буттєвої парадигми "людина-світ", яка, хоча назагал характерна для всієї літератури 20 ст., все ж більшою мірою стосується соціальної скерованості людини. На думку автора, тільки в колективі, в праці на благо інших, в любові до інших знаходиться істинний для суб'єкта 20 ст. шлях до самовдосконалення задля особистого та колективного щастя. Оскільки одне без іншого неможливе, новели та оповідання Олеся Гончара сприймаються як поетично проникливе ствердження особливої привабливості людини, яка знайшла себе в праці, в колективі, в любові до них та відчуває їх і свою красу.

Комуністична система виробила власний тип мистецького дискурсу в літературі того часу. Принципові ознаки, якими він характеризувався, будувались на засадах особливого ставлення наратора до зовнішньої комунікативної дійсності, до соціального контексту як визначального чинника будь-якого естетичного явища. Крім цього, вимогою того часу була апелятивна функція діалогу між автором та читачем, котра вживалась для якісного та активного переконання реципієнта в справедливості висловлених у тексті ідей. Вплив голосу наратора на читача у творах Олеся Гончара виділяється своєю специфікою, котра стосується його особливого емоційного ставлення до зображуваного художнього світу. Вираження свого занепокоєння, переживання та водночас замилювання від краси людини автор розгортав через характерну тільки для нього форму поетичного дискурсу. Хоча основні принципи ліричної нарації властиві літературі 20 ст., оскільки тут зливаються воедино матеріали об'єктивної дійсності разом із образністю та символікою вічно бажаного ідеалістичного світу, проте в Олеся Гончара така поетичність ніколи не зациклювалась сама на собі, ніколи не забивалась в рамках авторського художнього бачення. Специфікою мислення письменника було те, що все, чим захоплювався, чим тужив наратор у його творах, шукало і продовжує

шукати належний відгук в душах читачів. Саме тому його оповідання, світячись зсередини, висвічують все, що їй належить спостережливому, вдумливому художникові бачити у житті: красиве, поетичне, романтичне і навпаки – приземлене, суперечливе, відворотне. Звертаючись до суворо достовірної реалістичної деталі, взагалі до конкретики життя, з прагненням створювати повнокровні характери, письменник ніколи не покидав дивуватись сутністю людини, її внутрішнім та зовнішнім світом. Цьому йому часто допомагала гомодієгетична форма нарації, котра давала можливість реально наблизитись до суб'єкта зображення, наповнити його об'єктивною живучістю та виразити своє ставлення до нього. Саме тому, як відзначає А. Погрібний, читаючи твори О. Гончара, не раз складається враження, що його "поетичний реалізм" взагалі вбирає у себе кращі тенденції, що ґрунтуються на поетиці життєподібності: умовно-метафоричну, яка тяжіє до філософсько-інтелектуальної інтерпретації відносин людини і світу, та лірико-інтроспективну образність, якій властиве підкреслено суб'єктивізоване вираження світу крізь призму особистого сприймання [4].

За Ж. Женеттом, у випадку гомодієгетичної нарації маємо приклад конфлікту ціннісних контекстів двох точок зору: наратора і героя [5]. Специфіка гомодієгетичної нарації, яка розгортається на базі авторського сприймання інтрадієгетичного персонажа в малій прозі Олеся Гончара, формується за умови домінуючої структуротворчої позиції наратора, а не героя. Те, про що розповідається у творі, подається в перспективі бачення наратора як письменника, який володіє більшим об'ємом інформації, більш ґрунтовною позицією, здатної на завершення характерності того чи іншого персонажа. Проаналізувавши будь-який твір письменника, побудований за принципами гомодієгетичної нарації ("Усман та Марта", "Під далекими соснами", "З тих ночей" та ін.) бачимо, що у висловах та судженнях наратора звучить зрілість, досвідченість художника, завдання якого в рамки гуманістичної моделі реальності вкласти об'єктивний приклад із життя. Відтак подеколи його наратив нагадує хронікально-нарисовий конспект із рівними вставками прикрашеної метафоричності. Звідси – згідно із принципами, по-перше, гомодієгезису, по-друге, індивідуального стилю письменника, у творі визначальною є просторова точка зору, відповідно до якої наратор через призму героя виступає у творі у ролі свідка, якому ніяким чином не можуть бути відомі внутрішні думки та переживання інтрадієгетичного персонажа. Про все, що відбувалось з останнім, він може судити

лише з своєї зовнішньо-просторової позиції. Відчуваючи потребу виразити позитивні риси людини в конкретних вчинках та діях реальних людей, письменник підпорядковується індивідуальному впливові ідеалізованих персонажів, сприймання від яких відтворював в своїх судженнях або в процесі переповідання їх зовнішнього дискурсу. Відтак у текстах творів наратив про події покриває весь об'єм художньої системи автора, доповнюючись елементами "нарративу про слова". Тобто часом зовнішньо-просторова дискурсія персонажа проступає у тексті у вигляді діалогів, монологів або його наративованого мовлення.

Однак інколи письменник звертається і до внутрішнього світу персонажа. Для цього він послуговується реалістичними прийомами відтворення психологічних переживань та проблем інтрадієгетичного персонажа. В цьому випадку особливе місце займає оповідання "Під далекими соснами", в якому автор застосовує одну із форм наративної практики: лист. У творі до письменника пише жінка, розповідаючи про свої будні, про те, що подумала сьогодні, що вразило її. Таким чином, у тексті виділяються два наративних рівні: екстрадієгетичний наратора та інтрадієгетичний персонажа. Причому специфіка твору полягає в тому, що реципієнтом письмової оповіді жінки, є сам наратор, який, довідавшись про її особистий світ, вирішив повідомити про нього читачам. Оскільки історія її життя схожа на життя багатьох таких же вражених военною та буденною реальністю жінок, письменник в кінці оповіді проголошує, що ця доля — "це ще одне знівечене життя". Місце, яке займає в тексті пряме відтворення листа, тобто внутрішнього монологу жінки, проте зовсім невелике. Всього кілька речень, все інше — розповідь екстрадієгетичного наратора, наповнена поетичним дискурсом письменника, його зосередженим зацікавленням біографією цієї жінки.

Отже, в наративному дискурсі Олесь Гончара гомодієгетична форма художнього викладу виконувала надзвичайно велике значення. В такий спосіб автор міг цілком в реалістичній формі розповісти про дійсний випадок із життя конкретної людини, але й висловити по-особливому гармонійне замишування людською особистістю в праці, боротьбі за щастя.

Література:

- 1 Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання – К.: Юніверс, 2001. – С. 124.

2. Келрова М.М. Принципы художественного воздействия и восприятия в творческих системах романтизма и реализма / / Творческие методы и литературные направления – М.: МГУ, 1987. – С. 71-85.
3. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – С.178.
4. Погрібний А. Олесь Гончар. Нарис творчості. - К.: Дніпро, 1987. - С.159.
5. Жюльетт Ж. Фигуры. В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 261.

ТИПОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРНО- ЛІТЕРАТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ В ІСТОРИЧНІЙ ПАРАДИГМІ

Наталія ПОПЛАВСЬКА (Тернопіль)

ПОЕТИКА ФОЛЬКЛОРНИХ СЮЖЕТІВ У НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ ПОЛЕМІЧНОЇ ПРОЗИ кінець XVI – початку XVIII ст.

Українська полемічна проза кінця XVI – початку XVII ст. є самотнім явищем історико-літературного процесу на наших землях. Покликана до життя історичними умовами, літературна полеміка, що модифікувалася з традиційного для нашого письменства з часів Київської Русі жанру ораторсько-проповідницької прози, побутувала переважно у полемічно-публіцистичній формі. Цей чинник наклав відповідний відбиток на вироблення канонів її наративної структури.

За жанровими ознаками вона поділяється на полемічні трактати, памфлети, листи-послання. Але у структурному оформленні цих жанрів простежуються спільні ознаки. Полемісти володіли своїм арсеналом моделювання творів, виробили новий тип проповіді, що удосконалювався у процесі реформ православної освіти на Україні. Основний прийом полеміки полягав у тому, що кожне важливе твердження опонента розчленовувалося на частини, а найслабша ланка його, виділена автором, переконливо “заглушалася” численними аргументами, які спростовували судження опонента. Вправність вести полеміку пояснювалася певним досвідом проведення релігійних диспутів у стінах тодішніх шкіл, а також прилюдних суперечок у церквах, що будувалися на основі правил шкільного курсу риторик, поширених у стінах єзуїтських колегій. Майстерне використання нової академічної словесної техніки поєднувалося також із традиціями красномовства візантійсько-слов'янської школи.

Полемічні тексти переважно будувалися на парадигмі скомпонованих цитат різної структури, тобто, як подвійна оповідь або текст у тексті. Основний план — це авторське апелювання до конкретного адресата (Іпатій Потій “Антиризис”, Клірик Острозький “Отпис...”), до “всіх” (Мелетій Смотрицький “Тренос”, Іван Вишенський “Послання до всіх, хто проживає у землі...”), намагання вести розмову з опонентом, створення розповіді

про ті чи інші події, авторське заглиблення в актуальні проблеми часу.

Емоційний контакт із читачем полемісти досить вдало “налагоджували” за допомогою біблійних, апокрифічних та фольклорних сюжетів, цитат (з юридичних чи історичних джерел), що виконують функцію інтертексту у структурі і за формою можуть нагадувати “вставні епізоди” або органічно “влитися” у текст. Це свідчить про зародкову сюжетну його організацію, що була зумовлена спрямуванням твору у сферу релігійної політики, соціальні та національні відносини. Формою словесного вираження цього було структурування тексту. Автори прагнуть чітко виділити окремі частини, вказати на основні думки у передмові, наголосити на концептуально важливих проблемах. Таким чином цілісна розповідь поступається добірці статей (новел), повідомлень (у “Треносі” Мелетія Смотрицького це “Наука Церкви Східної до всіх загалом”, “...До зверхників світських”, “...До зверхників духовних”, “...До посполитого люду”, “...До нинішніх єпископів” та ін.), внаслідок чого текст набуває внутрішньої завершеності незалежно від конфесійної реалізації. Але архетипні чинники, властиві попередній українській прозі, не втрачають сенсу у новому типі тексту. Полемісти конструюють його на основі поєднання різних систем: риторичної, біблійної, фольклорної. Таким чином основний текст взаємодіє з інтерпретаційною частиною, яка у свою чергу виконувала художньо-естетичну функцію.

У полемічній прозі кінця XVI – початку XVII ст. спостерігається інтерес до щедрого цитування Біблії і посилання на церковні авторитети – це данина тогочасній богословській практиці і приписам шкільної риторики, яка вважала цей літературний прийом виявом ерудиції автора і матеріалом, що прикрашає текст. Іпатій Потій звинувачував, наприклад, Клірика Острозького у надмірному використанні “книжної мудрості”, що останній “чужим розумом справуючися и позичаючи у людей, чого во лбе не доставало”. Такими прикладами у полемічних творах створювалася сюжетна напруга.

У жанровій шкалі інтертексту значне місце займають фольклорні сюжети, наявність яких зумовлена намаганням полемістів промовляти до “посполитих”, наблизитися до їх проблем. Міра розвиненості, розгорнутості, докладності їх є різною: сухою схемою оповідання, голим сюжетним кістяком. Може бути й розгорнутою повістю з кількох епізодів-актів, з більш-менш ґрунтовним мотивуванням вчинків персонажів, з розвиненим діалогом. Як на зразок такої повісті, можна вказати на легенду про єдиного папу,

яка опрацьована у полемічній прозі кінця XVI – початку XVII ст. у різних варіантах і “цікава... передусім як у публіцистичний продукт XVI в., написаний в цілях релігійної полеміки” [1].

У структурі легенди виділяється кілька складових: про папіссу Іванну, про Петра гутнивого. Її не могли не знати полемісти і не використати для переконання опонентів у правоті своїх думок. Оповідь про папіссу Іванну, наприклад, була дуже поширена в Польщі і на Україні у XVI ст. А легенда про Петра гутнивого зустрічається у найдавніших літописах при описі вибору віри Володимиром Великим, а також Кормчих книгах XIII – XV ст. З цих джерел дійшла ця легенда до Василя Суразького (“Про єдину віру”). Опрацьовано її у “Пересторозі” невідомого автора та “Апокрисисі” Христофора Філалета.

Значну стильову функцію у структурі тексту полемічної прози відіграють легенди, що в основі своєї мають елемент чуда. Вони емоційно похваляють опис подій, белетризують публіцистичний стиль, посилюють образність, сприяють дохідливості сприйняття тексту. Традиція введення у текст чуда, надання йому легендарного змісту була відома ще у добу Київської Русі, а найяскравіше проявилася у “Киево-Печерському патерику”. Правда, у літературі середньовіччя видіння чудес було “привілеєм” вибраних з числа киево-печерських ченців людей. У добу XVI ст. з’являються у літературі інші “обставини” видіння чудес. Їх могла спостерігати ширша маса, вони “з’являлися” на очі світським віруючим.

Іван Франко вважав, що залучення до полемічної прози легенд пов’язано із активним засвоєнням реформаційної ідеології Західної Європи. “За почином суспільності західноєвропейської, особливо німецької і польської, охоплює звільна й нашу кожноруську суспільність якийсь дух містичний, якийсь загальний наклін до віри в чудеса і до бачення чудес, якась потреба чудесного на кожнім кроці... Розбуджене реформаційною проповіддю в масах народних почуття доходило до екстази, до візій і віщунства. Чудеса перестали бути привілеєм вибраних і святих; тепер трохи не кожний міг бачити, а то й творити їх. Тому загальному настроєві відповідала й література” [2]. Посилений інтерес до літературної обробки народних легенд про чуда проявився і у середині – другій половині XVII ст. На їх основі створені були “Записки” Петра Могіли, “Тератургіма” Афанасія Кальнофойського, “Небо новое” Іоанікія Галятовського, “Огородок Марії Богородиці” Антонія Радивиловського та інші збірники.

Цьому жанру фольклорної белетристики чи не найбільше місця відведено у “Пересторозі”: про “берестейське чудо”, про

висвячення єпископів, про комету. Вплетення їх у канву тексту дуже часто вносило сатиричне забарвлення, а також надавало образам негативного значення (Григорко Загоровський, Іпатій Потій, Терлецький і Балабан). У залежності від конфесійних позицій опрацьована, наприклад, легенда про “берестейське чудо” і у Івана Вишенського (“Послання до єпископів”), і у Петра Скарги (“Синод брестський”), які випередили автора “Перестороги” у часі, і, ймовірно, він перейняв цю традицію у своїх попередників.

У полемічних текстах зустрічається один із найдавніших фольклорних жанрів — казки про тварин. Їх сюжети, як правило, полемістами передаються дуже стисло, здебільшого одним реченням. Наприклад, спростовуючи звинувачення опонента на візантійську патріархію, через незгоди між претендентами на патріарший престол якої турки відняли кафедральну церкву св. Софії в Константинополі, Христофор Філалет у “Апокрисисі” завершує оправдання фразою: “Але хто ж не розумієт, же то одно ключка подобна оней: “баране, колотиш водою!” [3]. Полеміст посилається на казковий сюжет як на загально відомий.

Іншим типом використання казкових традицій у наративній структурі полемічної прози можна вважати розгорнуті сюжети, що охоплювали кілька епізодів. Таким чином оповідь переростала межі повідомлення, афоризму чи сентенції і ставала повноцінним казково-байковим сюжетом. Їм не можна відмовити в художній виразності, динамічності. Прикладом такого типу сюжету є в “Апокрисисі” байка про Вовка і Лисицю, яку Філалет вносить у контекст, дещо змінюючи фольклорну фабулу. Полеміст використовує його для аргументації своєї позиції щодо співжиття в одній єпархії двох владик. Важливо те, що автор не йде шляхом механічного переказування чи цитування фольклорного сюжету, а скомпонував свою. Важливо і те, що гумор байки виразно національний. А заключна частина її нагадує народний дотеп про хитрого чоловіка, що вмовляє спожити в дорозі харчі спочатку свого друга, а потім “кожен своє”. Цей сюжет розроблено в народних інтермедіях у різних варіантах. А у Філалета він набирає політичного підтексту. Такого типу казкові сюжети наявні і у Івана Вишенського, і у Іпатія Потія, що полемізував із Христофором Філалетом у “Антиризисі”.

Участь у створенні полемічного тексту беруть усі структурно-композиційні системи. Проте ступінь художнього оформлення матеріалу залежить від присутності автора, форми якого різноманітні: він звертається до свого опонента, запрошує читача стежити за його розповіддю, вдається до історичних екскурсів, в яких

відчувається суб'єктивна оцінка, цитує достовірні матеріали, інтерпретує фольклорні. Він реальна дійова особа. За текстом можна встановити його уподобання, його позиція виразно відчувається з перших рядків. Він подає свою технологію організації матеріалу та творення образів.

Особливо проявляється авторська індивідуальність у творенні образної системи полемічної прози. Образи у переважній більшості є особами реальними, їх зв'язок із прототипами відкритий: подаються реальні портретні та мовні характеристики, наголошується на місці та часі події.

Поряд із такими типами образів велике значення в естетичному та композиційному оформленні тексту мають образи, що запозичуються за давньою традицією в українському письменстві із фольклорно-апокрифічної системи. Маємо на увазі ліричний образ матері-церкви, що наявний у Герасима Смотрицького, Клірика Острозького, Івана Вишенського. Особливо багатогранний і художньо виписаний він та сприймається як алегорія у "Треносі" Мелетія Смотрицького. Полемісти майстерно користувалися формою народного голосільного речитативу, який зустрічається у думках. А розпачливий епічно-голосільний монолог церкви у "Треносі" Мелетія Смотрицького співзвучний із "Плачем Богородиці", який зустрічається у попередників полеміста (Кирило Турівський, Григорій Цамблак) та фольклорі.

Текст "Плачу Богородиці", в якому описується туга Марії -- Матері Божої, що бачить нелюдські страждання свого розп'ятого сина, практично ніде не виступає самостійно, а входить до складу більших творів, здебільшого заснованих на канонічних Євангеліях, але у яких часто межа між канонічною оповіддю і апокрифом майже стерта.

Важливо, що "Плачі Богородиці", створені в давній українській літературі, і наявні у фольклорі, перебувають у генетичному зв'язку між собою. Письменники-полемісти свої образи церкви-матері та її монологи творили, орієнтуючись на ці зразки, але згідно притаманним своїй епосі художньо-естетичним уподобанням та індивідуальному стилю. Адже плач, "волення" передбачало надію на те, щоб бути почутим, викликати почуття вини і зобов'язати адресата до реального втілення настанов, проголошених у плачі.

Із фольклорного арсеналу полемістами часто бралися народні афоризми, дотепи, фразеологізми, прислів'я, приказки, які виконували важливу стилістичну функцію. Заповнення ними тексту сприяло збудженню уяви "ідеального читача", оскільки автори дорожили його увагою і прихильністю. Мелетій Смотрицький, наприклад, у

“Треносі” надіється, що читач уважно і пильно прочитає книгу для “свого душевного пожитку”.

Народні приповідки, афоризми підсилюють у полемічному тексті ідейну загостреність та художньо-емоційну принадність твору. Особливою колоритністю відзначаються, наприклад, приказки у “Апокрисисі” Христофора Філалета: “Яко посполите мовлять: “зе злого торгу — з ушима додому” [4], “не один ся жид в тых ухвалах крыеть!” [5].

Отже, синтезуючи кілька систем (риторичну, біблійно-апокрифічну, фольклорну), полемісти шукали свої шляхи для осягнення минулого, інтерпретації сучасного, свою модель тексту. Фундаментальну роль у цьому відігравав фольклор, що надавав можливість створити специфічні прийоми в оформленні полемічного тексту, його наративної структури, оповідної манери авторів відповідно до вимог епохи.

Література:

1. Возняк М. Український протипанський памфлет XVI в. “Історія о сномъ напѣ римскомъ” // ЗНГШ. 1913. – Т.СХVII–СХVIII – С.256.
2. Франко І. Іван Вишнєвський і сто творів // Зібр. тв.: У 50-и т – К Наукова думка, 1981 – Т.31. – С.208.
3. Філалет Христофор. Апокрисис // Памятники полемической литературы. Русская историческая библиотека. – СПб, 1882, кн. II. – С.1644.
4. Там само. – С.1608.
5. Там само – С.1174.

Анна УЛЮРА (Київ)

Фольклорно-литературные связи в русской литературе конца XVIII века

Конец XVIII века в русской литературе и культуре характеризуется поиском национальной идентичности и почвеннического пути развития. Завершив более чем активный

процесс ученического заимствования основ западноевропейского искусства, русские сочинители начинают открывать ценность и самобытность своей культуры. Впрочем, этот процесс в России происходит не без влияния аналогичных поисков западноевропейских предромантиков. Чтобы быть достойными в глазах почитаемых соседей, русские сочинители пускаются в розыски собственного Средневековья.

В последних десятилетиях века в самых разных кругах общества пробуждается интерес к народному творчеству и допетровскому укладу жизни. Народные песни и пляски, наряды а 1а Киевская Русь, бабушкины поверья и присказки, кокошники и сарафаны вошли в моду у придворной знати. Поэтами писались под заказ для дворцовых праздников стихотворения с фольклорной тематикой. Даже чуткая к запросам времени императрица Екатерина II выбирает для одной из своих комических опер "Новгородский богатырь Боеславич" былинный старорусский сюжет.

В это время появляется немало фольклорных сборников, неоднородных как по своей задаче, так и по своему составу и художественной ценности. Николай Львов издает сборник народных песен, который был впоследствии упорядочен Прачем и более известен под его именем. Ипполит Богданович готовит к печати сборник пословиц. Михаил Чулков выпускает в свет томик сказок и былин, а также знаменитый песенник. Произведения (всего 291 пьеса) в песеннике сгруппированы в определенной системе: каждая часть состоит из двух половин. В первой - исключительно литературные произведения, во второй - народные или ставшие уже таковыми песни. А между тем, нередко подобные материалы издавались в так сказать подправленном виде, ибо многословное содержание и язык народной поэзии казался вульгарным утонченному слуху русского читателя "столетья безумного и мудрого". И прежде всего это касается сборника Богдановича, осуществившего попытку переложить русские пословицы в соответствии с ритмическими требованиями современного ему стихосложения. Подобной же попыткой "облагородить" фольклор выступают "Выборные российские пословицы" Екатерины II. 126 пословиц, являющихся частью "Гражданского начального уложения", были напечатаны в 1782 году. Весьма претенциозный подбор пословиц, начиная с первой - "Аще царство разделится, вскоре разорится" - чрезвычайно характерен и иллюстрирует идеологическую задачу сборника. Пословицы венценосного автора учат государственной мудрости, осторожности, требуют соблюдения законов и правил общежития. Например, "всегда новизна, да редко правизна", "всеу законы писать, когда их не

исполнять”, “кто бесчинно поступает, тот многим досаждаёт”, “кто истину объявит, того никто не обвинит”, “старые пророки померли, а новые правды не сказывают” и тому подобное. Народную речь тут искать бессмысленно, а порой эти изреченные истины даже утратили характер пословиц. Назойливый тон поучения, безапелляционность суждений выделяют это сочинение даже на фоне нарочитого дидактизма литературы эпохи Просвещения и убеждают в принадлежности этого сборника высокопоставленному автору.

Вслед за фольклорными сборниками (подлинными или стилизованными) появляются и образцы художественного осмысления народнопоэтического искусства. Ориентация на национальную поэтику отличает “Славянские древности, или Приключения славянских князей” М.И.Попова, обращенные к легендарной русской старине. Вслед за аналогичной работой Чулкова, Попов воссоздает цикл волшебных близких в некоторых чертах к западноевропейскому рыцарскому роману. “Славно-русский” колорит воссоздается упоминанием названий многих областей и городов, широко ИСПОЛЬЗУЮТСЯ истории из жизни разных русских племен — древлян, полян, дулебов, вятичей, созданные богатой авторской фантазией на основе немногих исторических и этнографических сведений. Поиску “основ народности” подчинено также создание и ряда других сочинений того времени: “Сокращенная повесть о Стеньке Разине” А.Сумарокова, “Бова.. Повесть богатырская” А.Радищева, “Добрыня, богатырская поэма” Н.Львова, “Громова” Г.Каменева, “Песни, петье на состязании в честь древним славянским божествам” А.Радищева, “Бахариана, или Неизвестный” М.Хераскова, “Светлана и Мстислав. Богатырская повесть” А.Востокова и другие. Впрочем, разработка народнопоэтических тем нередко не шла далее внешнего копирования отдельных приемов песенной и сказочной поэтики, и лишь немногие произведения подобного толка приближались к зрелому осмыслению народности..

Народные элементы чаще воплощались в старые литературные формы, но иногда на этой почве создавались и новые жанры. Примером тому служит художественная песня в подражание народной. Любопытно, что именно в этом жанре первыми русскими поэтессами созданы наиболее яркие произведения (“Вечер поздно из лесочку...” П.И.Ковалевой, “Если б завтра да ненастье...” Е.С.Сандуновой, “В селе, в селе Покровском среди улицы большой...” императрицы Елизаветы Петровны и другие).

Таким образом, под влиянием процесса обращения к народнопоэтическому творчеству складывается понятие о национальной культуре как выразителе характера каждого народа, а к творчеству

того или иного сочинителя все чаще предъявляется требование народности и соответствия его национальному духу вообще.

Олександр БОРЗЕНКО (Харків)

Становлення нової української літератури і рецепція народного слова

Основи нового українського письменства закладалися представниками двох різних літературних формацій, що співіснували і взаємодіяли упродовж перших десятиліть ХІХ сторіччя. Представники класицистичного напрямку, так звані «старші письменники» [14, 306], широко запровадили в літературний вжиток народне слово, однак загалом не вийшли за межі просвітницького гуманітарного ставлення до простолюду та естетично-ігрового — до простонародного мовного матеріалу. Незважаючи на це, вони були сприйняті, і то передовсім у лінгвістичному реєстрі, літераторами молодшої генерації 20-х — початку 40-х років ХІХ сторіччя як попередники і використані ними як своєрідні прецеденти у формуванні романтичної народницької міфології.

Під цим оглядом лінгвістичний аспект загалом, а також характер рецепції народного слова (ширше — слова усного, «фольклорного», зокрема) набувають особливої ваги, оскільки увиразнюють конфігурацію та релевантні риси різних літературних напрямів у процесі становлення нового українського письменства.

Становлення нової української літератури безпосередньо залежало від мовної ситуації, що склалася в українському суспільстві. Мовна карта етнічних українських територій останньої чверті ХVІІІ — перших десятиліть ХІХ сторіччя значною мірою визначалась соціокультурними параметрами, що так чи так співвідносилися з політикою російського централізму, з одного боку, та малоросійським автономізмом, з другого. Взаєминам між центром і провінцією в мовній площині відповідав російсько-український білінгвізм як загальна структурна норма, що в ряді випадків ускладнювалась до моделі полілінгвізму залежно від регіональної культурної своєрідності, соціального стану та освітнього цензу мовців.

Регіональний аспект зобов'язує враховувати специфіку Правобережжя, де на культурну ситуацію протягом тривалого

часу ще в ХІХ сторіччі помітний відбиток накладали польські впливи, а володіння польською мовою для українського населення було явищем цілком звичним. Певний інтерес становить своєрідність Слобідської України, що формувалась на основі лінгвістичних особливостей різних регіонів. Як підкреслив Дмитро Багалій, «населення Слобожанщини складалося з різних етнографічних поділів українського народу і через те, як воно звичайно буває, й українська мова тут витворилася не задніпрянська, не галицька, не чернігівська, а власна, місцева, немов середня між ними; більш усього вона наближається до полтавської і київської мови...» [1, 28]. Процеси полонізації та русифікації (залежно від регіональних особливостей) сприяли формуванню місцевих варіантів польської та російської мов з великою домішкою українізмів. Так, пишучи про мовну ситуацію на Слобожанщині, Юрій Шерех підкреслив, що «навіть переселенці з Росії переходили тут на місцевий варіант російської мови з українізмами» [15, 411]. Яскравим зразком такої «мішаної» мови є надзвичайно цікаве листування Федора Квітки, батька письменника, з військовим суддею Чорноморського козацького війська Антоном Головатим, що припадає на 1789 — 1795 роки [11].

Загальна мовна ситуація, що склалася, значною мірою залежала від соціальних процесів на українських територіях, особливо після втрати місцевої політичної автономії. Вищі верстви українського населення в своїх змаганнях за права загальноросійського дворянства з готовністю приймали ту мову, що співвідносилась із бажаним соціальним статусом. «Збереглося кілька приватних щоденників представників старшини, — завважив у цьому зв'язку Юрій Шерех. — Із цих джерел ми бачимо, що невдовзі після 1720 року почався перехід на російську мову — спершу через мовну суміш, в якій переважали українські елементи, далі щораз більше мова зросійщилася, аж урешті на письмі вона зовсім зблизилася з нормативною російською мовою» [15, 411]. Юрій Шерех також зазначив, що процес русифікації в Слобідській Україні розвивався більш інтенсивно. Спостереження вченого відображає об'єктивну тенденцію, хоча, очевидно, про повну русифікацію вищих верств на кінець ХVІІІ сторіччя говорити не доводиться. Не дурно автор «Топографічного опису Харківського намісництва 1785 року» інформував, що представники старшого покоління українських дворян «лишаються почасти при природних їх говірці та обрядах» [12, 65]. Середній стан, передусім дрібне чиновництво та духівництво, довгий час тримався, принаймні, в приватному житті української мови. Для його представників, як і

для старосвітського панства, вона була насамперед мовою родини й роду з відповідним психоемоційним пріоритетом, за нею закріпленим. Простонародне селянське середовище найменше зазнало соціальних змін, що могли б суттєво позначитись на його мовній ситуації. Воно зберігало органічний зв'язок з українською мовою, а відтак ця мова представниками інших соціальних станів нерідко сприймалася як специфічно простонародна. Словом, українська мова з часом перетворилась на один з атрибутів найчисельнішого, але політично несамостійного та соціально дискримінованого стану, що, звичайно, зумовлювало її невисокий суспільний престиж. «Мне было досадно, — пригадував Микола Костомаров, — что такой прекрасный язык остается без всякой литературной обработки и сверх того подвергается совершенно незаслуженному презрению» [7, 450].

Поряд з регіональним та соціальним у загальній мовній картині значну роль відігравав освітній чинник. По-перше, з ним пов'язана прищеплена ще давньою школою модель полілінгвізму, що формувала мовну свідомість певної частини українського нащелення. По-друге, саме освітні процеси, в широкому розвороті — включно з їх впливами на громадську думку, сприяли початку суспільної реабілітації простонародної мови через залучення до соціально-знакової сфери сентиментально стилізованого образу представника простонародного середовища.

Багатомовність, пов'язана з давньою українською школою, традиційно була не лише досить поширеним явищем у середовищі освічених українців, але й певною усталеною нормою. Вона підтримувалась передусім Київською академією та рядом навчальних закладів, влаштованих за подібним зразком. Академія навіть наприкінці XVIII — на початку XIX сторіччя — в період свого занепаду — прищеплювала багатьом вихованцям вільне володіння латинською мовою та основи грецької, студенти добре засвоювали польську та в різні часи французьку або німецьку мови. Прикметно, що у XVIII сторіччі поряд з українською «польська книга разом з латинською була головною складовою книжкового багатства освіченого малоросіянина...» [5, 520]. Традиція шкільного студіювання польської мови була продовжена Харківським університетом, де її викладання в 1818 році розпочав вихованець Київської академії Петро Гулак-Артемівський.

Високий рівень освіченості на ділі зовсім не виключав використання української мови, щоправда, освітній аспект при цьому нерідко співвідносився із соціальним. За умов, коли в настроях дворянства перевага віддавалась військовій кар'єрі, до складу

університетської корпорації потрапляли вихідці переважно з середніх верств — дрібного патріархального панства, чиновництва та духівництва. Для багатьох із них українська мова була органічною складовою приватного життя, хоча в публічній сфері використовувалась ними частіше зі спеціальними цілями. Як пригадував Ф. Неслуховський, у Харківському університеті ще наприкінці 30-х — на початку 40-х років XIX сторіччя «на кафедрах нерідко лунала мова з помітним малоросійським акцентом; скрізь довкола — малоросійська мова» [9, 140]. Слід підкреслити, що в етнічному українському середовищі «малоросійська мова» сприймалася ще в сентиментальному контексті. «Немає сумніву, — зазначив Олександр Пипін, — що для російського читача відсутня приналежність мови, що зачаровує малоросіян...» [12, 223]. Цей емоційний елемент сприйняття, пов'язаний з наголошуванням на лінгвістичній та культурній спорідненості членів етнічного колективу, виявлявся в усьому: чи то в приватному листуванні, чи то в літературних виступах. Недарма Максим Парпура, заходами якого 1798 року побачила світ «Енеїда» Івана Котляревського, додав до свого видання промовисту присвяту «любителям малоросійського слова».

Використання народної мови в літературі — не таке рідкісне явище ще й для XVIII сторіччя, коли, як зазначив Микола Дашкевич, «твори народною мовою могли з'являтися як додаток до літератури, мова якої підтримувала зв'язок з мовою церковнослов'янською...» [4, 45]. Ця модель доповнення, але вже до загальноросійського письменства, збереглася в пізніші часи, тим більше, що «захисники української літератури визнавали загальноросійську літературну мову сотворінням великоросів та малоросів» [4, 45]. Відтак у творчій практиці літераторів перших десятиліть XIX сторіччя малоросійські теми та народна мова представляли своєрідність однієї з провінцій, що покликані творити універсальний, наднаціональний характер імперської культури. На думку Андрія Окари, українська «національно-політична свідомість утверджувалася як варіант місцевого чи регіонального патріотизму, що додається до патріотизму загальнодержавного, звідси й парадигма національної літературної мови як додатку до «великої», загальноімперської літературної мови...» [10, 24]. Для багатьох аматорів малоросійського слова не в останню чергу важило наголосити на своїй участі у творенні імперії та її атрибутів. Не дурно один із них, автор словника й граматики української мови Павло Білецький-Носенко, підкреслював, що витратив кілька років праці виключно «для пользы общерусского языка, которого

корни находятся в южнорусском» [3, 168]. Щось подібного, заперечуючи саму можливість існування окремої української літератури, твердив Михайло Максимович: «У нас не может быть словесности на южнорусском языке, а только могут быть и есть отдельные на оном сочинения... Южнорусский язык у нас есть уже как памятник, только из которого можно обогащать великорусский или по преимуществу у нас русский язык...» [2, 81-82].

Слід підкреслити, що практика використання народної мови літераторами кінця XVIII — перших десятиліть XIX сторіччя зумовлювалась також рядом важливих ідеологічних чинників. Не можна не враховувати впливу просвітницьких ідей, засвоєння яких було досить поширеним явищем у Російській імперії другої половини XVIII сторіччя. Вони суттєво позначились на формуванні в громадській думці віри в просвічений абсолютизм та пов'язаних з нею раціоналістично-оптимістичних уявлень. Наприкінці XVIII сторіччя під впливом ідей Жан Жака Руссо ці уявлення набули помітного емоційного забарвлення, що, зокрема, знайшло вияв у літературній сфері. Увага до простонародних тем почасти була зумовлена сентиментальним поглядом на селянина як субститут «природної людини». Не дивно, що в цьому контексті «селянська» мова наділялась ознакою «незіпсованості», стаючи важливою складовою прекраснодушної естетики.

Ведучи мову про початок нової літератури, дослідники вказували на два важливіші провінційні центри — Полтаву й Харків. Сергій Єфремов, а слідом за ним і Микола Зеров небезпідставно виділяли полтавсько-харківський період нового письменства. Уже в другому десятилітті XIX сторіччя Полтава втратила роль культурного центру, поступившись Харкову з його університетом. Саме в Харкові сформувалось обличчя молодшої генерації української інтелігенції з її свідомим прагненням до організованої, часто поставленої на науковий ґрунт праці в культурній галузі. Не дивно, що літературні гуртки, що діяли в Харкові наприкінці 20-х — на початку 40-х років, об'єднали переважно представників молодшого покоління української інтелігенції, основу якого складали студенти й недавні університетські випускники. Порівняно зі старшими письменниками — Котляревським, Гулаком-Артемівським, Квіткою — вони представляли нову, сказати б, «академічну» фазу національної свідомості, нерідко намагаючись поєднати літературну працю з ґрунтовними науковими студіями переважно в галузі історії та фольклористики.

Гуманітарне та «прекраснодушне» сприйняття простолюдина

з його мовою, характерне для Котляревського, Гулака-Артемовського та Квітки, у представників молодшої генерації українських письменників трансформувалось уже в романтичний погляд на народ та його словесність. Знаменно, що ставлення до народної мови єднало й водночас роз'єднувало представників двох літературних генерацій, причому ця ситуація не була чітко раціоналізованою. Завершуючи видання фольклорного збірника, Ізмаїл Срезневський здійснює своєрідне паломництво в Полтаву до Котляревського і згодом (як другу складову цілісного проекту) видає його п'єси, тією ж мовою писані, що й народні твори «Запорожской старины». Костомаров, який розпочав вивчати українську мову за Квітчиним «Салдацьким патретом», через три роки по тому сперечається з Квіткою про мовні питання («говорят много и долго и не понимают друг друга» [6, 210]), веде бесіду з Олександром Корсуном «о грамматических неправильностях, которыми изобилует «Энеида» Котляревского» [6, 201]. І поряд з цим — у публічному виступі — він же зводить суперечності до компромісу на лінгвістичній основі, зазначаючи, що «малороссийский язык — самая романтическая форма...» [8, 284].

Очевидно, що письменники старшої генерації з погляду молодих українських романтиків, тісно пов'язаних з академічним, університетським середовищем, у розумінні літературних завдань не завжди були «на висоті». Однак те, що вони зверталися до народної мови, дозволяло використати їх виступи як прецеденти, а окремі їх твори — в якості аргументів у рамках творення окремої літератури, яка мала б стати ніби продовженням народної словесності. Показовим у реалізації цього проекту є стратегічний вибір: фіксація на простонародній, «фольклорній» мові та пізніше включення її до колективної пам'яті не тільки в статусі літературної, але й загальнонаціональної.

Література:

1. Багалій Д.І. Історія Слобідської України. — Х., 1991.
2. Возняк М. Епізоди культурних зносин галицької і російської України в 1-й пол. XIX в. // Записки українського наукового товариства в Києві. — 1909. — Т. 13. — С. 54-142.
3. Гніп М. М.О.Максимович про словник і граматику української мови Білецького-Носенка // Літературний архів. — 1930 — № 1 — С. 163-168.
4. Дашкевич Н.П. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» // Записки Императорской академии наук — 1888. — Т. 59. — Кн. 1.

5. Ефименко А. Малорусское дворянство и его судьба. Исторический очерк // Вестник Европы. – 1891. – № 8. – С. 515-569
6. Корсунов А. Н.И. Костомаров // Русский архив. – 1890 – № 10. – С. 199-221.
7. Костомаров Н.И. Исторические произведения. Автобиография. – К., 1990.
8. Костомаров М.І. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К., 1994 – С. 280-296.
9. Неслуховский Ф. Из моих воспоминаний // Исторический вестник – 1890. – Т. 40. – С. 116-153
10. Окара А. Творчість І.Котляревського та нова парадигма української літературної мови // Слово і час. – 1999 – № 9. – С. 22-25
11. Петлюра С. З переписки Хведора Квітки з Антоном Головатим / / Україна – 1907 – № 3. – С. 186-201
12. Пылин А.Н., Спасович В.Д. Обзор истории славянских литератур. – СПб., 1865.
13. Топографічний опис Харківського намісництва 1785 року // Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст. – К., 1991 – С. 58-117
14. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) – Тернопіль, 1994.
15. Шерех Ю. Прологомена до вивчення мови та стилю Г.Сковороди // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології – Х., 1998. – Т. 3. – С. 364-412.

Ірина АРЕНДАРЕНКО (Київ)

На межі фольклору і літератури: преромантичні збірники Томаса Персі та Миколи Цертелєва у порівняльно- типологічному розрізі

В англійській та українській літературах важливу роль у пробудженні інтересу до народної поезії, щоправда в різний час, зіграли «Пам'ятки давньої англійської поезії» Томаса Персі (1765 р.) та «Опыт собрания старинных малороссийских песней» Миколи Цертелєва (1819 р.). У давній народній англійській поезії Персі помітив «приємну простоту і природню чарівність, які компенсують відсутність більш величних красот і, якщо не осліплюють уяву, то часто зворушують серце» [6, 133]. Схоже висловлювався і Цертелєв: «З жадобою утверджуємо ми чужі для нас казки, захоплюємося народними піснями греків — і разом із тим дуже мало чи майже зовсім не вслухуємося у рідні пісні та перекази...» [4, 271, 272, 274].

Дана компаративна стаття є спробою дослідження цих преромантичних фольклорно-літературних явищ із позиції типології. Наша увага сфокусується не лише на типологічних аналогіях, породжених дією подібних чинників суспільного та духовного життя людства, а й на типологічних відмінностях. Саме ці специфічні прикмети цих збірок стали запорукою їх оригінальності, неповторності. Доцільно згадати, що тогочасне сприйняття фольклору істотно відрізняється від сучасного. Тоді науки фольклористики не існувало, і народна творчість прирівнювалась до літератури, що давало право збирачам вільно поводитися з фольклорним матеріалом і часто вносити щось від себе. Нормою стають обробки та вільні переклади фольклорних пам'яток.

Здійснюючи сюжетно-тематологічний аналіз цих преромантичних явищ, помітимо, як виявляється їх типологічність на основі історизму. Адже більшість балад, опублікованих Персі, — балади історичні («Охота на Чівіоті», «Битва при Оттерберні», «Едом О'Гордон» та ін.), а у цертівівському збірнику є історико-героїчні думи («Про смерть Коновченка, чи про похід козаків проти татар», «Про похід Хмельницького в Молдову» та ін.) та одна історична пісня «Про зраду гетьмана Мазепи» («О измене гетьмана Мазепы»). В основному сюжети історичних балад розповідають про жорстокі міжусобні війни між англійцями та

шотландцями, деякі із них підкріплено документальними даними. Наприклад, жахливі події балади «Едом О'Гордон» («Edom O'Gordon») справді відбулися в жовтні чи листопаді 1571 року. Думи ж оповідають про боротьбу з турецько-татарськими набігами в XV – поч. XVII ст., про народно-визвольну війну українського народу 1648 – 1654 років, і про події, які відбулися після неї. Звичайно, розробляючи теми та сюжети з реального життя, невідомі творці балад, дум, історичних пісень вносили в них щось й від себе. Тому нерідко деякі історичні факти передано спотворено. Зокрема, в думі «Про похід Хмельницького в Молдову» («О походе Хмельницкого в Молдавию») український гетьман бажає завоювати Молдову, хоча насправді Хмельницький ніколи не претендував ні на одне молдавське місто чи село. Факт вимислу стосується й персонажів. Ними виступають не лише конкретні історичні особи, а й вигадані. Цікаво, що «Опыт собрания...» просто рябієпестріє яскравими історичними іменами (Б. Хмельницький, М. Потоцький, І. Мазепа, М. Пушкар та інші), а от встановити історичну біографію більшості персівських баладних героїв ученим так і не вдалося. Здогади про те, що королева Еліонора (із балади «Королева Еліонора» («Queen Eleanor's»)), – це Еліонора Аквітанська, дружина Генріха II Англійського, потерпіли фіаско. Ще сам Персі сумнівався в цьому, зазначаючи, що коли б це насправді було так, то сюжет балади – повна вигадка. Інколи реальні персони зображено завуальовано, під іншим ім'ям (Іван Виговський у думі «Про похід Хмельницького у Молдову» – це Лутовий) чи утворюють збірний образ (король Джон із балади «Король Джон та Єпископ» («King John and Abbot»)). «Не до кінця встановлені прототипи Клима Білоцерківського і Матвія Бороховича, але перший із них – це, на нашу думку, полковник Клиша, який брав участь у повстанні 1637 року (Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси, в II, стор. 181), його в лютому 1648 року Хмельницький послав своїм представником на переговори з кримським ханом. Матвій Борохович – це, очевидно, Матвій Гладкий, перший миргородський полковник за Хмельницького» [5, 341] («Хмельницький та Барабаш» («О хитрости, употребленной Б. Хмельницким к открытию сношений Барабаша с поляками»)) та інших героїв. Прикметно, що ні історизм балад, ні дум не втрачається за рахунок вигаданих персонажів, які стали типовими для цих жанрів (король, королева, мати, батько, вітчим, брат, сестра, козак, хлопчик, закохані і т. д.).

Але не тільки за історичним аспектом ці преромантичні явища

можуть знаходитися в одному типологічному ряді, а їх еднають й «вічні» теми любові, розлуки, зради, війни, смерті, влади та ін. У баладі «Гіл Морріс» («Gil Morrice») та думі «Прощання козака з батьківщиною» («Отъезд козака из родины») розробляється тема материнської любові. І якщо прихована любов англійки приводить до смерті її позашлюбного сина, то в думі мати відправляє сина на чужину, щоб врятувати від лихих намірів свого другого чоловіка:

Тяжко, тяжко мини тебе з дому отпраляты,
А ще тяжче биля себе в знегодье держаты!
Хоть пойдешь на чужину, слезы мини литы;
Хоть оставлю тебе, сынку, по всяк час тужиты!

Глибокий психологізм пронизує ці твори. «Тут ми бачемо серце матері, яке роздирається теперішнім сумним положенням сина і невідомістю, що чекає її в майбутньому... Вона бажає і жахається розлуки; що може бути гірше цього стану?» [3, 40]. Власне, материнські переживання за долю своїх дітей — однакові для всіх народів і у всі часи.

Цікавим є той факт, що майже всі події балад, не лише любовних, а й історичних відбуваються на ґрунті кохання. Та, на жаль, ні в одній баладі тему кохання не представлено окремо від теми смерті: надмірна егоїстична закоханність королеви приводить до загибелі юного красеня («Юний Уотерс» («Young Waters»)); сер Олдігар, не домігшись королівської взаємності, прагне її знищити («Сер Олдігар» («Sir Aldingar»)); навіть жителі цілого замку гинуть через потворну пристрасть О'Гордона («Едом О'Гордон» («Edom O'Gordon»)). Що ж стосується дум, то слово «смерть» присутнє навіть у їх заголовках («О смерті Коновченка, или о походе козаков против татар», «О смерті Богдана Хмельницького», «О смерті Федора Безродного»). Тематика смерті є невід'ємною частиною змістового плану багатьох балад та дум. Дуже рідко персонажі помирають своєю власною смертю (Богдан Хмельницький, королева Еліонора). Частіше вони або гинуть від руки ворога («Edom O'Gordon», «О смерті Коновченка, или о походе козаков против татар»), або із-за почуттів неприязні, жадоби, ревності тощо («Чарівна Маргарет і милий Вільям» («Fair Margaret and Sweet William»)), «Про втечу трьох братів із Азова» («О побеге трех братьев из Азова»), «Гіл Морріс» («Gil Morrice»)...). Показово, що в цих преромантичних творах відсутні образи самогубців.

Говорячи про типологічні відповідності, неможливо не помітити й безліч схожих мотивів, образів, форм вираження

ліричного суб'єкта і т. д. . Мотив утечі єднає баладу «Трагедія Дугласів» («The Douglas Tragedy») і думу «Про втечу трьох братів із Азова». І якщо в першому випадку — це втеча закоханих від сім'ї нареченої, то в другому — це втеча трьох братів із полону. Однак розв'язка цих поезій однакова — трагічна: гинуть усі герої. Але на місці могил закоханих, згідно з фольклорною традицією, виростають чудові квіти — символ невмирущої любові:

Out o the lady's grave grew a bonny red rose,
And out o the knight's a briar.
Із праху нареченої троянда виросла червона,
А на могилі лицаря — шишина.

Близькими за ідейними навантаженнями є образи бурі на морі та корабля («Сер Патрік Спенс» («Sir Patrick Spens»), «Про бурю, яку перенесли козаки на морі, чи про Олексія Поповича» («О бурс, претерпенной козаками на море, или об Алексее Поповиче»)). «Загальномова семантика цих пейзажних елементів трансформована в символи життєвих незгод, непередбачуваної долі людини серед стихії життя» [1, 88]. Корабель Патріка Спенса тоне тому, що він не звернув увагу на природні попередження непогоди:

«I saw the new moon late yestreen,
Wi the auld moon in her arm;
And if we gang to sea, master,
I fear we'll come to harm».
«Вчера молодую я видел луну
Со старой луной на руках
Мы на море можем попасть в беду, —
Мне душу тревожит страх. «
(пер. О. Румера).

Що ж стосується українського корабля, то його команду рятує лише чистосердечне каяття у гріхах О. Поповича. Таким чином, язичницька природа першого образу протиставляється християнському забарвленню другого: якби О. Попович був благовірним православним, то бурі не було б.

У формі діалогу передано події балади «Едвард» («Edward») та «Від'їзд козака з батьківщини» («Отъезд козака из родины»). Якщо у баладі — це розмова між матір'ю та сином, який убив свого батька, то в діалозі думи бере участь більше осіб (мати, син,

сестри). За допомогою реплік героїв передаються їх почуття, емоції, і ліро-епічна оповідь творів виглядає більш психологічно насиченою:

And whatten penance wul ye drie, for that,
Edward, Edward?
And whatten penance wul ye drie, for that?
My deir son, now tell me O.
He set my feit in yonder boat,
Mither, mither,
He set my feit in yonder boat,
And He fare ovir the sea O.
«А гріх чим тяжкий спокутуєш ти?
Едвард, о Едвард?
А гріх чим тяжкий спокутуєш ти?
Чим душу облегчиш?»
«Я сяду у човен у погоду лиху
Мамо, о мамо!
Я сяду у човен у погоду лиху
И вітрила всі вітрові кину.»

Звичайно, типологія передбачує не лише схожість, а й специфічність. Однією з національних візиток англійської народно-поетичної творчості є балада, а української — дума. Проведемо аналіз «Reliques of Ancient English Poetry» та «Опытъ собрания старинных малороссийскихъ песней» на генетичному рівні. Термін «балада» літературознавці почали вживати із середини XVIII ст. (персівський збірник послугував цьому), а до того часу в Англії цю поезію називали «піснями» («*gumes*»). У цертелівському збірнику думи фігурують як «давні пісні» (тоді ще не було теоретично обґрунтовано жанр «дум»). Уже звідси випливає їх первинна спорідненість. «Англійські балади мають, за малими винятками, строфічну будову, однак ані форма строфи, ані розмір не закріплені і можуть досить вільно мінятися. В баладі часто бувають діалоги дієвих осіб, тому Гете вважав, що вона поєднує риси епосу (розповідь про певну подію), лірики (емоційне забарвлення тієї оповіді) та драми (згадані вище діалоги)» [2, 7]. Епічні, ліричні, драматичні елементи наявні і в думах. Із іншого боку, виконання дум мелодійною декламацією (речитативом) та співання балад зумовило специфіку їх поезики, особливо у ритмомелодиці. Типовими для балад та дум (як зразків народної поезії) є постійні епітети, повтори, паралелізми, символи. Однак повноцінними у жанровому відношенні фольклору ні персівські балади, ні цертелівські думи назвати

не можна. Видавці не ставили перед собою наукової мети, публікуючи фольклорний матеріал. Тому дещо скоротили, дещо додали від себе. В основі персівської публікації лежить рукописний збірник XVII століття (близько 1650 р.), який він врятував від зникнення в вогнищі печі свого приятеля. Баладні тексти були настільки спотворені, що для кращого естетичного сприймання Персі їх літературно опрацював. Наприклад, тридцять дев'ять рядків «Сина Елла» (варіант «Трагедії Дугласів») довів до двохсот, а «Сера Карлайна» та «Сера Олдінгара» значно підправив. А от Цертелєв, переписуючи думи від кобзарів, хотів «покращити» їх, підігнати під норми класичної поезиї [3, 41], виправляючи, скорочуючи, відкидаючи рефрени, вводячи послідовне римування і т. д. У думі «Від'їзд козака з батьківщини» Цертелєв скоротив монолог сестри, а коротку промову матері розгорнув у монолог. Не відповідають традиціям дум і останні рядки вищезазначеного твору:

Смутно з двора отцевского козак выизжав.
 Довго вони на могиль крыї села стоялы,
 Довго, довго козаченька вичми проважали,
 А ще довше вони его дома оплакали.

Такого зображення душевного стану матері та сестер у інших записках цієї думи не має. Думається, що їх написав сам видавець. Зовсім не гармоніє зі стилем дум і кінцівка «Про похід Б. Хмельницького» («О походе Богдана Хмельницького»):

В той час була честь, слава,
 Войсковая справа!
 Сама себе на смих не давала,
 Неприятеля под ноги топтала!

Мабуть, це теж або власні цертелєвські рядки, або запозичені з якогось іншого твору. Це стосується і образності. У думі «Про смерть І. Коновченка» («О смерти Ивана Коновченка...») полковник Філоненко порівнюється з лебедем («Не ясен сокол на долине по табору гуляе, Не билая лебед спивае. Полковник Филоненко похожае, Словами промовляе...»), але у всіх відомих варіантах дум такий фольклорно-поетичний образ стосовно військових не зустрічається. Суперечать традиціям і порівняння «Як од витру на степу трава!», «Не сизій орел ястребов ганяе» та деякі інші. Ось тому ці преромантичні збірники стоять на межі фольклористики та літератури. А художнє редагування Персі та Цертелєва не знизило їх вартості, а навпаки, спонукало вчених розглядати балади та думи як перші зразки преромантичної

поезії. Вони стали справжніми тематичними скарбницями. Сюжетом про мертвого нареченого, який прийшов уночі до своєї коханої, із балади «Клятва Вірності» (у Персі – «Sweet William's Ghost») скористався німецький поет-романтик А. Бюргер, створивши «Ленору», та В. Вордсворт («Балада»). Пізніше цей сюжет використали В. Жуковський («Світлана»), Л. Боровиковський («Маруся»), М. Костомаров («Наталя»), С. Руданський («Безнадія»), Ю. Федькович («Мертвець») та інші письменники. Крім того, збірник Персі спричинив початок «баладного буму» в англійській та світовій літературі, а збірник Цертелева зіграв не останню роль у виявленні природнього нахилу української мови до поезії (хоча і був надрукований російською графікою та маючи деякі недоліки у передачі української вимови).

Література:

1. Камінчук О. А. Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту) – К., 1998.
2. Качуровський І. Англійська балада як улюблений жанр романтиків // Дивослово. - №7, 1998.
3. Кирдан Б. П. Собиратели народной поэзии. – М., 1977.
4. Князь Цертелев о народных стихотворениях (Письмо к господину Максимовичу) // Вестник Европы. – июнь №12, 1827.
5. Плісецький М. Українські народні думи. Сюжети і образи. – К., 1994.
6. Speirs John. The Scots Literary Tradition. An Essay in Criticism. – London., 1962.

Наталя КУЧМА (Тернопіль)

УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ В ОЦІНЦІ В.ГНАТЮКА

Коло наукових зацікавлень В.Гнатюка, що засвідчує і нинішня конференція, надзвичайно широке. Він і етнограф, і фольклорист, мовознавець, видавець і редактор, а отже, якоюсь мірою і літературознавець.

Сам В.Гнатюк не вважав себе літературним критиком, але досліджуючи українську усну народну творчість, сформулював ряд критеріїв оцінки естетичної вартості художніх творів. Це, насамперед, органічна єдність змісту і форми, поєднання національного та загальнолюдського, а також нового (новаторського), опертого на міць традицій.

У творчому доробку академіка Гнатюка немає чистих літературознавчих статей чи розвідок, однак у переважній більшості його праць знаходимо оцінні елементи і критичні судження з приводу української та європейських літератур. Так, у статті "Українська народна словесність (у справі записів українського етнографічного матеріалу)" В.Гнатюк подає перелік українських письменників, на творчості яких "відбився вплив народної поезії" [1, 42]. Серед названих І.Котляревський, Г.Квітка-Основ'яненко, Г.Шевченко, П.Куліш, Ганна Барвінок, Д.Мордовець, С.Руданський, Є.Гребінка, Л.Глібов, Павлен Свенціцький (літературний псевдонім Павло Свій), М.Старицький, Б.Грінченко, Я.Жарко, М.Кропивницький, І.Тобілевич, Ю.Федькович, І.Франко, Наталя Кобринська, Ольга Кобилянська та ін., твори яких "основані також на народних оповіданнях і піснях або бодай нав'язані народною поезією" [2, 44]. Учений радо вітав органічне вплетення фольклорних елементів у канву художнього тексту.

У ряді популяризаторських статей про письменників Східної України В.Гнатюк наголошував, перш за все на вкладі митця у розвиток української літератури, лиш штрихово, фрагментарно оцінюючи естетичну вартість окремих творів. Особливо це стосується передмов до видань творів цих авторів накладом "Українсько-руської Видавничої Спілки". Такого типу оцінки зустрічаємо й у розгорнутих анотаціях, вміщених у "Літературно-науковому віснику". Класичні анотації В.Гнатюк подавав без підпису і повідомляв у них про появу нових книг з різних галузей знань, в першу чергу гуманітарних, а от розгорнуті — про українські книжки, що побачили світ у підросійській Україні. При цьому вчений обов'язково подавав зміст книги, а далі невеликий власний коментар, підписаний великою літерою "В" (один із криптонімів В.Гнатюка — Н.К.). Появу оповідань Ганни Барвінок в Києві 1902 року, В.Гнатюк зустрів так: "Оповідання д.Кулішевої виходять перший раз усі окремою книжкою і дають нам наглядний показ її 40-літньої літературної праці. Теми до оповідань, узяті просто з народних уст, визначаються не раз дуже гарним артистичним викінченням, а побіч того все незвичайним теплом та любов'ю до мільйонів чорних, пригноблених і поневолених мас. Ми радуємося

вельми, що на Україні зміряють тепер видавничі кружки до видавання нових збірок творів поодиноких письменників, бо лише тим способом потраплять вони доказати, що наша література не останньорядна, та що в ній є твори, з якими не встид показатися на світовім літературнім ринку. Для нашої публіки подадуть вони знов у руки лектуру, яка зможе заступити чужі видання..." [4, 277].

Взагалі ж тон, яким висловлюються оцінки, стриманий, подеколи м'який. Критичні зауваження В.Гнатюк виголошує делікатно, не завжди прямо, інколи завуальовано. Так, в розгорнутій анотації на альманах "За красою" в честь Ольги Кобилянської, який зібрав і видав Остап Луцький у Чернівцях 1905 року, вчений зазначає: "Отсей альманах, виданий як на наші відносини навіть дуже гарно, прикрашений портретом О.Кобилянської, містить праці ось яких 25 авторів: Я.Весоловського, С.Вільшанського, М.Вороного, І.Гаврилюка, К.Гриневичевої, І.Діброви, П.Карманського, Н.Кибальчич, М.Коцюбинського, У.Кравченко, Б.Лепкого, І.Лиги, М.Лозинського, О.Луцького, О.Маковея, О.Масляка, В.Пачовського, Л.Українки, І.Франка, Г.Хоткевича, С.Чарнецького, М.Чернявського, В.Щурата, М.Яцкова, і С.Яричевського. Розуміється, як у кождім альманаху, не всі твори стоять на однім рівні щодо артистичної і літературної вартості – се й не можливе, але є між ними дійсно поетичні, які заступають собою евентуальні недостатки інших. І з тої причини належить уважати сей альманах корисним набутком для нашої літератури" [5, 277]. А в передмові до львівського видання "Забобона" Леся Мартовича (1917) В.Гнатюк пояснював читачам, що Мартович незміг ліквідувати недоліки через хворобу, а крім того, коли у 1915 році російські війська вступили в Галичину, рукопис був пошкоджений і потребував насамперед відновлення. (Примірник цієї книги з помітками В.Гнатюка зберігається у с.Велеснів, у музеї В.Гнатюка – Н.К.)

Однак В.Гнатюк вмів бути і різким, гострим, непоступливим, якщо йшлося про писання, що, на його думку, не мали до літератури жодного стосунку. Це засвідчує і М.Мушинка, наводячи у своїй книзі "Володимир Гнатюк" фрагменти розвідки про розвиток закарпатської української літератури II половини XIX століття у другій частині праці "Русини в Угорщині". "Прагнучи ввести слабу літературу Закарпаття [...] у загальноукраїнську літературну течію", на сторінках галицької преси В.Гнатюк критикував майже кожную книжку, видану на Закарпатті" [6, 119]. Так, В.Гнатюк, гостро виступаючи проти графоманства й словоблуддя, висміює вірші

Курила, що склали збірку "Al fresco". На думку рецензента, ці вірші "псують мову усякими мечтами". А славословія Луцика "Пам'ятка 25 літнього ювілею вступлення на апостольський престол папи Льва XIII" викликали у В.Гнатюка обурення. "Сей "поет" не знає мови, а поетичного таланту не має також, ми радили б йому по ширості, щоби перестав писати вірші та не засмічував нашої літератури такими плодами своєї фантазії "як оцей" [7, 120].

Не менш суворим було ставлення В.Гнатюка і до вже визнаних авторитетів, якщо вони, на думку вченого, припускалися помилок. "Отся брошура д.Павлика мала "бути "бомбою" на загальних зборах Наукового Товариства імені Шевченка. Брошура містить промову автора на зборах Наукового Товариства імені Шевченка у 1904 році і його лист до фільольогічної секції в справі резигнації з секретарства. Фрази, наївності, що переходить аж у дитинство, злоба і самопохвала ("сю мою безпристрастність", "мені йде не про себе, але про других", "я взагалі чоловіколюбець", "не воюю против осіб, але проти хиб" і т.д.), вимагане від інших усього, а від себе нічого — отсе характеристика не тільки сеї брошури д.Павлика. Полемізувати з нею не варто; як документ до характеристики д.Павлика і як доповнене до "силветки" дра Франка вона дуже цінна" [8, 37].

Така різкість оцінок для багатьох, хто знав інтелігентного В.Гнатюка, була "холодним душем" і не одного привела до тями.

В.Гнатюк офіційно не належав до жодної з політичних партій Галичини, але все життя сповідував високі гуманістичні ідеали. Багатьох із своїх ідейних опонентів не любив, не сприймав, з окремими гостро полемізував, але оцінював насамперед якість і величину літературного таланту і місце його в літературному процесі. Саме тому М.Мушинка має усі підстави стверджувати в монографії "Володимир Гнатюк", що "в особі В.Гнатюка українське літературознавство мало тонкого аналітика і плідного рецензента найрізномірніших тодішніх літературних творів" [9, 7].

Література:

1. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. — К.: Наукова думка, 1966. — С.42.
2. Там само. — С.44.
3. ЛНВ. — 1902. — Річник V. — Т.XX. — С.35.
4. ЛНВ. — 1905. — Річник VIII. — Т.XXX. — С.277.
5. Там само. — С.277.
6. Мушинка М. Володимир Гнатюк. — ЗНТШ — Т.207. — С.118-121.

7 Там само – С.120

8 ЛНВ. – 1905 – Річник VIII - Т.XXX. – С.37.

9 Мушинка М. Володимир Гнатюк. – ЗІТІІ – Т.207 – С.7.

Ірина ДОБРЯНСЬКА (Тернопіль)

НАРОДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ПОВІСТІ ІВАНА НЕЧУЙ-ЛЕВИЦЬКОГО «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»

“Артистом зору”, “всеобіймаючим оком України” назвав Івана Нечуй-Левицького Іван Франко, а його повість, “Кайдашева сім'я” “з огляду на високоартистичне змалювання селянського життя” вважав найкращою оздобою українського письменства [3, 374]. Висока художність твору, динамічність сюжету, глибина розкриття образів-персонажів – “артистизм” – відбилися великою мірою і в змальовуванні щоденних народних звичаїв та традицій, які органічно входили у життя української родини. Найбільш повно, справді з епічним розмахом, в повісті відтворено хатній побут. І це не випадково. Адже саме тут найчастіше перетиналися дріб'язкові інтереси Кайдашихи, Мотрі, а згодом Мелашки. Створювані ними конфліктні ситуації сприяли повному саморозкриттю героїв. Отож, описуючи процес приготування їжі в українській сім'ї із зазначенням традиційних для того часу страв та докладного опису посуду, письменник дав можливість своїм героям проявити сповна свій характер. Такий підхід автора до творення образів забезпечив йому повний успіх. При цьому велику роль відіграло те, що і Нечуй-Левицький детально знав побут селянської родини, ведення домашнього господарства жінками і їх чоловіками.

Працьовита, але горда Мотря не змогла довго терпіти лицемірство Кайдашихи, чуючи кожного ранку одне і те ж: “Мотре! Вставай, моя дитино, затопи в печі, та як будеш розкладать дрова, то поклади на двох полінах переклад, та вибирай, моє серденько товстенький переклад, щоб дрова швише розгорілись. А приставиш окріп, то піди видій корову та оджени вівці до череди” [1, 173]. Через деякий час Кайдашиха знову подавала команду начистити картоплі, накришити буряків. Після чого обіцяла: “... а я ось зараз встану та покажу тобі, як борщ накидать” [1, 174]. Мотрю ображали ці зверхні повчання свекрухи, адже вона у дусі тогочасних традицій давно вже знала, як приготувати борщ чи кашу. Обурювала Мотрю

також лицемірність та брехня Кайдашихи, яка, керуючи з печі процесом хатньої роботи, безсоромно лукавила: “Чогось я не здужаю. Так у мене болять ноги” [1, 173]. Тому дуже швидко вона вибухнула гнівом проти свекрухи, розпочавши хатню війну.

Зі знанням справи, із своєрідним замилюванням описує І. Нечуй-Левицький підготовку до свят. прибирання у хаті. Сюди відносилось підведення призьби, розмальовування печей перед святами, а також весь процес виготовлення полотна, що належав також до жіночих обов'язків. Власне, за останнім заняттям найбільш яскраво проявив себе крутий норов Мотрі. Коли за сумлінну роботу осінніми вечорами та ранками, докладену до виготовлення полотна, свекруха наділила її лише шматком грубої тканини, Мотря запротестувала: “Прядиво таке ваше, як і моє. Хіба я не брала конопель, не мочила на бительні, не терла на терниці”... [1, 187]. Через деякий час Кайдашиха спостерегла, що Мотря “мотала починки, полічила чисниці, скинула півмоток з мотовила й сховала у свою скриню” [1, 193]. Незабаром Мотря мала своє тонке полотно.

Зразки використання І. Нечуй-Левицьким народознавчого матеріалу маємо і в багатьох інших творах його “селописної прози”. Це стосується насамперед його повістей “Бурлачка”, “Дві московки”, “Микола Джеря” тощо. Однак лише в “Кайдашевій сім'ї”, на нашу думку, зображення побуту, звичаїв, традицій повною мірою сприяло розкриттю (часто саморозкриттю) характерів героїв, їх внутрішнього світу, психології, емоційного стану. Яскравим прикладом тут може служити реакція Мотрі на мотовило, отримане від Омелька Кайдаша після першої серйозної сутички: “Мотря весело глянула на мотовило, зараз по обіді витягла з своєї скрині починки й почала мотать. Нове мотовило аж гуло в її руках і вряди-годи черкалось об сволок, об стелю. Ні один цар не махав з такою втіхою скіпетром, як Мотря своїм мотовилом. Вона почула в собі дух господині, самостійної господині” [1, 193]. По-іншому реагувала на цю ситуацію Маруся Кайдашиха, її “брала злість. Для неї невістчине мотовило гуло неначе кусливі джмелі кругом її голови” [1, 193].

Сезонно-польові роботи селян: сівба, жнива, косовиця, звозування снопів — возовиця, — належали до традиційних чоловічих обов'язків. Змальовуючи ці процеси, письменник повсякчас підкреслював, що селяни завжди не лише знали, але й відчували внутрішнім зором, інтуїтивно, коли і що потрібно робити. Хліборобська праця була їх покликанням.

У повісті немає змальовання традиційних для української

літератури другої половини XIX ст. святкових обрядів та звичаїв. На відміну від повістей "Микола Джеря", "Дві московки" та ін., де І. Нечуєм-Левицьким зображено колоритний перебіг весільної церемонії, починаючи від заручин, у повісті "Кайдашева сім'я" про весілля Карпа та Лавріна письменник робить тільки лаконічне повідомлення, не зосереджуючись на церемонії його проходження, весільних ритуалах. І все ж ефектні замальовки, з точки зору чистої естетики, у повісті зустрічаються. Вони стосуються насамперед детальних описів ношення одягу /строїв/ і особливо прикрашування дівчатами голови. Відомо, що в Україні здавна звертали велику увагу на заплітання та укладання кіс, а також підбір прикрас до них. Цікаво, з детальним описом "головних уборів" дівчат-подолянок, а також дівчат Полтавської, Чернігівської та Київської губернії, описує А. Свидницький у своїй народознавчій студії "Великдень у подолян" [3, 475-477]. З етнографічною точністю, як це робили дівчата центральної України, по-мистецьки, високохудожньо відтворює І. Нечуй-Левицький у "Кайдашевій сім'ї" процес зачісування голови Мотрею. Тут і накладання кибалки, і стрічок із золотої парчі і квітки "з червоних, зелених, синіх і жовтих вузьких стьожок", і барвінок, і "качурині кучері", і "павині пера", і "двадцять довгих кінців стрічок до самого пояса" [1, 166]. Крім того, "Мотря вбралася в зелену спідницю, в червону запаску, підперезалась довгим червоним поясом і попускала кінці трохи не до самого долу, одяглась в зелений з червоними квіточками корсет, вузлась у червоні чоботи та й пішла до церкви". Коли дівчина вийшла на вулицю, то "вся її голова аж ніби горіла квітками проти сонця".

Створений автором образ безперечно виказує в ньому естета, того І. Нечуя-Левицького, яким запам'ятав його над французьким альбомом із квітами І. Франко.

Побачивши Мотрю в такому одязі, Карпо забув про те, що повинен був підтримувати на горі віз зі снопами. Він був у полоні образу дівчини, тому не чув у той час наказів батька. Віз перекинувся. Цікаво, що старий Кайдаш зробив висновок по-своєму. Він вважав, що то його покарала свята неділя. Хоча у творі підкреслено: звозити снопи у неділю не вважалося у Семигорах гріхом.

Втіленням української релігійності і високої народної моралі є в повісті Мелашка. Її любов до рідної матері, чоловіка, намагання догодити свекрусі приємно вражають. Доведена до відчаю, Мелашка їде з односельчанами в Київську Лавру на прощу — святкування паски в Києві, за народним повір'ям, мало б принести у сім'ю Боже благословення. Письменник поетизує свою героїню.

Так, лірична душа Мелашки почула в жалібних піснях ченців у чистий четвер /напередодні Великодня/ “якесь море сліз, що зливалось тисячі літ, і злилось до купи, і полилось піснями з грудей. Здається, в тому морі сліз текли ріки народного горя од самого початку світу...” [1, 193].

Побожним, чуйним і добрим був Кайдаш, мріяв про смерть по-християнськи: зі сповіддю, причастям, соборуванням. Але тяжке пияцтво призвело до передчасної страшної смерті, яка не відповідала християнським уявленням. Сини і невістка Мотря надто часто порушували четверту заповідь Божу: не поважали і не шанували батьків. А народна мораль ґрунтувалася в основному на заповідях Божих. У селі зневажали злодіїв, п'яниць, покриток, ледарів, хвальків, безбожників. Тут нікому не забували безбожних вчинків. Не могли забути й Мотрі того, що вибила свекрусі око, а Карпові — що ганявся за матір'ю з дрючком. Люди добре знали характери односельчан: вибираючи Карпа десяцьким, хтось підкреслив, що “буде добрий сіпака”, а пропонуючи жартома кандидатуру Мотрі, селяни висміяли цю жінку.

Народознавчий матеріал дав можливість І.Нечуєві-Левицькому створити повноцінні характери людей, здатних вибухати злістю, заздрити, а також любити, відчувати щастя і радість праці.

Література:

1. Нечуй-Левицький І. Твори: В 2-х тт. – Т.2. - К.: Наукова думка – 1986
2. Свидницький А. Великдень у подолян // Свидницький А. Роман. Оповідання. Нариси. – К.: Наукова думка. – 1985.
3. Франко І. Твори: У 50-ти тт. – Т.35. – К.: Наукова думка. – 1986.

Тетяна МАТВЄЄВА (Харків)

ОПТИМІЗМ ЧИ ІЛЮЗІЯ ОПТИМІЗМУ? ДО ПРОБЛЕМИ “ХРЕСТОМАТІЙНОСТІ” ПРОЧИТАННЯ “ЛІСОВОЇ ПІСНІ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ

“Лісова пісня” Лесі Українки давно вже стала твором, справедливо віднесеним до золотого фонду світової літератури. Усі дослідники, які писали про Лесю Українку, обов'язково зверталися до цієї драми-феєрії, аналізуючи її проблемно-тематичні

площини, систему образів, поетику. До сьогодні виробилися численні стереотипи сприйняття й тлумачення "хрестоматійного" твору, особливо стосовно генеруючої ідеї розвитку дії – контрасту між буденщиною і мрією, персоніфікаціями яких є людське й природне, оптимістичного звучання фіналу твору, коли всупереч смерті і Мавки, і Лукаша утверджувалася віра в перемогу добра над злом, справжнього одухотвореного життя над існуванням.

Звичайно, певною мірою ці висновки є справедливими, оскільки йдеться про діалектику добра і зла, але, вважаємо, що такий погляд суголосний із її філософським аспектом, коли добро і зло мисляться онтологічними поняттями. Якщо ж взяти до уваги їх конкретне існування в творі Лесі Українки, то, на нашу думку, усталені критерії потрібно дещо скорегувати. На це вказує й текст драми.

Не можна однозначно говорити про оптимістичну тональність твору, тільки про контрасти природного й людського, а також про контрасти в кожному цьому середовищі, бо це спрощує смисл драми, який, вважаємо, полягає не лише в застереженні від скочування в болото буденщини, не лише в протиставленні реальності й ідеалу, а у відкрито сформульованому авторкою питанні про витoki зла. Опосередковано й цю проблему виділяли дослідники, але, на жаль, шукали її розв'язання, звертаючись до зовнішніх факторів впливу на формування людського характеру. Леся Українка коротко зауважує, що Лукаш – молодий, має в очах щось "дитяче", тим самим вказуючи, що перед нами несформована людина з усіма ознаками, притаманними юні: запальний, енергійний, схильний слухати більше голосу серця, ніж розуму, не переобтяжений стереотипами життєвого досвіду, швидше ідеаліст, ніж раціоналіст (про останнє свідчать захоплені відгуки про музику, спів, сприйняття природи, яка пробуджується навесні). Очевидно, що йтиметься про становлення такої людини, про те, що їй доведеться пройти випробування (саме вони стануть рушієм конфлікту драми). Але чи достатньо сказано про діалектику впливу зовнішніх і внутрішніх чинників на Лукаша? Чи не забагато уваги приділено саме стороннім, об'єктивним факторам: впливові Матері, пізніше Килини? І чому тоді очевидне добро, уособленням якого в світі людей є дядько Лев, не має вирішального впливу на персонажа? Можливо, пояснення тут просте: Лев самотній, а значить, з погляду загалу, меншовартісний, бо за ним немає перспективи в продовжувачах роду. І Лукаш зробив висновок: дядько добрий, але його добро не пустило коріння, а значить воно безсиле, не забезпечує міцного ґрунту під ногами. А якщо згадати, що Лев віддав сестрі й небожу

“грунтцець і хату” і саме після цього став упослідженим, то, очевидно, що і Лукаш зв'язав в одне людську вартість для загалу і матеріальний статок. Так, це зовнішнє не можна відкидати, говорячи про становлення персонажа. Але чи правомірно тільки на ньому зав'язувати причини й наслідки? Ідеться про силу суб'єктивної здатності людини опертися злу й тим самим зберегти в собі незаплямовану душу — Божественний дар. Адже людина вибирає сама власну життєву дорогу, саме на ній лежить відповідальність за обране і ніхто не може її зняти.

Чи не про такий же вибір ідеться стосовно й персонажів інших творів українських митців, зокрема про один із найяскравіших прикладів — Чіпку Варениченка з роману Панаса Мирного та І. Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Адже традиційно причинами його сходження на “дно” життя називали обставини, соціальну дійсність, оточення і практично ніколи позасоціальні фактори: морально-етичні, психологічні, філософські [8]. Чіпка завжди був уособленням “пропащої сили”, “безталанною дитиною свого віку”, а насправді зло в його душу увійшло через психологію відчуження, породжену морально-етичними нормами патріархального, темного, забобонного села, розвинулося в рішенні творити “свою” правду, керуючись минущими, а не вічними імперативами, що й привело до порушення Божих заповідей “шануй твого батька і матір твою”, “не вбивай” (Вих., 20: 12, 13).

І хіба в цьому сенсі доля Лукаша з “Лісової пісні” Лесі Українки не є віддзеркаленням долі таких же молодих, іще не сформованих, людей, якими є, наприклад, Олюнька з однойменної новісти А. Чайковського, Остап із повісті М. Яцкова “Огні горять”, Авірон із однойменної повісті Г. Хоткевича, Дмитро Марусяк із роману Г. Хоткевича “Камінна душа”, Софія, Зоня відповідно з новели “Valse melancolique”, роману “Ніоба” О. Кобилянської? Адже першопричинами їх або активного утвердження зла, або поступового замикання в собі внаслідок появи відчуття зайвості, незапитаності, або смерті є аж ніяк не соціальні, не об'єктивні чинники, а насамперед морально-етичні: нездатність “дорослого” світу відмовитися від стереотипів оцінок і суджень про людські чесноти й вади з огляду на її місце в соціальній ієрархії. Молодість протестує проти цього, але практично завжди цей процес йде в Лету, бо сили одного замало, щоб зламати звичку “жити як усі”, не думаючи про те, а чи добре “як усі”.

У цьому контексті згадуємо “Слово від автора”, в якому М. Яцків наголошував, що пише про ниці інстинкти, які стоять на заваді вивільненню Божественного в людському естві. Фактично

ці інстинкти є формою існування генетичного гріха, який закріпився в біології людини внаслідок тисячолітнього пізнання буття через зло. Тому й підсумок письменника песимістичний: “Дороги свідомості гіркі, а її плоди пекельні” [11, 312].

На нашу думку, саме ці слова пояснюють концепцію “Лісової пісні”. Вже у пролозі з’являються перестороги щодо майбутнього розвитку дії, пов’язані зі згадуванням смерті, хоча традиційно ця частина твору трактується як зображення торжества весни (читай – життя) над зимою (читай – смертю). Справді, природа прокидається, набирається сили перед літнім буйством кольорів, ароматів, почуттів, але чому ж поруч із усім цим згадуються “плакуча береза”, “яро-зелена драговина”? Можливо, тому, що незабаром у цій драговині ледве не втопиться Лукаш, якому береза не захоче допомогти, простягнувши віти. Чи не є це реальним проявом ворожості природи до людини, очевидним виявом зазвичай приховуваної настороженості в ставленні до неї? Таке питання виникає закономірно, якщо врахувати, що у первісному начерку першої дії Лісовик відверто негативно охарактеризував Лукаша як “блязня”, що йому “не до вподоби”. А ще ж Лукаш не зустрів Мавку і ніяк не проявив себе. Так чому дядько Лев “приятель”, а його небіж – ні? Можливо, тому, що він відчув те, про що зраджена Мавка спочатку натякне, побачивши “непрозорі” очі коханого, а пізніше прямо скаже, що Лукаш “до себе своїм життям не може дорівнятись”. А, можливо, це первісне знання нелюдини про спадковість, запрограмованість для Лукаша повторити життя Матері, прожити як існування. Недарма Леся Українка устами Лісовика зауважує, що сестра й небіж Лева приїхали здалеку, отже, Лукаш і не жив життям дядька, не виховувався ним.

Іншими провісниками зла в пролозі виступають Потерчата – втоплені позашлюбні діти, які й заводять Лукаша в болото за наказом Русалки. Для них досить було репліки останньої, що Лукаш такий же, як і їх батько, з вини якого вони – потопельники, прихований сором матері. Що це, як не матеріалізований гріх живих, які відбирають найдорожчий дар у тих, кому його призначив Бог. Людина стає суддею, не маючи на те права, робить вибір на користь гріха, тим самим примножуючи зло. Це конкретне вчинене зло є очевидним проявом абсурдної моралі, бо моральна норма стала самодостатньою, в ній втрапився зв’язок між наслідком (який тільки бачиться й засуджується) і причиною (про це читаємо у Т. Шевченка, В. Стефаника, М. Черемшини, інших). Негативні емоції викликає прохання Потерчат до “Того, що греблі рве”, щоб він не руйнував їх домовини, в яку поклала їх мати. І це вже не

романтичний образ нечистої сили, яка встає з гробу й лякає живих, це реалії абсурдного буття, персоніфіковані для посилення відчуття того, що людина стала рабом нею ж створених приписів і догм власного існування. Абсурдним є й те, що образи дітей пов'язані з домовиною: життя обірвалося, не почавшись.

Згадка про смерть звучить рефреном у діалозі "Того, що греблі рве" і Русалки. Вони, персоніфікації водяної стихії, немовби мстяться людині за первородний гріх, оскільки наслідки морального зла були згубними не тільки для людини, але й для природи: "Створіння підпорядковане суєті не добровільно, а через того, хто його підкорив...; все створіння разом понині стогне і разом страждає у тяжких муках" (Рим. 8: 20, 22). Тому не дивно, що "Той, що греблі рве" "місточки збиває", "гребельки зриває, всі гатки, всі запруди, що загатили люди" [7, 343], хвалиться "утопити мельниківну", з якою взимку любився, а Русалка тішиться мертвим рибалкою, бо їй "ненавидний" людський дух. Вбачаю тут застереження, висловлене письменницею: природа — вічно жива, людина як частина природи — мертва. Мертва тому, що женеться за примарами матеріального, по-хижацьки знищує те, що може забезпечувати життя наступним поколінням. Про це писала сама Леся Українка в легенді "Щастя", коли доводила, що щастя — це породження злого духу, чергова спокуса, мріючи про яку, людина забуває про нетлінне — душу.

У пролозі ж уперше з'являється згадка про "Того, що в скалі сидить" — темну силу, яка в контексті біблійної оповіді сприймається як сатана, оскільки для природи вплив цієї сили виявляється так само страшним, як і для людини. У творі це ремарка "з жахом" — відчуття, що супроводжує репліки Русалки на погрози Водяника віддати її за непослух "Тому, що в скалі сидить".

Отже, в пролозі є чимало вказівок-застережень щодо подальшого розвитку дії, причому вочевидь не оптимістично забарвлених. Також і всі три дії драми не позбавлені подібних елементів. Такий висновок може здатися парадоксальним, неправомірним, особливо щодо першої дії твору — весняного розквіту, часу, коли зустрілися дитина лісу й людина, коли прокинулося їх кохання й прикрасило Мавку зоряним вінком, а Лукашеві надало сили творити "огнисті дива". Але чому ж такою захопленою, навіть екстатичною є розповідь Мавки про зимовий сон? Можливо, тому, що в ньому одвічна мрія про прекрасне, але не в людському розумінні (та й звідки б взялося в неї — не людини — людське знання про добро і зло?), а у відвічному, відсотворіння світу. Людський розум обертається здебільшого в

рамках антиномії “добро—зло”, його роботу унеможлиблює стереотип: не пізнавши зла, не можна пізнати й вповні поцінувати добро. Розум нелюдини позбавлений цих умовностей, тому здатен бачити те, чого людині бачити не дано. Тому не дивно, що вже перша розмова Мавки й Лукаша наочно демонструє прірву, яка розділяє гармонію й усталеність. Лукашеві конче необхідно дізнатися все, що визначає “статус” Мавки: її родовід, заняття, місце мешкання. Такі звичайні для людини прагматичні запитання відверто дивують лісовичку, бо для неї все це несуттєве, адже вона невід’ємна частина цілого, в якому немає важливого й неважливого, для неї природа — “своя”, в ній навіть ієрархія природних істот зумовлена не матеріальними взаєминами, а сферою впливу не певне середовище. “Білий” Мавчин сон чужий Лукашеві, бо він вражений не смислом, а звучанням, мелодикою її слів, що засвідчує ремарка “заслухавшись” і обірвана трьома крапками розповідь лісової красуні. Вона ж навпаки відчула, що може побачити це прекрасне не лише в сні, а й у дійсності, тому просить хлопця заграти. Мелодія сопілки розкриває те, що збереглося в людській душі, не пропало за тисячоліття існування в рамках соціальної моралі. Так у драмі постає питання: навіщо було першим людям пізнавати зло, коли добро є вічною категорією, існуючою в безлічі граней, пізнання яких безкінечне. “Бог не забороняв знання, але вимагав, щоб ті, хто прагне знання, були людьми доброго Життя, тобто жили за Божими заповідями. Не бажання знання було провинною чи гріхом перших людей, а бажання мати це знання без доброго життя, отримувати його не через виконання заповідей Божих, а через їх порушення” [2, 129]. Обравши матеріальне — яблуко спокуси, перші люди обрали зло, тому першородний гріх тлумачиться православним богословієм як “гріховна схильність, яка увійшла в людство і стала його духовною хворобою” [2, 140]. Надалі “моральна свобода стала часто схилитися в людині не до добра, а до зла. Глибинними збудниками життєдіяльності виявилися похитливість і гордощі” [2, 130].

Мавка прагнула захистити Лукаша від розлитого в світі гріха, розвинувши в ньому духовні сили, але це їй не вдалося зробити. Трагічний фінал твору провіщає остання ремарка першої дії. Хіба не явним дисонансом в апофеозі кохання є опис темряви: “Темна стіна лісу... темрява напліла на прогалину. Нічого не стало видно... тьма і його покриває (Мавчин вінок -- Т.М.). Глибока північна тиша...” [7, 381].

Закономірним є те, що в другій дії Мавка просить Марице забрати її до свого царства, оскільки переконалася, що почуття

Лукаша — не любов, а інтерес до нового, незвичайного. Він (інтерес) існував доти, доки можна було тішитися самотністю (маю на увазі те, що Лукашу не треба було турбуватися за власну родину). Як тільки усталеність, звичай завили про свої права, інтерес поступився перед необхідністю (чи не аналогічна ця ситуація змальованій М. Коцюбинським у “Тінях забутих предків”, коли відтуживши за Марічкою 7 років, Іван повернувся до села, одружився, бо “треба було газдувати”). Те, що саме таким був хід думки Лесі Українки, свідчить чорновий варіант драми, а саме значно ширший діалог Мавки й Лукаша, наслідком якого стало забуття в підземному царстві “Того, що в скалі сидить” для першої й шлюб із “хижою” Килиною для другого. Побачивши Мавку знову в дорогих шатах, Лукаш ладен був повернутися до неї, але Мати розповіла, як перед цим бачила Мавку з Перелесником, “таким пристойним, красно вбраним”, який її цілував, танцював із нею та так завзято, що “червоний пояс згубив у танці”. Після цих слів Лукаш дає згоду засилати старостів до Килини, а Мавці грубо докоряє, називаючи “розпусною дівкою”. Фактично це все прояви нищих інстинктів, коли тлумачиться й засуджується дія й не бачиться, не аналізується причина її. Проте в такому вигляді сцена не потрапила до остаточної редакції драми, оскільки Леся Українка, очевидно, вважала, що надмірне приземлення шкодить твору, руйнуючи первісний задум — зафіксувати тугу за красою, за батьківщиною. А ці поняття несумісні з цинізмом тих, хто живе, існуючи. Їхні портрети подані саме через призму сприйняття Мавки, яка не розуміє Материних порад “не упадати” біля її сина, грубості Лукаша — “не пора мені тепера грати”. Тобто йдеться про пошук міри, межі, за якою б і сама Мавка могла б бути сприйнята очима прагматиків.

Відмовившись від побутових подробиць, Леся Українка залишила на видноті єство: Мавка йде назустріч Лукашу з “конаючою надією”, “наче щось у ній обривається”, Лукаш же бачить тільки зовнішні ознаки внутрішньої боротьби лісовички: “Яка страшна! Чого ти з мене хочеш?” і, не давши їй нічого сказати у відповідь, повідомив, що засилає старостів до Килини. Тоді Мавка й опиняється у владі “Того, що в скалі сидить”. Його царство нагадує володіння Аїда — країну вічної ночі, непорушного спокою. Але це тільки зовнішня подібність, оскільки підземелля Аїда — прихисток душ, натомість у Лесі Українки ніде не вказано, що “Той, що в скалі сидить” — володар мертвих. Це незаний край, пізнати який може розчарована життям істота. “Той, що в скалі сидить” карає або за непослух (згадаємо погрози Водяника

Русалці), або забирає тих, у кого вичерпалася життєва енергія. Фактично йдеться про створення “третього світу”, мешканці якого не належать ні до земного, ні до небесного чи пекельного існування. Вони перебувають у сні — напівжитті, напівсмерті, і цей стан у драмі є уособленням абсолютного зла, бо живому життю без руху, прагнень непотрібне, оскільки втрачається його сенс — самопізнання через пізнання ноосфери, біосфери як вічний внутрішній рух до гармонії, а мертвого (читай — його душу) такий стан навечно залишає у невизначеності вироку — вічного блаженства у Небесному Царстві чи вічного каяття в пеклі. Мавка теж була покарана за непослух, оскільки знехтувала застереженням Лісовика минати людські стежини. Підсвідомо бажаючи вивільнити правічне людське єство, дароване Творцем (підсвідомо тому, що сама вона не мала душі, а лише відчувала потребу примножувати красу звичного для себе світу, приймаючи в нього людину, яка здалася їй вартою цього). Мавка потягнулася до Лукаша, тому що його спів асоціювався для неї зі співом весни — аналогом пробудження й краси, а відколи музика дала гармонійніший голос весняному звуковому розмаїттю, то саме вона (музика) стала еталоном. Проте Мавка не мала досвіду в спілкуванні з людиною (вона сама зізналася, що з лісу не виходила ніколи, хоча й жила, здається, вічно), тому тяжко помилилася, бо, знаючи тільки добро або щоразу переконуючись у незмінності рівноваги світлого й темного начал у природі, не могла передбачити, що один із її елементів — людина через свою внутрішню сліпоту опинився поза дією закону доцільності. Людина не зберегла природності, стала штучною, запрограмованою на зло. Про це Леся Українка писала й в інших своїх драматичних творах — “Блакитній троянді”, “Камінному господарі”, у назвах яких уже закодовані стихії зла — відповідно оксюморонність, заміненість. У “Лісовій пісні” вона назвала їх прямо — “Злидні”, які в контексті твору переросли соціально-побутові рамки й набули ознак антидуховного абсолюту.

У цьому контексті йдеться вже не про протиставлення життя й існування, а про те, як перемогти зло. Природне середовище немовби нівелює гріховне начало, але зовнішнього впливу природного світу виявилось недостатньо, бо людина не розкрилася йому назустріч, не відчула потребу змінитися. Так окреслилося питання: якщо сама людина добровільно обрала зло (Адам і Єва) як спосіб пізнання себе й світу, то чи зберегла вона здатність повернутися до добра? Дослідники практично одностайні в оцінках: Леся Українка відповіла на нього позитивно: Лукаш прозрів, драма завершилася оптимістично. Але чи такою ж однозначною

була насправді думка письменниці? Вважаю, що ні. Аргументом стане аналіз образу Лукаша з точки зору християнської моралі. Леся Українка в тексті драми не вказує на час дії, але від цього її персонажі не є позачасовими, не є такими, що неможливо нічого сказати про їх віросповідання, релігійну свідомість, її вічні імперативи, які вони знають (хоча, можливо, й не живуть за ними). Практично в перших репліках дядько Лев згадує Бога (очевидно, що він і Лукаш вибралися в неділю до лісу, щоб обрати місце для хижки). Навчаючи Лукаша, дядько говорить, що від нечистого допомагає хрест (“де хрест покласти, де тричі плюнути”), у первісному варіанті третьої дії Мати лякає Килину “страшним судом”. Але найголовніше – це роздуми дядька Лева в другій дії твору про сутність душі, яка одна робить людину людиною:

Треба тільки слово знати,
То й в лісовичку може уступити
душа така саміська, як і наша [7, 385].

Вважаю, що мається на увазі не конкретне слово, а первісне знання про втрачений рай, живучи в якому, людина плакала дар Божий – душу: тільки про людину сказано, що Господь Бог “утворив чоловіка з земного пороку та вдихнув йому в ніздрі віддих життя, і чоловік став живою істотою” (Бут., 2:7). Тобто Бог дав людині “дух вільний, розумний, живий і безсмертний, за образом і подобою своєю” [2, 122]. Цей “віддих життя” і є вищим началом у людині, тобто її духом, а душа зв’язує його з тілом [1, 126].

Проте людина занепастала душу гріхом. Словами ж, які б відродили це знання, були “страх Божий”, “совість”, “прагнення Бога”, відповідно як “благоговіння перед величчю Бога”, як “вказівка людині... що вгодно і що невгодно Богу”, як “неможливість задовольнитися тваринним і земним” [1, 127]. Але людина все далі відходить від Бога, стає прагматиком, матеріалістом (згадаємо ставлення до природи – Божого творіння Матері й Килини). І тут повинно йтися не тільки про співчуття до людей, які забули про духовне, але й про звинувачення їх у цьому, бо вони самі не хочуть жити інакше. Підтверджує це інерція підозріливості, прихованої ненависті Матері до Мавки попри те, що з її появою в їх господі й корови стали давати більше набілу, і врожай визрів неабиякий. Це й абсолютна глухота й сліпота Килини по відношенню до Лукаша, адже вона не могла не бачити, що з чоловіком відбувається щось екстраординарне. Це небажання й на крок відступити від звички, раз і назавжди заведеного порядку, стереотипів оцінки як негативного всього, що не вписується у власне уявлення про світ і людину в ньому. Адже зізнання Лукаша

“Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш... Тепер я мудрий став” [7, 421] повинно було стати початком діалогу, натомість перетворилося на діалог з уявним опонентом для обох. Скоївши гріх, людина не покалася, не очистилася в молитві, тому вона страждає й неминучо наближається до вічної смерті після Другого Пришестя Спасителя на землю. “Людина створена безсмертною духовно, і вона могла би залишитися безсмертною й тілесно, якщо б не відпала від Бога”, але, “підкорившись тлінним началам світу, в якому діє розклад і смерть” [2, 131], прирекла себе на хвороби, тяжку працю, смерть, а головне – “втратила рай”, що було “рівнозначно втраті Царства Божого” [2, 133].

Людина покликана “удосконалюватися, берегти свою подобу Богу, відновлювати її, покликана розвивати моральні сили свої добрими справами” [2, 101]. У контексті драми ця теза сприймається буквально: потрапивши в світ природи (підкреслимо, що в творі кілька разів наголошується, що дія відбувається в пралісі, де ще не ступала нога людини, а значить цей світ вільний від гріха), людина, спостерігаючи за ним, зливаючись із ним, повинна була б очищатися внутрішньо, адже це очевидно, що гармонія краца за хаос. Повинен був би прийти душевний спокій, відчуття умиротвореності, адже в такому світі з його іншими законами співжиття немає потреби бути цинічним. Проте людина вже закріпила в свідомості пріоритет зла й сприймає навколишнє вороже. Суть такого сприйняття розкрита природними істотами – “солом’яний дух... ненавидний”. “Винуватцями страждань переважно є самі люди, які створили штучні, ненормальні умови для свого існування, вносячи жорстоку взаємну боротьбу в гонитві за власним егоїстичним фізичним благополуччям, а іноді й через демонічну налаштованість, гордощі, мстивість і злобність” [2, 118].

Образ Лукаша у цьому контексті є промовистим. Звичайно його розглядають як проміжну ланку між ідеалом (Мавкою) і буденщиною (Мати, Килина). Вважається, що, пройшовши неабиякі випробування (побувавши у “вовчій подобі”), Лукаш змінюється, і навіть його смерть сприймається не як трагедія. Але чи насправді це так? Вважаю, що Лукаш не прозирає, а навпаки сліпне, і його зізнання в тому, що в нього відкрився внутрішній звір, є ситуативним. Так, справді, він зрозумів, за що був покараний і ким, у нього не піднялася рука зрубати вербу – фактично знищити заляту Килиною Мавку, але фінальні репліки Лукаша про те, чи треба жити, його тихий сміх не залишають сумніву в тому, що він уже не належить до цього світу, він уже знаходиться в потойбіччі (хоча тіло його ще живе, але дух умер). На ньому лежить провина:

він скоїв гріх, зневаживши моральний закон у собі. Його єство перестало бути цілісністю, оскільки відбувся розрив єдиних тіла, душі, духу [10]. Душа як життєва сила людини у Лукаша вже загинула: він приніс життя — найвищий дар Бога людині в жертву власним стражданням, хотів заспокоїти їх смертю. Насправді ж тільки поглибив прірву гріха.

Справедливість цих тез підкреслює епізод зустрічі Лукаша з Долею — своїм двійником (у ремарці зазначено, що “змарніле обличчя” Доля “подібне до Лукашевого”) [9]. Монолог Доля наповнений прямими вказівками на те, що відродження до життя неможливе: про себе Доля говорить, що вона “загублена”, “навіки пропала”, що даремно шукає стежки до “минулого раю”, бо вона “снігом припала”, їй нема жодної “признаки”. У чорновому варіанті в останньому діалозі з Лукашем навіть був сильніший акцент на тому, що рай “минувся”, бо Доля двічі згадує “втрачений рай” — весну почуттів, які Лукаш зрадив і до яких повернутися неможливо, бо “запалась дорога на ті райські згуки”. Тому перспектива одна — смерть. Але якщо у Біблії йдеться про “вічну смерть” після Божого Суду, то в драмі маємо протилежне — самогубство, що є найтяжчим гріхом, бо “воно робиться наперекір волі Божій як відчай або протест” [5, 155]. Бог дає життя і тільки Він може його забрати, перевести людину через смерть і визначити її місце за буттям. Тому “вислав Господь Бог з Едемського саду” Адама і Єву, бо “оце чоловік став як один із нас, знаючи добро і зло. Тож тепер, аби лишень він не простяг свої руки й не взяв ще й з дерева життя, а з’ївши, не став жити повіки!” (Бут., 3: 21). Адже не можна дати вічне життя тому, хто “замість пізнання мудрості й благодні Божої шукає пізнання добра і зла поза Богом”, хто “забажав самому бути “богом”. Бог дав людині свободу, розум і любов, бо вони “необхідні для духовного зростання й для блаженства людини” [2, 125]. Але чому ж Бог допустив гріхопадіння? Бо тоді “непотрібно було творити людину за образом і подобою Божою, не давати їй волі, яка є невід’ємною рисою образу Божого, а підкорити її закону необхідності” [2, 126]. Людина сама творить себе, у цьому її покликання, вона обирає добро чи зло як життєвий дороговказ, але часто вибір цей є наслідком “закону гріха”, про що писав апостол Павло: “Знаю бо, що не живе в мені, тобто в моїм тілі, добро; бажання бо добро творити є в мені, а добро виконати — то ні; бо не роблю добро, що його хочу, але чиню зло, якого не хочу. Коли ж я роблю те, чого не хочу, то тоді вже не я його виконую, але гріх, що живе в мені” (Рим., 7: 18–20). Людина стала “рабом гріха”, тому її моральна

свобода часто схиляється не до добра, а до зла. Хіба Лукаш у “Лісовій пісні” так само не обрав зло, зробивши це добровільно, самостійно. І, мені здається, не можна “списувати” такий вибір на “дитячість” персонажа, адже перед ним були приклади гармонії — дядько Лев, Мавка. Але спрацював прагматичний підхід, за яким саме краса є тлінном, а матеріальні цінності — вічними. Чи не тому й Мавка показується не тільки в пишному вбранні лісової царівни, але й у напівжебрацькому одязі селянки. І в ньому вона залишилася прекрасною духовно, але така краса прихована від Лукаша, який потроху переймається материним “потрібне те грання!” й починає докоряти Мавці, що вона не така, як він. Але навіть їй спускатися у світ “невісток” і “свекрух”, у світ, у якому за все чекають на “віддяку”. Це чуже їй єству. Натомість Лукаш приймає такий світ і карається за помилку — стає вовкулакою. А чи змінився він? На деякий час безперечно, проте не безповоротно, про що свідчить відмова Долі бути разом з Лукашем, адже на його прохання промести стежину і знайти під снігом стеблину дивоцвіту, отого, що “скарби творить, а не відкриває”, Доля двічі відповідає відмовою, бо Лукаш сам “стоптав дивоцвіти без ваги попід ноги” й опинився в мороці “тернів-байраків”, вибратися з якого нема надії, бо “нема признаки, де шукати дороги”. Авторка наголошує на явних ознаках вмирання Долі: у неї холонуть руки, вона плаче, бо знає, що мусить загинути. Перспектив у Лукаша нема, оскільки людина не може жити без Долі (за віруванням язичників, Доля — це не “судьба”, а духовна субстанція, душа людини), а його Доля “зникає в снігах”. Обравши зло, Лукаш здійснив волевиявлення, і в цьому вина не його Доля, а його воля. Так розкривається “корінне слов’янське поняття про свободу людини” [4, 234]: “ідея фаталізму не заглушила ідеї особистої відповідальності, яка витікає із усвідомлення малоросом значення в практичному житті тієї вільної волі, яка характеризується словами: я хочу” [3, 362].

Часто дослідники, коментуючи останній діалог Лукаша і Мавки, фінальну ремарку, підкреслюють оптимістичне звучання твору. На мою думку, текст свідчить про інше. Так, Доля на пропозицію Лукаша порадити, як йому прожити без неї, відповідає: “як одрізана гілка, що валяється долі” і показує на сопілку, що лежить на стежині. Але гілка одрізана від живлющого стовбура, значить вона мертва. Якщо ж це не просто гілка, а сопілка, з неї вирізана, то чи буде вона грати, як колись навесні в руках теперішнього Лукаша? Ні, бо у побаченій ним “прозорій постаті, що з обличчя нагадує Мавку” він не впізнав свою кохану, назвав

її “уширицею”, а на Мавчине прохання заграги журиться за збавленим тілом, начебто не чує, що він дав їй незмірно більше — душу. Отже, коло замкнулося: на початку твору авторка підкреслила “непрозорість” очей Лукаша, посилала цю ознаку висновком Мавки, що він своїм життям не може до себе дорівнятись, присудом Долі про стоптані дивоцвіти, а в фіналі сам Лукаш жалем за тілом — матеріальним підтвердив свою внутрішню сліпоту. Останній монолог Мавки — це передбачення неминучої смерті Лукаша, адже вона просить, щоб він загравав мелодії, вона б їх запам’ятала і навесні, ставши вербою, шелестіла б листям ці мелодії людям. Лукаша вона не бачить серед тих, хто приходитиме до неї, значить його не буде серед живих. Життя в ньому скінчилося, бо він зневажив духовні цінності, душу, вчинив гріх самогубства. В останній ремарці твору є чимало прямих вказівок на те, що відродження Лукаша, повернення колишнього щастя неможливе. По-перше, уособлювати щастя не може привид, на який перетворилася Мавка, але саме до нього кидається Лукаш, тішачи себе ілюзією повернути втрачене. По-друге, весняний цвіт, що з’явився від гри Лукаша, поступово переходить у “густу сніговицю”. Цвіт весни — це цвіт життя, це майбутній плід, цвіт зими — це сніг, вода, яка “не держить сліду”, це щось нетривке, на чому будувати неможливо. По-третє, Лукаш застигає, зовнішньо — “сидить без руху” і внутрішньо — очі в нього “заплющені”, на устах застиг “щасливий усміх”. Такий спокій не є гармонією, бо це спокій самотності (у ремарці вказано, що Лукаш “сидить сам”), що противно людській природі, яка завжди прагне пари. По-четверте, поступово Лукаш зникає під снігом, і вже неможливо розібрати, чи це взагалі людська постать. Фактично він зникає зі сцени, розчиняється в холоді снігу, бо сам був холодом, неспроможним поцінувати тепло весни, яке уособлювала Мавка.

Лукаш не кається в гріхах: якби його остання гра на сопілці була таким каяттям, навряд чи сумним був його кінець, бо “блаженними є ті, що плачуть (про гріхи свої), тому що вони утішаться. Плач — це істинна скорбота серця, і покайні сльози про вчинені нами гріхи, про нашу провину перед милосердним Богом” [1, 588]. “Бо смуток задля Бога чинить спасенне каяття, якого жалувати не треба; а смуток цього світу — смерть спричинює” (2 Кор., 7: 10). Печалю світу є печаль без надії на Бога, яка з’являється через незадоволення честолюбних, владолюбних і корисливих устремлінь. “Така печаль, через зневіру і відчай, веде до смерті духовної, яка іноді супроводжується й тілесною (самогубством)” [1, 588]. Хіба це не пояснення фіналу життя

Лукаша, людини, яка не зрозуміла очевидне: “Не збирайте собі скарбів на землі, де міль і хробацтво нівечить, і де підкопують злодії і викрадають. Збирайте собі скарби на небі, і де ні міль, ані хробацтво не нівечить і де злодії не пробивають стін і не викрадають. Бо де твій скарб, там буде і твоє серце” (Мт., 6: 19–21).

Оптимістичне начало, вважаю, не треба шукати в конкретиці долі головних персонажів драми, воно там відсутнє, адже смерть не може бути ознакою щастя, тим більше така, якою загинули Мавка і Лукаш, оскільки це не природний перехід з одного буття в інше, а стан відчаю, який завершився стражданням і небуттям (чого, наприклад, варті відчуття Мавки-верби, яку рубає Лукаш, чи відчуття Лукаша, який, пізнавши справжнє щастя духовної гармонії, власноруч зруйнував його, а тепер женеться за марою). У творі загинула людина, яка змиралася зі злом, а тому їй не суджено дочекатися весни й повернення Мавки. Прагматизм тіла обернувся мукою душі, але смерть одного не означає смерті людського духу взагалі, оскільки дух — це “вище, що стоїть над тілом і душею”, він — “суддя і душі і тіла і дає всьому оцінку з особливої, вищої точки зору... Дух шукає Бога і в Ньому одному знаходить спокій” [1, 127]. Однею із іпостасей гармонії є особливе співіснування людини і природи: “Тож сказав Бог: “Сотворімо людину на Наш образ і на Нашу подобу, і нехай вона панує над рибою морською, над птаством небесним, над скотиною, над усіма дикими звірями й над усіма плазунами, що повзають на землі” (Бут., 1: 26). Людина повинна повернутися до первісного стану Божої благодаті, тоді й “саме створіння визволиться від рабства тління” (Рим., 8: 21), воно “оновиться разом з людиною і зробиться нетлінним і ніби духовним. Все це визначив Бог перед створенням світу” [2, 135]. У фіналі “Лісової пісні” авторка ніби прозирає цю віддалену перспективу, адже Мавка (читай — природа) в новому колі життя (навесні) буде разом із іншими людьми дослухатися голосу душі. І хай вона сама змінилася фізично, хай до неї (верби) будуть приходити інші люди, але дух вічно живий, і він “якимось духовним потаємним чуттям пересвідчуючись у своєму виході від Бога, відчуває свою повну залежність від Нього і усвідомлює себе зобов’язаним догоджати Йому і жити тільки для Нього й Ним” [1, 127]. Це те, про що говорив блаженний Августин: “Ти, Боже, творив нас із прагненням Тебе, і неспокійним є наше серце, доки не заспокоїться в Тобі” [1, 127].

Література:

1. Закон Божий для семьи и школы со многими иллюстрациями / Сост. Протоиерей Серафим Слободской. Репринтное издание. – Свято-Троїцька Сергієва Лавра, 1999. – 713 с.
2. Закон Божий, составленный по Священному Писанию и изречениям Святых Отцов как практическое руководство в духовной жизни. – М.: Сретенский монастырь, Новая книга, Ковчег, 1998. – 704 с.
3. Иванов П. Народные рассказы о Доле // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А. Пономарьова, Т. Косміної, О. Боряк. – К.: Либідь, 1991. – С. 342–375.
4. Костомаров Н. Славянская мифология // Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – С. 201–257.
5. Поширений Катехизис Православної Церкви Христової. – Кенсінгтон, США. – К.: Воскресіння, 1992.
6. Святе письмо Старого та Нового Завіту / Повн. переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. – Українське Біблійне Товариство, б.р.
7. Українка Леся. Лісова пісня. Драма-фесрія в трьох діях // Українка Леся. Твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 1987. – Т. 2 / Упор. і приміт. Н. Вишневіської; Ред. тому І. Дзверіні. – С. 343–431.
8. У сучасному літературознавстві відроджується традиція, започаткована С. Єфремовим у монографії “Панас Мирний. Кригіко-біографічний нарис” (К.: Слово, б.р. – 352 с.), бачити специфіку роману, виходячи з глибинного смислу назви твору, що взята з Біблійної Книги Йова й акцентує філософську проблематику. Це розвідка І. Михайлина “Воли і ясла: до філософської інтерпретації роману Панаса Мирного та І. Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” (ХІФТ. – 1994. – Т. 2. – С. 61–74).
9. Уявлення про долю як душу людини чи її двійника були розповсюджені серед українців // Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні легенди та вірування. – К.: Довіра, 1992. – 414 с.; Веселовский А. Несколько новых данных к народным представлениям о Доле // Этнографическое обозрение / Под ред. Н. Янчука. – М., 1891. – № 2. Кн. IX. – С. 20–29; Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Етнографічний збірник. – Львів, 1912. – Т. XXXIII. Знадоби до української демонології. – Т. 11.

- Вип. 1. – С. V–XLII; Иванов П. Народные рассказы о Доле // Украинці: народні вірування, повір'я, демонологія... – К.: Либідь, 1991. – С. 342–375; Нечуй-Левицький І. Світосгляд українського народу. Ескіз української міфології. – К.: Обереги, 1992. – 86 с.; Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. О связи некоторых представлений в языке. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. О доле и сродных с нею существах. – Х.. Тип. «Мирный труд», 1914. – С. 189–242.
10. Уявлення про походження, вигляд, місцезребування душі за життя людини й після її смерті не є стабільними // Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Етнографічний збірник. – Львів, 1912. – Т. XXXIV. Знадоби до української демонології. – Т. II. Вип. 2. – С. V–XXIV; Костомаров П. Славянская мифология. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиєю // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – С. 201–257, 257–280; Левицький О. Старинные воззрения на самоубийство и отголосок их в народных обычаях Южной Руси // Киевская старина. – 1891. – Т. XXXV. – С. 345–360.
11. Яцків М. Огні горять // Яцків М. Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1989. – С. 312–421. (Йдеться про “Слово від автора” до цього твору).

Галина ЛУЦИК (Тернопіль)

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ НОВЕЛ РАННЬОЇ ЗБІРКИ "НОВЕЛІ" ДЕНИСА ЛУКІЯНОВИЧА

Велике творче довголіття випало на долю Дениса Лукіяновича. Він був сучасником Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського та Василя Стефаника. Шістнадцятирічним юнаком увійшов у літературу і служив їй сімдесят шість років. Його повісті, новели та літературно-критичні статті полишили хай і невеликий, але помітний слід в українській літературі.

Свого часу І.Франко у літературно-критичних статтях, зокрема в "Плані викладів історії літератури руської", радив дослідникам з "подякою і пієтизмом розбирати й скромні, й забуті писання дрібних талантів", бо "все", що свідчить про духовне життя, про духовний інтерес, вищий над буденні матеріальні клопоти і турботи життя, гідне уваги історика літератури" [6, 37].

М.Ільницький образно порівнював процес взаємодії "великих" і "малих" письменників до взаємодії рослин у лісі, де умовою зростання високих дерев слугує густе оточення. Великі письменники, чий імена стали гордістю народу, "не виростають, як самотні кедрі чи смереки на галявині [...] потрібне культурно-мистецьке оточення" [3, 4].

Має слушність І.Денисюк, пропонуючи вводити в літературно-науковий вжиток "несправедливо забуті та напівзабуті творчі особистості цікавих новелістів", щоб "дати уявлення про цілість малої прози порогу століть — про її багатство та різноманітність" [2, 9].

На поцінування "дрібних талантів" спрямовує нас Т.Салига: "Ми упродовж десятиліть так уже контролювали себе, щоб, боронь Боже, не перехвалити наші національні набутки, тож хоч тепер, в пору свого духовного відродження, воздаймо собі належне. Тим паче, що в кожній літературі, як і в кожній культурі загалом, завжди були і завжди будуть творці різних величин" [5, 8].

В історію української літератури Денис Лукіянович увійшов передусім як продовжувач Івана Франка, намагаючись іти слідом за письменниками "нової генерації" — Ольгою Кобилянською, Василем Стефаником, Лесем Мартовичем.

Лукіянович за своїм стилем стояв близько до прозаїків психологічної школи, котрі майстерно висвічували внутрішні стани героїв. Об'єктивні картини дійсності постають у нього нерідко

крізь ліричну призму, хоч ліризацією він і не зловживає. Письменник намагався вийти за межі установлених сюжетів і конфліктів, традиційних героїв, образів, форм викладу, шукав нових художніх рішень і стилістичних засобів, віддаючи перевагу при цьому малій прозі.

У художньому набутку Лукіяновича патрапляємо на новели, оповідання, образки, ескізи, поезії в прозі, які давали можливість митцеві відтворювати найважливіші події, відгукуватися на актуальні питання щоденного життя, осмислювати дійсність у складній стереометрії.

Всю творчість письменника можна назвати великим епічним твором, у якому з гуманістичних позицій відображено численні драматичні факти його сучасності.

Денис Лукіянович, як прозаїк, про себе заявив у 1895 році, коли на конкурс "Зорі" подав новели "З еї дневника" та "Перша заповідь церковна", які потрапили до рук Іванові Франку – членові журі. Однак перед рішенням конкурсу автор забрав свої твори тому, що вони ввійшли у його збірку "Новели", яка була видана у Львові цього ж року і, на жаль, більше не видавалася.

Це була невелика за обсягом книжка: п'ять новел психологічного плану. Заглибленість у психічні стани персонажів поєднувалась із фабульністю й читабельністю творів. Основні риси, які простежуються у прозі письменника, – це авторське співчуття до знедолених, гострий соціальний конфлікт та його трагічне розв'язання.

Денис Лукіянович не тільки спостерігає за життям людей нижчого прошарку суспільства, а й прагне його осмислити й осягнути в усіх вимірах: соціальному, національному, особистісному. Складна художня палітра письменника тісно пов'язана з його світоглядом, з естетичними ідеалами. До речі, раннього Лукіяновича цікавила передусім урбаністична тема. У творах митця простежується різноплановість його поглядів, інколи їхня суперечливість, водночас чесність, щирість, готовність автора боротися за найболючіші теми, порушувати найскладніші питання. Звідси й різноманітна галерея образів, характерів, типів, які свідчать про розуміння Д. Лукіяновичем людини в її соціальному і духовному житті.

Збірка починається новелою "З еї дневника". Твір написаний у формі дівочого щоденника, сюжет якого побудований на матеріалі нещасливого подружжя Прондовських, спостереженого авторкою щоденника Олею. Письменник через розповідь дівчини, яка ведеться від першої особи, розкриває психологічний стан в сім'ї Оберавзера, показує риси вдачі дійових осіб через зображення

їх вчинків і поведінки. Використовуючи спітети “непривітний”, “грубий”, “нудний,” автор створює негативний образ чоловіка, який одружився лише тому, що в цьому бачив шлях до збагачення. “Ах, ми знали вже, що гість наш вженився лиш на маєтку, чулисьмо також, що рахуби его завели і через те пожите супружеске у них найгірше, але тепер я слухала цілого оповідання заперши дух у собі. — Він був в стані розповідати се майже спокійно, тільки з відтінком обурення на свою жену та свекруху. Та ще перед татком, котрого перший, або другий раз бачив! Уявляємо собі судьбу нещасливої его жени!..” [4, 5].

Усі події випливають одна з одної і розвиваються напружено, тобто сюжет новели концентричний. Наратор розгортає одну сюжетну лінію, послідовно описує взаємини між Прондовськими, яких єднала тільки любов до малого синочка Романа. Дитина тяжко захворіла, а згодом померла. “Я розумію її становиско. Тепер рішиться її судьба, як не стало того, що лучило її сьак, так з мужем — дитини.” [4, 16].

Сама ж героїня пише про себе досить стримано і навіть деякі епізоди з життя описує іронічно. Вона теж зазнала нещасливого кохання, але, на відміну від Прондовської, шукала собі розраду і вбачала її у вчительській роботі, проте спочатку збиралася скласти іспит. “Бльондина, котрій по Бетховенській сонаті стріляли крильця над раменами і несли ей під хмари, тепер з засуканими рукавами берись до праці над сільськими дітьми. А тепер над собою! Я хочу, щоб так вдоволені були неясні пориви і бажання, які дримали часом будились в моім серцю.” [4, 20]

Особливо хвилювала Лукіяновича доля дітей. Чисті й ніжні, сповнені добра душі їхні не могли сприймати таке складне життя. Жорстоко обходилася з ними доля. Тонке психологічне дослідження дитячої душі простежується у новелі “Ганина подорож”, присвяченій Соломії Крушельницькій. Через увесь твір проходить чітка сюжетна лінія, події розвиваються напружено, динамічно.

Лукіянович будує свою новелу на одній гострій драматичній події, що особливо чітко виявляє характер людини, її складне внутрішнє життя.

У центрі твору знаходиться образ маленької дівчинки Ганусі. Використовуючи різні види художніх деталей (портретну, внутрішнього стану персонажа), автор вводить читача у внутрішній дитячий світ героїні: “... дівчинка зажмурювала очка і затихала, аби вова думала, що она спить. Але з головоньки ейї не сходила гадка про вову” [4, 23].

Наратор дуже тонко описує душевні переживання затурканої

бідної дівчинки з села, застрашеної пекельними карами й чортами. "Ганя подужала, минали дні і тижні, а з ними она росла, але не переставала бути боязливою. Як буря шаліла, она лізла в найдавший закуток на запічку і все підчас шувіри покидала забаву, була сумна, якже коли почула, що когут піе — она плакала з страху" [4, 25].

Оповідач зумів розкрити не тільки внутрішній психологічний стан дитини, але й образно показав його відбиток на зовнішності героїні: "Згодом она вихопилась в гору і росла струнка, такий ріст стрункий, мабуть, подарить ся ейі, як мамуни, але личко ейі все було дуже біле, дуже бліденьке, як хустка, з-під очей не вступали ся сині ребеньки, а говорити приходило ся ейі дуже тяжко" [4, 25].

Внаслідок цього розповідь про долю персонажа досягає великої виразності. Співчутливе ставлення наратора до героїні пронизує всю тканину твору. Це спостерігається навіть з портретних рис Ганусі.

Структура твору являє собою своєрідно змонтований ряд кадрів. Така композиція сприяє створенню глибокого трагічного образу, який піднімається до символу нужденного життя бідноти, змушеної страждати змалечку і до самої смерті.

Страх ні на хвилину не покидав Ганусю, це призводить до того, що дівчинка закінчує життя на рейках під колесами поїзда, і навіть в останні секунди життя "незаплющені очі сині проявляли ляк, той ляк взяв верх над болестями передсмертними". [4, 30]

У новелі Денис Лукіянович намагався викрити ганебність того антигуманного світу, де так погано і незатишно живеться дитині. Тут автор перегукується із прекрасними знавцями дитячої психології Василем Стефаником та Іваном Франком.

До збірки "Новелі" входить цикл "З міського бруку", який складається із трьох новел — "Перша заповідь церковна", "Шлюсар завинив", "Сабашева вечеря". Головні герої цих творів — це українці і євреї. Автор описує нові пласти життя, які уособлені в образах ремісників, шинкарів, наймичок.

Конфлікти, покладені в основу новел, слугували засобом розпізнання й осмислення суспільних реалій сучасної митцеві дійсності, способом художньо-естетичного зображення її складності. При всій художній нерівнозначності творів, не можна не бачити історично характерних виявів духовної атмосфери того часу, пошуків позитивних цінностей, спрямованих на змалювання життя перш за все простого люду. Д. Лукіянович шукав у народі не тільки втілення доброти, чесності, не тільки бачив у ньому охоронця одвічних моральних основ, етичних традицій. Художник

слова спостерігав також і темноту, забитість, жорстокість, грубість, пияцтво, забобонність, тобто всі хворобливі вирази, які породжувались антилюдяними умовами життя. Письменник звертається до буденних випадків, простих ситуацій, ставлячи у центрі оповіді якусь пригоду чи епізод.

У творі “Перша заповідь церковна” перед читачем постає образ бідного скляра Йося, хоч родичі його були багаті, але брати, позичивши у нього гроші, не повернули йому. Він змушений був закинути торгівлю. Автор застосовує акторіальний тип нарації: розповідь веде пані Мошкова. Вона й розкриває характер героя. “... добрий чоловічисько дав із собою всьо зробити, мусів хопитись мізерного ремесла” [4, 39]. Нужда та злидні примушують чоловіка йти в неділю на роботу, щоб заробити на хліб та молоко дитині. Дорога була неблизька... Його перепинила пані Мошкова, в якій сім'я позичила мішок картоплі і попросила вставити два вікна, Йось не відмовився. Наратор за допомогою виразних художніх засобів підкреслює неабияку працьовитість і знання своєї справи склярем. “А сухі, довгі пальці шкляра бігали, як на пружинах; обі шибки на всіх штирех берегах були вже обложені кітом, Йось обривняв его ще короткою, грончастою лісочкою, потягнув платком замачаним в покості — робота готова”. [4, 39]

Закінчивши цю роботу, чоловік швидко пішов дорогою до іншої. Тут він без перепочинку взявся до своєї справи та в цей час надійшов поліцай. Побачивши, як Йось працює в неділю, штовхнув його жердиною, при цьому назвавши безбожником. Бідний чоловік падає додолу. “Йось зойкнув, стратив рівновагу, хотів ратуватись, хопив обома руками паку зо шклом — его вже не було на руштовиню!” [4, 41]

Оповідач вкладає в уста молодого єзуїта слова про те, що це, бач, кара Божа, бо працював у неділю і цим не виконував першої заповіді церковної.

Краса природи, її гармонія протистоять злиденному життю народу. Сонячний життєрадісний пейзаж підсилює відчуття трагедії. “З муру схилилися довгі, зеленіючі віти плакучої верби, а веселі пташки скакали по них та цвірінькали, радувались життем...” [4, 43].

У новелі наратор звертає увагу на моральній ницості й антигуманності представників влади, не вдаючись до “глибокої психології” (О.Маковей), обмежуючись в основному зовнішньою характеристикою зображуваних подій, зокрема акцентує увагу на тому, що самі люди творять лихо, прикриваючись іменем Бога.

Не менш викривальною є новела “Шлюсар завинив...”. Із

сторінок цього твору постає вічна проблема батьків та дітей, яка зображена на прикладі родини радника Трохима, син якого легковажний, розбещений і у всьому надіється на свого батька та матір. Коли батько не потурає всім вчинкам Мар'яна, то мати в усьому догоджає. "Боже! То ти будеш нам дорікати? Та я ж тобі сего ніколи не прощу, що ти нашу дитину на сором виставив. Обіцяв ти мені їхати до Львова, при его іспиті бути, а між тим, як я до сестри відїхала, то ти навіть не рушився з дому." [4, 53]

Паралельно до опису добробуту і веселого життя багатіїв змальовуються злидні нижчих верств населення, представниками яких є служниця Магда, її коханий Чарнек та його товариші, що вдень і вночі шукають розраду в шинку. "Всі "без кута, без хати", всі безпритульні з цілого великого Станіславова, всякої нації і віри зійшлися ту до одної хати, бо загнала їх одна і та сама причина, всесильна госпожа — нужда, плід нашого суспільного ладу-неладу" [4, 60].

Через усю новелу проходить образ Магди, яка працювала в домі Трохима. Коли вона скаржилася пані Льорі, що їх син чіпляється до неї, то господиня звинуватила її у наговорах на Маріяна і вигнала з дому, не віддавши дівчині її власних речей. Товариші Магди та Чарнека все ж таки відомстили паничеві за його вчинок. "Ей, Льоречко, ще ніхто не вмер від того, що му вилатали боки" [4, 68]. Саме в цьому епізоді новели знаходимо пробудження свідомості бідняка і бажання захистити свою гідність. Пані цього забути не може, вона всі старання прикладає для того, щоб наказати кривдників синопка, не задумуючись над тим, що саме її "виховання" стало причиною розгнузданої поведінки Маріяна. Конфлікт новели розв'язується тим, що поліція закриває шинок, куди приходили бідняки, а в результаті терпить його власник.

Письменник цим твором ще раз підтвердив ідею життєвого "неладу", який є осередком усіх людських бід.

Завершується збірка новелою "Сабашева вечерея", яка присвячена Іванові Франку.

Центральним образом твору є молодий поліцай, названий оповідачем у новелі № 43. "Ціле велике передмістя з всіми жителями і сукровищами віддане було его опіці: вістря его тупої багнечайки і поліцейській свиставочці, що висіла в него невинно на червонім мотузочку" [4, 75]. Щойно ставши до служби, він хоче прислужитись начальству. Почувши біля шинку гамір і брязкіт скла, охоронець порядку не спішить, а коли хильнув горілки, тоді появилася у нього сміливість до порушників, яких там уже не було. Думка про те, що може чимось похизуватись перед комісаром

не покидала поліцая. "... а як зігрітий сивухою найшовся на плятформі, був вже рішений, як розв'язати нелегку справу" [4, 79]. Поліцай №43 зібрав ще кількох товаришів і пішов на пошуки "злочинців". Потрапивши до старої хатини, де зібрались бідняки на "сабашеву вечерю", він безцеремонно називає всіх злодіями і забирає в часток.

Образ поліцая сприймається як уособлення бездуховності, аморальності, підлабузництва; він вкрай примітивний у своїх вчинках. Щоб якнайбільше акцентувати увагу на таких рисах персонажа, письменник добирає і відповідну лексику: "дурень я... боявся інспекції" [4, 77], "...зігрітий сивухою..." [4, 79], "якже мило було поліцаєви пімститися..." [4, 81], "...поліцаєви, що їй вів, подобалося їй поштуркувати..." [4, 82].

Для того, щоб показати умови життя бідних євреїв, автор вдається до описів їхнього житла та побуту. "Як ту пусто! Підлога давно зігнила, лиш останки їй держаться, через шпари в вікні залітав сніг і уложився в скісні копиці, а по стінах миготять проти світла діамантики леду" [4, 80]. Саме такі непривітні місця пригортали бідних людей, які "мріяли про теплий кут і заробіток" і яких "страхала голодна смерть" [4,80].

У цій новелі знову ж таки окреслюється образ тодішнього суспільства з усіма його негараздами.

Прагнення змалювати дійсність у всій її повноті, змоделювати гірку реальність людських буднів визначило тематику його збірки. Увага до образу людей і їх вчинків, розмов і думок, до середовища, в якому вони живуть, здатність об'єднати окремі події у певне ціле в межах розповідного сюжету визначило наративну стратегію - ауторіальний тип розповіді.

У новелах Д.Лукиїновича посилюється роль саме такого оповідача, який покликаний художньо узагальнити змалювані епізоди життя, не прикрашаючи суспільно-економічних вад існуючого ладу.

Новели Лукиїновича мають характерні жанрові прикмети: гострий конфлікт, події розвиваються напружено, змальовуються незвичайні події, дія триває недовго, наявність двох-трьох основних персонажів, але зберігаються жанрові прикмети оповідання: розповідний детальний спосіб викладу художнього матеріалу, дбайлива передача настроєвої атмосфери.

Отже, художньо моделюючи тогочасну дійсність, митець не обмежується тільки роллю реєстратора фактів, а прагне збагнути справжню сутність подій, дати їм оцінку. Новелістичні образи

індивідуалізуються і, водночас, узагальнюються. Спосіб узагальнення знаходить свій вияв у доборі тих характерів і ситуацій, які виразно відображають добу, передусім певних груп населення щодо професій (ремісники, шинкарі, наймички) та національностей (українців, євреїв). Образи героїв новел набувають типовості, допомагають побачити характерні ознаки зображуваних часів.

Література:

1. Денисюк І. Письменник з кагорги каменярів // Лукіянович Д. Повісті. – Львів. – 1990. - С.5.
2. Денисюк І.О. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття – К.: Наукова думка, 1989. – С.9
3. Ільницький М. Акорди української поезії // Акорди. – К.: Наука, 1992. - С.4
4. Лукіянович Д. Повелі. – Львів. – 1895. С.4-87
5. Салига Т. І зорі на небі вмивались сльозами // Стрілецька Голгофа. Спроба антології. – Львів: Світ, 1992. – С.8.
6. Франко І. План викладів історії літератури руської (Спеціальні курси) / Франко І. Твори: В 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 41. – С.37.

Віра БУКАЧИК (Тернопіль)

АУКТОРІАЛЬНИЙ ДИСКУРС ПОВІСТІ Б.ЛЕПКОГО “ВАДИМ”

Історичних творів Б.Лепкий написав чимало, художній рівень яких можна оцінювати по-різному. Загалом творчість письменника цікава як вияв самобутньої візії світу. В цій картині світу на першому плані не подія, а людина, її характер, і це зумовлює динамізм її напруження його повістей. Саме такий аспект закладено у жанрову матрицю повісті “Вадим”. де змодельовано події й характери часів

Київської Русі. Зокрема, період правління княгині Ольги оповідач відтворює епічно панорамно й у поетиці “монументального стилю”, притаманному “Повісті полум’яних літ” (Д.Чижевський): “Покорила Іскоростень. Помстила мужову смерть жахливу. Яка смерть, така і помста була, безсердечна” [1, 548]. Подальші події в повісті експлікуються навколо самого князя Святослава, навколо його вчинків, порухів душі. Тут Лепкий використовує свою манеру викладу, яка “не дає розвинутися крилам творчої фантазії, зводить її до оповідання” [3, 194]. Це так звана оповідь-резюме, для якої характерним є значна перевага часу дієгезису над часом нарації. Прикладом такого наративу є епізод, в якому викладено передісторію героя Вадима. Такий наративний темп необхідний для розповіді про події, які автор хоче передати в загальних рисах, як-от ситуацію в Києві після того, як Святослав вирушив у похід на болгар: “В Києві дійсно зробилося так, як у хаті, з котрої винесли мерця.

Люди стрічаючися на вулицях, очима питали себе: “Чи вернуть?”

А устами питатися не сміли.

Минуло літо, прийшла осінь, тепла й погідна.

Збирали овочі в садах і збіжжя на нивах.

Обжинки святкували.” [1, 640].

Домінування цього наративного темпу схематизувало б події, а життя персонажів висвітлювалось би лише в загальних контурах. Тому, як правило, прозова нарація будується на чергуванні динамічних та статичних епізодів. Так і в Б.Лепкого резюмуюча розповідь змінюється зображенням сценічної дії, коли час оповіді та час дієгезису збігаються. Саме в таких сегментах тексту наратив розкриває внутрішні враження героїв, їхні роздуми. Наратор вдається до різних засобів, прийомів, у тому числі і до використання внутрішніх монологів, невластивих прямої мови. “Княгиня не була така проста жінка, як він собі гадав, — куди, куди! Догадлива, і своїми, не по літах бистрими очима, прошибає тебе наскрізь. Не дивно, що по несподіваній смерті мужа вдержала його спадщину, розширила її і такого сина виховала, як Святослав. З княгинєю у розмові кожне слово важити треба” [1, 590]. Голос розповідача непомітно проникає в психіку героїв і так само непомітно виходить з неї. Такий прийом Ж.Женетт назвав фокалізацією [2, 205]. У вище наведеному сегменті тексту наратор передає погляди героя (Кальокіра) і веде мовлення з цієї точки зору. Ще в 20-ті роки ХХ ст. Б. Томашевський зауважив, що мова персонажів “їхні діалоги, монологи, думки та спогади є частиною тексту й органічно

входять до складу оповіді” [2: 43]. Так, внутрішні монологи Кальокіра не раз коментують події у його сприйнятті: “Що вони собі ті дикуни гадають? Страшити цісарського посла? Як вони сміють?” [1, 604]. Невласне пряма мова виконує таку ж функцію: “А тут тобі диви! Чотири стіни, а серед них ти і князь. Князь наступає на тебе, а ти не знаєш, чи подаватися перед ним, чи падати ниць, чи що?” [1, 605].

Хоча персонажна наративна ситуація в основному пов’язана з Святославом, Ольгою та Володимом, можна знайти приклади застосування фокалізованої оповіді стосовно інших персонажів. З другого боку, оповідач зближається зі своїми світом і хоча, залишаючись стороннім екстрадієгетичним наратором, приймає погляд персонажів, а то й народу, його розповідь набуває ознак колективної фокалізації: “І Київ боронився. Боронився тиждень, два, три. І то не лиш мужі і молодь, але й діди хапали за зброю, і хлопчики малі, майже діти, вибігали на вали і сміло ворогові заглядали в очі.” [1, 666]. Функціональне призначення такої нарації — викликати співчуття й співпереживання в нарататора.

Таке співпереживання стає визначальною ознакою наративу Б. Лепкого в історичній повісті “Володим” і реалізується за допомогою ліричних відступів та риторичних висловлень. Саме останні вимагають певної інтерпретації. Окличні та питальні висловлювання, які несуть емоційний характер, визначають дискурс твору. Вони мають різноманітний зміст, функціональне призначення, належать різним мовцям. Вже в першому підрозділі, де йдеться про нічну сторожу, читач зустрічає риторичне питання: “Чи не за князя вони молитву шепочуть, за Святослава, Ігорового сина?” Нейтральна фокалізація оповідача зумовлює таке незнання наратора, яке вказує на його відстороненість та водночас призначене для того, щоб викликати інтерес у читача. Однак надалі наратор немов забуває про цю позицію, а в його мовлення проникають емоційні висловлення, зокрема, коли йдеться про Малушу: “Зглянься на неї! Кращої між смертельними жінками від Києва до Новгороду не побачиш. <...> Краща не молилася ще до тебе, Перуне! Послухай її!” [1, 557]. У цьому випадку всезнаючий наратор втручається в оповідь, висловлює свою позицію та ще й прямо вказує адресата (нарататора) повідомлення, міфічного Перуна. Слід зазначити, що це завжди просто встановити, кому належать подібні ліричні відступи. Йдеться про те, що наратор, вдаючись до внутрішньої фокалізації, часто передає роздуми, думки фокального персонажа. Наприклад, в сьомому розділі, коли описується ринок невольників, знаходимо наступний відступ: “Русь здавна славилася своїми невольниками

на світових ринках, в Болгарії й Іжилью, в Дербенті й Бердії, в Хорасані й заморськiм Магрібі. По яких то краях не марнувалася наша сила і врода, чиїх постель не стелили білі руки красавиць наших, де не лилися їх сльози, де не лунали їх пісні і плачі невголімі?” Слід зазначити, що в цьому розділі фокалізація наратора концентрується на Вадимі, а тому читач може віднести ці думки до роздумів персонажа. Така невизначеність породжена відсутністю дієслова, яке б вказувало, кому належить висловлення. У тексті ми зустрічаємо ситуацію, коли така вказівка є: “Байки! Яке там письмо можуть мати дикуни зі своєю теперішньою столицею Києвом?!”

Так думав Кальокір, але скоро змінив свою гадку.” [1, 586]. На наш погляд, поява такого маркера зумовлена тим, що наведені висловлення належать персонажесві, який є представником чужої нації. Як зазначає Ж.Женетт, “прямі і непрямі втручання оповідача в хід історії можуть приймати більш дидактичну форму авторського коментаря, ніж допускається дією: тут виявляється те, що можна було б назвати *ідеологічною функцією оповідача*” [2, 264]. Тому наратор Б.Лепкого прагне дистанціюватись від ідейно неприйнятних для нього висловлень. В окремих ліричних відступах, навпаки, наратор немов зливається з колективним фокалізатором — народом: “Не ті часи, щоб дармувати! Вороги відусіль наступають на нас, або їх заздальгідь відженемо, або вони проженуть нас із рідної землі. Або ми їх підб’ємо нині, або завтра вони підб’ють нас” [1, 622]. Наявність колективного “ми” вказує, що це не стільки роздуми наратора, скільки уявлення людської спільноти, киян.

Оповідач виходить за рамки спостерігача свого художнього світу. Відчувається, що він описує та осмислює його як історик, який досліджує витoki подій, порівнює теперішнє з минулим. Мовлення розпадається, сценічність переривається паузами, які виникають тоді, коли оповідач прагне усвідомити дієгезис як історичну подію: “А все ж таки князь і його дружинники привертали лад скоріше, ніж загальне безладдя настало. Страшний був тоді князь Святослав! Як бог ініву, як кривавий месник, налітав на збунтовану товгу... Ні, ні, це не був син княгині Ольги, християнки! Це був нащадок Одина, молодий богатир, сотворений на міру не людську, а демонську!” [1, 631]. Ще з більшою епічністю наратор характеризує княгиню Ольгу: “Потрудилася у винограднику Христовім.

Послужила ближньому своєму.

Землю рідну любила.

Маршстратною донькою не була.

Дбайливо хазяйнувала.

Ночей не досипляла.

Талану в землю не закопала.

Сміливо на суді божому стане княгиня Ольга, Ігорева дружина, Святославова мати." [1, 639].

Характеристика образу княгині Ольги не вичерпується зображенням тільки зовнішнього боку її діяльності. Наратора цікавить складний внутрішній світ героїні. Така зацікавленість зумовлює скомпліковану структуру наративу твору. Зокрема, XXI розділ, в якому говориться про Ольгу, відзначається використанням альтерації, зміною точок зору. [2, 209]. У ньому використовується зовнішня фокалізація, коли оповідач виступає стороннім спостерігачем: " - Прийдіть до мене всі, що страдаєте, і я потішу вас, — шептала княгиня, клячучи перед іконою Христа". Водночас наратор не є нейтральним свідком, а оцінює свою героїню: "Може вона їх і не розуміла достоту, та відчувала всеціло. Тими словами промовляла любов, любов ближнього і природи, всеоб'ємлюча любов, з котрої родиться життя..." Фокалізація змінюється на внутрішню, й оповідач наводить внутрішній монолог княгині: "Всі ми страдаємо, навіть ті, про яких гадати можна б, що вони радість одна, як ось Малуша. Страдають навіть ті, котрим друзі завидують щастя, бо не знають, що злість з повним сагайдаком ходить і влучає мітко, людська злість і злоба судьби." Однак у наратив вклинюються думки всезнаючого екстрадієгетичного наратора, який маніфестує історичну долю героїні, використовує риторичні звертання до бога: "Ти дав їй, Боже, пізнати істину, а невже ж вона кинула все і за тобою пішла?" [1, 629].

Наративна ситуація у творі набуває індивідуального характеру. Подієвий аспект, що є основою дієгезису в історичній повісті Б.Лепкого "Вадим", не домінує, його витісняють нарація, що моделює внутрішню активність героїв. Відповідні мовленнєві форми наратора: внутрішня фокалізація, невласне пряма мова, внутрішні монологи персонажів та інші їхні мовленнєві акти розкривають характери історичних постатей та основних дійових осіб. Погляд на історичні події крізь призму колективного фокалізатора створює ефект правди, безпосереднього спостереження. Виражається не об'єктивне відчуження оповідача від подій, а його суб'єктивна участь у них. Така спорідненість повістувача до зображеного світу, його "іманентність" викладу дійсності легко допускають драматизацію події. Розповідь набуває ознак безпосередності.

Оповідач стає виразником ідей своїх героїв, його нарація

виконує ідеологічну функцію. Він не тільки виражає своє особисте ставлення до персонажів, але розуміє й оцінює дійсність крізь призму їхньої свідомості. В образах персонажів діалектично злиті дві стихії дійсності: їх суб'єктивне розуміння світу і сам цей світ, частиною якого вони є. Це дає підставу назвати нарративний тип повісті ауторіальним, адже "центром орієнтації для читача в "фіктивному світі" художнього твору є судження, оцінки і зауваження оповідача" [4, 17]. Експліцитний наратор відчувається не раз у тексті, а його функціями, окрім власне нарративної, як ми побачили, є комунікативна та ідеологічна. Специфіка наративу повісті "Вадим" полягає в тому, що він тяжіє до ауторіального дискурсу. Останній, на думку Ж.Женетта, характеризується "присутністю автора (реального або вигаданого) і верховним авторитетом цієї присутності в творі" [2, 265]. Водночас у творі Б.Лепкого зустрічаємо передачу ідеологічної функції фокальному персонажеві, ідейні дискусії зустрічаються в діалогах Ольги і о.Григорія, Кальокіра і Ольги, Святослава і Власа. Цим художній досвід Б.Лепкого споріднений з пошуками І.Франка, Ф.Достоевського, А.Толстого та іншими митцями, які намагались "передати завдання коментування і дидактичних роздумів певним персонажам" [2, 265]. Натомість наратор не відмовляється від власної позиції історика, співпереживаючого свідка. І Поєднання цих двох тенденцій і творить дискурс повісті "Вадим".

Література:

1. Лепкий Б. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1991. — Т.1. — 862 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т.2. — 472 с.
3. Цит. за: Ванюков А.И. Русская советская повесть 20-х годов. — Л.: Наука, 1976. — С.42-86.
4. Свпан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: 1998. — С.188-194
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996.

Світлана / ЗЮРМАН (Тернопіль)

ЛЮДИНА В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ЮЛІАНА ОПІЛЬСЬКОГО

Характеристичною рисою історичної прози є, як відомо, підбір письменником персонажів, особливо вибір головного героя. В українському літературознавстві останніх років маємо детальні розробки типології героїв. Треба назвати насамперед дослідження Євгена Барана, який подав цінні узагальнення з названої проблеми на матеріалі історичної прози другої половини ХІХ — початку ХХ століття. Одразу зазначимо, що виділені цим дослідником три основні типи зображення у творах історичної тематики (з-посеред головних героїв — як історичних осіб, так і видуманих — більша увага приділяється саме видуманим; головний герой, здебільшого простого стану, взятий із фольклору; при змалюванні історії життя конкретної історичної особи і вигаданого героя обидві сюжетні лінії доводяться до логічного завершення [Див: 2, 11]) художньо модифікуються у прозі Опільського. У таких творах, як "Аллах", "Золотий лев", "Упирі", "Тінь велитня" авторська увага концентрується навколо численних вигаданих персонажів, в епіцентр життя яких неодмінно входять визначні історичні постаті. Так, помисли і вчинки Сагайдачного в "Упирах" органічно переплітаються з особистою долею Юрка: гетьман не тільки допомагає йому у пошуках нареченої, але й спричиняється до розширення вузькоєгипетського світогляду цього персонажа, усвідомлення ним громадського обов'язку. Данило Галицький ("Золотий лев") своїм походом змушує "татарських людей" задуматися над невиправданістю національного відступництва, повертає головному героєві Ярославові відібрану Ратибором волость і титул боярина. Гнат Бибельський у романі "Тінь велитня" корегує свої вчинки згідно військової кампанії Наполеона, політики представника віденського двору Шварценберга. Треба назвати ще декілька повістей, своєрідних спадкоємців "Захара Беркута", у центрі яких вигаданий персонаж, а відомі історичні особи створюють переважно "фон" його вчинків, життєвої долі і найперше відображеної епохи. Це "Вовкулака", "Під орлами Рومی", "Гарміоне", у яких історичні особи опосередковано причетні до долі персонажів, автор у них досить побіжно торкається певних сторін їх діяльності. У повісті "Під орлами Рومی", скажімо, наказ римського імператора Марка Аврелія закласти копальню у Карпатах і укласти союз із астінгами докорінно змінив долю трибуна Сульпіція, який,

пізнавши під час походу нікчемність римського світу, покинув межі імперії, а Марк Лігарій, завдяки цьому ж показові, отримав нагоду допомогти гетам укласти мирний договір із Римом і захистити їх таким чином від знищення астингами. Ім'я Марка Аврелія згадується у внутрішньому монолозі Сульпіція, але читач досить зримо бачить цього недалекоглядного (постійно помиляється у людях, не може оцінити навіть власну дружину), хоча і не надто жорстокого (рідко карає смертю) імператора-правителя.

У повісті "Діти Одина" головними персонажами стали герої стародавньогогерманського епосу, насамперед Фрегдіза, Торвард, Фіннбоге і Гельге Снорразони, Лайфр Ерікзен. У цей ряд увіходить боярин Володимир, якого охрищення Київської Русі змусило вирушити у виснажливу і небезпечну мандрівку з надією віднайти землі, вільні від Христової віри. Таким чином, образ князя Володимира присутній у творі незримо.

В "Іду на вас", "Ідоли падуть", "Поцілунок Іштари" увага письменника розподілена між вигаданим персонажем і визначною історичною постаттю. Сюди доречно віднести і роман "Сумерк", оскільки у ньому досить послідовно простежується політична і військова діяльність польського короля Ягайла, великого литовського князя Свидригайла, трохи менше — Жигимонта. У названих творах літературний персонаж становить не лише певний психологічний тип, а й певну фабулу, оскільки має власну справжню історію. Асоціативний зв'язок "ім'я" — "фабула—історія" власне й робить традиційний образ кодом цієї фабули. Опільський часто порушує синкретичність героя та його історії, створюючи не зафіксовані документально сюжетні повороти, на основі яких розгортається несподівана розповідь. Знана в історії особистість у таких випадках безпосередньо залучена до вигаданих подій. Найпомітнішим відходом відомої постаті від історичного фактажу позначені тексти повістей "Вовкулака", "Гарміоне", "Під орлами Роми". У них історична особа згадується здебільшого для характеристики історичної ситуації. Серед визначних історичних постатей у текстах Опільського чітко виділяються два типи правителів. Високі людські чесноти уособлюють відомі особистості з української історії — князі Володимир ("Ідоли падуть") і Данило Галицький ("Золотий лев"), гетьман Сагайдачний ("Упирі"). Не витримують загальнолюдських норм моральності князь Святослав ("Іду на вас"), великі литовські князі Свидригайло і Жигимонт, польський король Ягайло ("Сумерк"), французький імператор Наполеон ("Тінь велиття"), візантійські імператори Костянтин та Василь Порфірородні ("Іду на вас"), ассирійський цар Снахірба.

Важливо підкреслити, що названі історичні персонажі, окрім Данила Галицького і Сагайдачного, вперше з'явилися в українській історичній прозі саме на сторінках художньо-історичних текстів Опільського. У цьому також його незаперечне новаторство.

Як підтверджує зіставлення текстів Опільського з історіографічними джерелами, потрактування видатних особистостей письменником опиралося на ґрунтовне вивчення і художнє переосмислення цих джерел, тому більшість історичних постатей відтворені майже достовірно (Сагайдачний, Свидригайло, Жигимонт, Сінахірба). Важливо зазначити, що ідейно-естетична концепція творів Опільського спонукала його до ідеалізації відомих історичних осіб, як це сталося із зображенням постатей Володимира чи Данила Галицького (одруження Володимира, наприклад, "пом'якшується" взаємною закоханістю, а галицький князь зображується "людиною майбутнього", яка цілком правильно усвідомлює значення "народу" у державотворенні). Очевидно, що історіософське спрямування "Сумерку" зумовило однобічну характеристику діяльності польського короля Ягайла, котрий узаконює експансію польської шляхти в Україні і уособлює нищівну, деморалізуючу для українців силу. Зображуючи навіть грубого свавільного правителя, письменник не приховував свого захоплення його владністю чи талантом полководця. Так, у внутрішньому монолозі Гната Бибельського (а він є носієм авторського кута зору) письменник осуджує Наполеона "за стони ранених та вмираючих, плач вдів та сиріт" і водночас йому імпонує людина, "...яка зуміла двигнути та кинути в бій... велетенські маси людей, пірвати за собою володарів мало не усієї Європи, відібрати всім умам змісл холодної критики та самосуду супроти самих себе" [5, 164–165]. Серед вигаданих та маловідомих історичних постатей легко виділяємо типи благородного героя, фатальної, підступної чи вірної жінки, "помічника з народу", "виверткого злодія", зрадника тощо. Вони єднають історичну прозу Опільського із жанром класичного роману. На відміну від визначних особистостей української історії, такий вигаданий або маловідомий "благородний" герой зображується письменником "приземлено", без зайвої ідеалізації. Загалом Опільський не створює ідеального героя у традиційному розумінні, винятки тут становлять боярин Судислав ("Вовкулака") та Роман Олешич ("Ідоли падуть"). Деідеалізацію персонажів "провокують" найперше національна пасивність (згодом змінюється суспільною активністю) та сумніви у доцільності громадської діяльності. Необхідність вирішити особисті проблеми так само може вивести персонажа Опільського у "широкий світ"

з його ідеологічно-національними та соціальними протиріччями. Так, наприклад, Мстислав ("Іду на вас") вирушає до Києва, щоб виконати заповіт батька – відібрати украдене майно; Ярослав ("Золотий лев") через кохання до Олени змушений шукати шляхи звільнення громади від рук зажерливого боярина Ратибора і оправдати її на суді Данила Галицького. Опільський поступово "втягує" своїх персонажів у вир історії: здебільшого з наївного, недосвідченого юнака, прагнення якого ще донедавна не виходили за межі досягнення особистого щастя чи навіть задоволення егоїстичних амбіцій, формується цілісна особистість із непохитними переконаннями, потребами займатися загальнонаціональними справами. У даному випадку промовистою є постать Юрка Угерницького ("Упирі"). Сюжетна лінія цього персонажа виражає не тільки трансформацію інколи властивої українцям позиції "моя хата скраю", а й проблему двох стихій в українському національному характері: козацької і селянської. Існування названих стихій, за дослідницькими висновками М. Шлемкевича, зумовлене геополітичним становищем України, цієї плідної межової смуги поміж Заходом і Сходом. Постійна загроза з боку сусідніх держав викликала два роди реакції українців: "авантюрично-козацький життєвий стиль" і "стиль притаєного існування". Ці типи реакції не виключають їх взаємопереливання. Художня інтерпретація Опільським селянського і козацького начал в українському характері наближена до аналогічної в оповіданні О.Левицького "Пан Сенюта", де письменник "вловлює діалектику противенства-взаємодії різнополярних натур – і природну атмосферу козацької звияги-подвижництва, і осідлого землеробського буття" [2, 85]. Козаком-звियाгою в "Упирях" є Іван Попель, "притаєним" – Юрко Угерницький. Іван приємно дивує читача розумінням політичної ситуації в Україні, вболіванням за "стражденний" народ, проникненням в державотворчі проблеми. "Була це вдача, яка тільки у боротьбі та подвигах, у походах та боях бачить смисл життя молодій людині" [7, 9]. Юрко ж переймається виключно влаштуванням особистого життя і лише після викрадення татарами нареченої Галі уперше задумується над рабським становищем українців під владою Речі Посполитої, усвідомлює важливість громадської діяльності, яка змогла б хоч трохи змінити становище обездоленого народу. Пізніше персонаж ще хитатиметься між першочерговістю виконання громадського обов'язку (участь у поході Сагайдачного на Крим) чи здобуття особистого щастя (повернення у Діброву до віднайденної ним Галі). Після напружених роздумів патріотичні почуття візьмуть верх. Треба підкреслити,

що Юрко Угерницький у сюжетній розв'язці щасливо поєднає обидва названі вище життєві стилі. Загалом гармонійне поєднання родинного щастя і громадської діяльності — це життєвий ідеал Опільського, і до цього ідеалу приходять головні персонажі творів письменника. Проте Іван Попель, наприклад, проживши деякий час у Діброві, остаточно переконався, що спокійне сільське життя йому не підходить. Він зізнається Юркові: “Я козак, козацького хліба погляжу собі у світі... Женитися мені ще не час та й не кожен родився на батька родини. Я чую у собі інший зов і йду за ним” [4, 62].

Одним із способів деідеалізації персонажів, навіть національно свідомих особистостей, є їх “тестування” на підпадання “власним похотям і пристрастям”. Так, у “Сумерку” письменник, намагаючись запобігти однозначності у потрактуванні персонажів, переводить вибір Андрія Юрші між двома жінками (Офкою і Мартусею) у площину особистого і громадського. Не побороти пристрастей, прочитуємо у тексті твору, значить зробити перший крок до зради.

Історична проза Опільського “густо населена” жіночими образами. Жінки — фатальні, підступні — випробовують головного персонажа здебільшого на вірність нації і народу (Офка у “Сумерку”) та моральну стійкість (Анеля у романі “Тінь велиття”, Агнешка в “Упирах”). Яскравим фаталізмом відзначаються героїні повістей — Єлена (“Вовкулака”), Геро (“Аллах”), Фрегдіза (“Діти Одина”). “Вірна” жінка в Опільського майже незмінно однолюбка, максималістка, вона втілює емоційний заряд, який спонукає персонажа до активних дій. Це Калина (“Іду на вас”), Мирослава (“Ідоли падають”), Олена (“Золотий лев”), Галя (“Упири”) та героїні повістей з древньої історії Нізія, Сіра (“Під орлами Рومی”), Герзет (“Танечниця з Пібасту”), Гарміоне (“Гарміоне”). Кохання для них не забава чи “хвилева насолода”, а, як читаємо у тексті, “...любов, яка ломить окупи і стіни, сідає керманичем на чайку життя і гине хіба разом із ним, любов, яка буває тільки раз у житті, в душах чистих, святих, що блистять, мов жемчуг, серед життєвого бруду” [6, 17]. Ці жінки гартують “ніжну вдачу”, додають до неї “старечої розсудливості”, а навіть хитрості, що допомагає їм з гідністю витримати випробування, не зрадити коханих. Тип вірної жінки, насамперед у творах Опільського на теми з української історії, втілює визначальні риси українського жіночого менталітету — чутливість, розсудливість, доброту і водночас здатність до дії, волевиявлення.

У типологічному ряду героїв Опільського помітне місце

займає тип “вірного помічника”, яким виступає переважно людина “з народу” — Рослав, Сміхун, Івор (“Іду на вас”), Грицько Кознар і Коструба (“Сумерк”), Коршун (“Упирі”), Гетка (“Тінь велитня”). Ідейно-художнє навантаження їх у творах різне, і “вірний помічник” — це не завжди головна функція такого героя. Наділені життєвим досвідом, чесністю, людяністю, вони є посями народного кута зору на зображувані події та епохальної свідомості. Так, у романі “Тінь велитня” “фельдфебель” Гетка разом з Гнатом Бибельським бере участь у французько-московській кампанії 1812 р. і висловлює народне (об’єктивне!) бачення марноти намагань поляків залучити селян до повстання, обіцяючи їм усякі привілеї. Він переконаний: “...чого не зробить народ сам собі, того ніякий чорт не дасть йому, а якщо захоче дати, то тільки для власної користі. На тобі Венцель шістку, а мені гульден” [5, 117]. Такий “вірний помічник” є у художньо-історичних текстах Опільського персонажем, що відіграє провідну роль у розвитку сюжетних подій і потверджує акцентовану в усіх творах письменника ідею народу як провідної сили у суспільстві.

Позбавлений схематизму і однозначності у прозі Опільського тип “виверткого злодія”. Письменник наділяє його не тільки негативними рисами, але й проникливим розумом. Саме ця риса відрізняє героїв Опільського названого типологічного ряду від змалювання аналогічних у творах А. Чайковського, В. Будзиновського, де вони позначені деякою наївністю чи навіть тупою недолугістю. Оскільки романи Опільського відтворюють українсько-польські відносини, то образи шляхтичів — українського та польського — несуть на собі ідейні мотиви творів, ретроспектуючи насамперед національно-політичні конфлікти. Свого часу В. Антонович, досліджуючи епоху XVI–XVII ст. в Україні, виділяв в типології українських шляхтичів декілька категорій. Це насамперед тип магната, що “стоїть дуже високо понад звичайною шляхтою”. Далі ішов “дуже численний стан середньої шляхти”, яка відзначалася “буйністю і сваволею”. “Користаючись з того, що у Польській державі народна маса не здержує їх своїми протестами, — писав учений, — а суд безсилий супроти них, їх сваволі та буйності не було краю” [1, 62–64]. Названі категорії української знаті проєктуються і на польську шляхту, серед якої, як засвідчують праці М. Грушевського, Д. Дорошенка, М. Аркаса, вирізнялися аналогічні типи. Ще одним із них, за В. Антоновичем, була шляхта, що мала метою “сполучити шляхетство зі своєю національністю”, і, не зрікаючись православ’я, добросовісно служити чужому правителю, через що наражалась на недовір’я як у поляків, так і в

українців. В. Антонович виокремлював також шляхтичів, які залишилися "при вірі" свого народу і зреклися привілеїв свого стану. Названі типи шляхти "воскресають" на сторінках роману "Упирі".

Серед персонажів історичної прози Опільського гостра авторська увага спрямована на розкриття моральної сутності відступника. Він "діє" майже схематично: зраджує присягу (Фарлаф – "Іду на вас"; Свен, Козняк, Ярослав, Моцанин – "Ідоли пануть"; Ратибор – "Золотий лев"), або народ і віру (Кердеевич, Скобенко – "Сумерк"; Любарна – "Поцілунок Іштари"). Будь-яке відступництво майже декларативно засуджується автором, ним "гидяться" його герої-симпатика, а для самих персонажів відступництво стає фатальним (загибель Фарлафа, Свена, Моцанина, Любарни; духовна деградація Скобенка, Кердеевича, Ратибора). Інколи персонаж-зрадник розкаюється (Козняк у повісті "Іду на вас" та Кердеевич у романі "Сумерк", які спокутують відступництво добрими справами). У романі "Упирі" привертає увагу художня інтерпретація фольклорного образу потурнака. Так, на демонізм Івашка уже на початку твору вказує портретна характеристика: "Чорна підголена чуприна відкривала низьке чоло та глибоко посаджені очі з проникливим та підступним поглядом. Досить довгий, по-яструбиному вигнутий ніс нависав на покриту чорним вусом верхню губу. Міцні вилиці та виступаюче вперед підборіддя надавали парубкові вигляду хижої птиці" [3, 160]. Зовнішня зловісність персонажа невдовзі підтверджується його вчинками: бере участь у злочинах Бялоскурського, виконує роль ката в епізоді допиту єврея Абрамка і водночас усією душею ненавидить поляків. В інших персонажів Івашко викликає враження "чогось грізного й лютого. Це не була підлість, тільки якась злоба для самої злоби, злоба чорта" [3, 175]. Опільський надалі ускладнює образ свого персонажа. Пильно вистежуючи діяльність Івашка у Туреччині, автор подивований проникливим розумом та далекоглядністю цього хитрого підступника. Так же ускладнені Опільським і причини відступництва. Якщо Лях Бутурлак у думі "Самійло Кішка" "потурчився, побусурманився Для панства великого, Для лакомства нещасного!..." то Івашкові лакомства недостатньо. Не позбувшись душевних сум'яття, він все-таки не розкаюється у зраді, намагається усіляко придушити у собі спалахи добрих почувань, які жевріють у його душі. Неоднозначність образу Івашка виразняється ставленням до нього інших персонажів. Юрко Угерницький, наприклад, захоплюється "сильною, незламною волею" цього

чоловіка, що зумів надати нового напрямку політиці Туреччини, хоча його лякає відступництво, демонічна жорстокість, з якою той розпоряджається людськими життями. Авторська позиція у тексті не приховується: принцип “мета освячує будь-які засоби” не приймається.

Таким чином, сюжетний “рух” Івашка можна вважати типовим принципом у характеротворенні Опільського. Письменник, вводячи героїв у вир історії уже з перших сторінок творів, веде їх через ряд “проб”, які формують характер, змінюють світогляд, зіштовхують на шлях зради тощо. Через різні еволюційні шаблі він заставляє переступити майже усіх персонажів – благородних, національно свідомих, зрадливих, фатальних, жорстоких.

Література:

1. Антонович В. Б. Коротка історія козаччини. – Коломия: Вік, 1992. – 232с.
2. Баран Є. М. Українська історична проза другої половини ХІХ – поч. ХХ ст. і Орест Левницький. – Львів: Логос, 1998. – 144с.
3. Опільський Юліан. В царстві “золотої свободи” / Уширі / Упоряд., підгот. тексту та вступна стаття П. Ящука. – Львів: Каменяр, 1965. – 462с.
4. Опільський Юліан. Івашко. – Тернопіль. – 1994. – №1. – С. 3–67.
5. Опільський Юліан. Тінь величчя. Оповідання з 1812 р. – Львів, 1927. – 280с.
6. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1991. – №1. – С. 17–30.
7. Опільський Юліан. Чорним шляхом. – Тернопіль. – 1991. – №2. – С. 7–17.

Марта РУДЕНКО (Тернопіль)

Імпресіоністичний дискурс М.Хвильового: текст та інтертекст

Розглядаючи проблему інтертексту, стикаємося з певними труднощами. По-перше, в українському літературознавстві не існує традиції дослідження текстів з погляду інтертекстуальності, по-друге, у світовій науці наявні різні тлумачення цього поняття. Термін "інтертекстуальність" був введений представником французького структуралізму групи "Tel Quel" («Тель Кель») Ю.Крістєвою і вживається як інструментарій аналізу літературного тексту та опису специфіки існування літератури. Як текст вчені розглядають свідомість людини, історію, суспільство, культуру, літературу. В різних літературознавчих і філософських концепціях загальноприйнятого формулювання терміна немає. Однак є загальний постулат, що кожний текст є реакцією на попередні тексти. Наратологи розглядають інтертекстуальність як взаємодію різних видів внутрішньотекстових дискурсів: дискурс розповідача про дискурс персонажа, дискурс одного персонажа про дискурс іншого [1, 215]. А Ж.Женетт значно звузив трактування питання взаємодії текстів до п'яти типів: 1) інтертекстуальність як "співприсутність в одному тексті двох і більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т.д.); 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфу тощо; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій прототекст; 4) гіпертекстуальність як висміювання і пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, що розглядається як жанровий зв'язок текстів [1, 219]. На нашу думку, художні тексти М.Хвильового можна аналізувати з т. з. як широкого, так і вузького розуміння інтертекстуальності. Відчитування текстів письменника неможливе без детального аналізу специфічності історичного та культурного поля. Спалах національного відродження та зростаючий тиск комуністичної ідеології, неослабний вплив російської літератури і захоплення світовою, шукання між традицією та новаторством, кидання від "олімпійства" до "масовізму" — все це, переосмислене автором, знаходить своє місце у художньому світі новел. Тема війни і революції неодмінно присутня у більшості творів того часу. "Я... стою перед проблемою історії: що залишити, що викинути, як заховати те, чого моя пам'ять хоче позбутися, як собі зарадити з цією зміною" [2, 87-88]. — так написав у своїй книзі "Сором" Салман Рушді в кінці ХХ ст. К.Брук-Роуз називає

його твір палімпсестною історією: письменник нав"язує реальному світові свій власний, вигаданий, фікційний світ [3, 702-710]. Це проблема пере-описування історії. У такому світлі розглядаємо малу прозу М.Хвильового, оскільки ці тексти наповнені знаками для уважного, інтелектуального читача, через їх тканину проступає текст історії, відмінної від офіційно прийнятого варіанту.

Офіційно схвалений підхід до історичних подій 1917-20 рр. — це так само пере-описування історії. Початок століття ознаменував собою тріумф гіпердемократії (Х.Ортега-і-Гассет). Для нього характерним було те, що маса діє безпосередньо, поза будь-яким законом, і за допомогою грубого натиску стає панівною. На всі запитання заздалегідь готова відповідь. А цензура пильно стежить, щоб щось, що примусило би мислити, не з'явилося або було б неправильно витлумачене. Власне, виникнення літературної дискусії 1925-28 рр. є прямим підтвердженням цьому.

Цю добу Х.Ортега-і-Гассет характеризує так: "Культури немає, якщо до будь-яких, навіть крайніх поглядів немає поваги, на яку можна розраховувати в полеміці... В нас є невикорінним той сільський попик, що переможно громить маніхеїв, так і не потурбувавшись з'ясувати, про що ж вони, власне, говорять" [4, 82]. Тому М.Хвильовий використовує такий прийом, який У.Еско називає підморгування небагатьом кмітливим читачам" [5, 664-678], тобто у тексті присутня імпліцитна інформація, яка примушує реципієнта замислитись. Показовим у цьому плані є оповідання "Солонський Яр".

Поява імпресіоністичної літератури спричинила зміну концепції людини. На українських митців слова значний вплив справили К.Гамсун, А.Шніцлер, Гі де Мопассан, А.Чехов, О.Купрін, І.Бунін. Молода українська генерація кінця XIX — початку XX століття (О.Кобилянська, В.Стефаник, М.Вороний, Л.Яновська, Дніпрова Чайка) більшою чи меншою мірою представляли цю стильову течію. Але тільки в Коцюбинського він (імпресіонізм — М.Р.) став органічною формою світобачення і простежується протягом усієї зрілої творчості [6, 271]. Ю.Кузнецов зазначає, що в цього письменника найвиразніше втілені принципи імпресіоністичної поетики: домінування точки зору героя, "актуальний хронотоп, безсюжетність і фрагментарність, символіка кольорів і ефект вібрації атмосфери". Пильний інтерес до цієї стильової течії виявили ще у 20 — 30 роки XX століття М.Зеров, П.Филипович, Ю.Савченко та інші. Вони вважали імпресіонізм основним засобом зображення пореволюційної дійсності. Кращі його зразки представлені прозою А.Головка, Г.Косинки,

Ю.Яновського, М.Хвильового. М. Рильський і Ан. Лебідь у хрестоматії "За 25 літ" простежують переємність української імпресіоністичної традиції: "можна сказати, що шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського" [7, 350]. Проте молодий письменник відчутно модернізував імпресіонізм в аспекті посилення уваги до глибинних психологічних порухів душі героїв. На думку Ю.Кузнецова, він у Хвильового є "розлитим" явищем. Поєднуючи таку поезику з елементами романтизму, сюрреалізму, експресіонізму, митець витворив власний неповторний стиль у таких творах, як "Редактор Карк", "Я (Романтика)", "Пудель", "Синій листопад", "Арабески", "Заулок", "Кіт у чоботях", "Солонський Яр" та ін.

Мала проза М.Хвильового сприймається як відповідь на "творчість" маси неосвічених графоманів, які вважали своє пролетарське походження достатнім для того, щоб бути митцем. Загалом художня література того часу носила дискурсивно-полемічний характер. На противагу "Синім етюдам" Хвильового, І.Микитенко пише "Етюди червоні", а А.Головко своїм "Червоним романом" відгукнувся на "Блакитний роман" І.Михайличенка [8, 43]. У новелах М.Хвильового прямо називається цей небезпечний опонент — "просвітянська література", "тобілевичо-старицькі бур'яни", "прозвіденія Андрія із "Чумаківської комуні". Він розширює інтертекстуальне поле образами, конотаціями, алюзіями з творів Сервантиса, Гофмана, Діккенса, Свіфта, Мартінеса С'єра, Ібсена і Пшибишевського, Гершвіна, Гоголя і Горького, щоб "безпросвітня комса поглянула на своє життя не з "повітового містечка", а з вершин світу, щоб міряла себе і свою творчість не містечковими мірками, а величинами класичної, європейської думки і мистецтва. У художньому світі М.Хвильового звучать голоси героїв класиків, сучасників.

Імпресіоністична проза М.Коцюбинського як текст попередньої культури входить у тексти М.Хвильового. М.Зеров вказував Хвильовому на певний вплив "В дорозі" М.Коцюбинського на його "Пуделя". У своєму листі письменник зізнався: "Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув на мене" [9, 841]. Але йдеться не про якесь копіювання чи наслідування. Це швидше за все неусвідомлене фіксування в пам'яті. Подібний випадок відзначає У.Еко. У романі "Ім'я троянди" письменник подає опис книги, яка віддавна була в нього в бібліотеці і про яку він зовсім забув. Але пам'ять відтворила зовнішній вигляд цього раритету, хоча автор вважав цей опис витвором уяви. Так було й у випадку з

Хвильовим. "Пудель" є виразно імпресіоністичним твором. Пейзажі зображені динамічно, вони пронизані тремтінням спеки і шерехами ночі. Сайгор із задушливого міста виривається на природу для відпочинку. Але сподіваного інтермеццо немає. Він ще весь у полоні свого попереднього життя. Заміська пригода повна фальшивих стосунків, герой відчувається чужим і з цього непевного становища рятується втечею. Останній рядок "Пуделя" "Сайгор, суворий і блідий поспішав до города" перегукується із фіналом "В дорозі": "Але Кирило не обізвався. Збирався в дорогу". Проте дороги їх різні з точністю до навпаки. Як зазначила В.Агеєва, Кирило героїзований, він повертається до справи, на алтар служіння якій поклав ціле своє життя, а цей перепочинок — "хвилинна слабкість". "Сайгор, як видно з кількох, розкиданих у тексті деталей, і "в городі" веде таке ж несправжнє, спроектоване на фальшиві цінності життя" [10, 111]. Залишивши у місті "промови, дебати, пренія, дискусії", він бачить, що і там тратить час намарно і поза ним не може знайти свого місця. Сайгор не має в собі такого морального опертя, як у Кирила. Між цими двома творами стоять події революції і національно-визвольних змагань. Сайгор — комісар. Ми не знаємо його минулого, але він цілком міг би бути до 1917 року на місці Кирила, але потім героїка революції зникла. Серед панування "всефедеративного міщанства" ті, які перебували в авангарді, стали чужими, непотрібними, "зайвими людьми". Більш трагічно і, мабуть, правдиво історія Сайгора відтворена в "Редакторові Карку".

Окреме питання дослідження інтертекстуальності — відношення тексту і його епіграфа. Останній у М.Хвильового — це не просто відправна точка для тексту, а спосіб зашифрування інформації. Так, новела "Редактор Карк" має два епіграфи. Один із них — стофа із поезії радянського поета-пролеткультівця В.Александровського, ніби і з мажорним змістом, але при більш пильному читанні в уяві виникає гіптюча картина (завдяки лексемам "повесилась", "хоронили"). Уривок співзвучний із текстом новели, де трагічний настрій ще посилюється. А перший епіграф — це початкова строфа із "І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключев" П.Тичини. Це покликання на загальновідому поезію містить у собі ключ до підтекстової загадки новели. На нашу думку, Хвильовий відсилає читача до останньої строфи цієї поезії, де є такі рядки: "І Поете, любити свій край не є злочин, коли це для всіх" [11, 144]. Устами редактора Карка письменник ставить риторичне питання: "Невже я зайвий тому, що безумно люблю Україну?" Відповідь самозрозуміла. За такого відчитування цього тексту Карк перестає

бути просто "зайвою людиною". Середовище довкола нього стає не чужим, а ворожим, тому що він є носієм в першу чергу національних цінностей на противагу імперській ідеології.

З погляду інтертекстуальності дуже цікавою є новела "Я (Романтика)". Автор присвятив її "Цвітові яблуні" М.Коцюбинського. Через цю присвяту твір бачиться як відповідь талановитого учня вчителю. Текст класика-імпресіоніста часто прозирає крізь тканину розглядуваної новели. Як стверджує В.Агеєва, сам він відсилає до роману Е.Золя "Творчість", до сцени смерті маленького сина героя. Момент викликає в художника-імпресіоніста Клода бажання перенести все це на полотно [12, 34]. У Коцюбинського батько переживає роздвоєння свідомості, що передається за допомогою внутрішньої фокалізації: "Все воно здається мені ... колись ... як матеріал ... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені ... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя ..." [13, 272] В обох творах в розколеній психіці акторіального оповідача присутній "інший": це художник — у Коцюбинського і гвинтик соціальної машини, чекіст — у Хвильового. Якщо цей "інший" у Коцюбинського лише в якийсь момент прозирає, а батько залишається люблячим і зламаним горем татом, то в Хвильового "я-чекіст" перемагає "я-людину" через матеревбивство, перетворюючи особистість в дегенерата. Для обох текстів обрано, мабуть, і найвдалішу форму, запис вражень, що створює для читача ефект тут — і — тепер присутності.

Для інтерпретації тексту безцінними є передмови і післямови. Вони можуть дати якусь інформацію стосовно наративної стратегії автора, його очікувань від читачів, джерел, думок чи подій, що спричинили появу твору. Однак поява передмов М.Хвильового викликана абсолютно специфічними причинами. Це суцільна гра з цензурою і, звичайно, з кмітливим читачем. У передмові до першого тому "Вибраних творів" 1932 року письменник зауважив, що пише вступні слова, щоб малодосвідчені читачі не помилились у висновках [14, 617-627]. Відхрещуючись від "індивідуалізму" в "Я (Романтиці)" Хвильовий сам собі суперечить: "Подвійність природи послідовно веде до виродження, до дегенерації" [14, 621]. Тетяна з "Пуделя" — уособлення "чехівських настроїв дрібно-буржуазної інтелігенції відбудовчого періоду" [14, 625]. Для сучасного читача ці передмови можуть слугувати хіба зразком утискування літератури за панування імперської ідеології.

"Заголовок, на жаль, — це ключ до інтерпретації" [15, 428],

— писав У.Е.ко. Зв'язок тексту і заголовка найцікавіше простежувати на прикладі новели М.Хвильового "Арабески". Арабески — вид орнаменту з геометричних фігур стилізованого листу, квітів, який характеризується надміром деталей і складністю композицій. У 1789 році Й.Гете написав статтю "Про арабески", у якій досліджував арабески античності та їх нововідкриття у живописі ренесансу. Формою арабесок цікавилися романтики через пошук нових форм і композицій, оцінюючи її як щось вільне, орнаментально грайливе. Ф.Шлегель називав арабески хаотичною формою, яка дуже пасувала до його концепції роману. Таким він вважав свій роман "Люцинда". Новаліс писав про них як про зриму музику. Арабески як принцип орнаментальної, вільної композиції знайшли втілення в творчості європейських письменників початку ХІХ століття. Це помітно в назвах творів, які будувалися незалежно від визначення жанру як складні та примхливі цикли. "Арабески" у Хвильового — Гоголівська назва. Так називалася друга збірка його прози (1835р.), яка містила як белетристичні речі ("Тарас Бульба", "Портрет", "Невський проспект", "Записки божевільного"), так і есе на літературно-мистецькі, культурологічні, історичні теми ("Погляд на утворення Малоросії", "Скульптура, живопис та музика", "Про малоросійські пісні" тощо). Арабеском називав Белінський "Ніс" — "небрежно набросаний карандашом великого мастера"[16, 661]. Назвавши свій твір "Арабесками", М.Хвильовий пов'язав його з певною традицією, "головною особливістю якої є повна композиційна свобода, іманентна свобода і відкритість композиції обертається надзвичайною складністю побудови, переплетінням мотивів і тем у примхливий візерунок, розвиненою системою алюзій та ремінісценцій"[17, 138]. Частина твору Хвильового називаються "ІХ слово", "ХІХ слово" — наратору пропонується своєрідна гра: не шукати і не цікавитися, що було до і після цих фрагментів, і чи взагалі було. У "візерунку" наявні лише два елементи, в яких видно декілька деталей: іспанські частини для читача-інтелектуала — елементи біографії Сервантеса (Битва при Лепанто, полон у шрагів і рабство), Мартінес Сієрра — іспанський модерніст, українські — Шевченкова Катерина і Оксана з "Життя". Арабесковість — це ритмічна повторюваність фраз: "я безумно люблю город", "Ніч.

Восня

Міст.

Мація".

Повторюються композиційно важливі частини. І при цьому — “хаотичне зміщення уламків тексту” [17, 139-140]. Л.Плющ у статті “Децо про запахи слів М.Хвильового” стверджує, що “Гоголем і не пахне в прозі Хвильового, в його стилістиці”. Але тінь Гоголя час від часу з’являється в творах. Сон ліричного героя “Арабесок” дуже нагадує сон гоголівського городничого про двох “преогромных крыс”, “недалеко Диканька”, “гоголівський ярмарок”, у “Синьому листопаді” згадується Чічіков з “Мертвих душ”, у “Чумаківській комуні” повітове місто “пахне Гоголем”, персонажі Же і Мура — “Бобчинський і Добчинський: зріст”.

“Кіт у чоботях” — асоціація з казкою Шарля Перро. Кіт, хитрий і розумний, влаштовує все так, що його хазяїн отримує чуже багатство і королівську дочку. Цей “кіт у чоботях” — “знаєте малюнки за дитинства: “кіт у чоботях”? Він дуже комічний. Але він теплий і близький, як ненячина рука з синьою жилкою, як прозорий вечір у червінцях осені”, “кіт у чоботях” — це муралі революції “... він — не герой, “це тільки кіт у чоботях” ..., що ходить по бурянах революції і, як мураль, тягне сонячну вагу, щоб висушити болото...”. Функціонально і кіт, і Гапка виконують одну і ту ж роль, працюють на хазяїна (Революцію).

Інтертекстуальне поле новел Хвильового сягає й інші символи й образи літературних текстів. Л.Плющ у дослідженні “1 < 3, але Кантор мав рацію” (Сучасність, 10’93) подає перелік, на його думку, літературних джерел новели “Я (Романтика)”: Ніцше, Достоевський, “Три разговора” з їх “Краткой повестью об антихристе” В.Соловйова, “Серебряный голубь” та “Я(Эпопея)” А.Белого. Останній особливо важливий для аналізу Хвильового, бо діалогом та полемікою з ним просякнута чимало його творів. Якщо “Я(Романтика)” навіть назвою полемізує з тезою Белого про добу епопей, то “Арабески” є відповіддю-розвитком художніх “Арабесок” Гоголя й публіцистичних “Арабесок” Белого. Згадувані у новелі теософи Y та Z нав’язуються до “г-на Z” читача з “Краткой повести об Антихристе” В. Соловйова. Теософ з “Серебряного голубя” протиставляється “революційной” секті хлестів, холупів, з їхнім творенням Суса”. Чекістів у новелі Хвильового четверо; і Сусоробів-убивників у “Серебряному голубі” — четверо. Справжні з них — лише троє, як і в Белого: “а четвертого не было”. Андрюша — слабка ланка. Справжній — доктор Тагабат, дегенерат та “Я”. “Я” знаходиться між Люцифером (Тагабатом) і Аріманом (дегенератом). “Я” — людина, спокушена вбивчою Двійцею, Антихрист із Штайнерового “Апокаліпсису”. Таким чином, Л.Плющ вказує на те, що Хвильовий знав Каббалу

та Хасидизм. Він стверджує, що частину таких знань письменник міг взяти через антропософів, частину через Сковороду. У його часи, окрім того, була надрукована по-російськи "Еврейская энциклопедия", був Соловйов та Пашос (переклад "Сефер ієцира").

У "Редакторів Карку" згадується Г.С.Сковорода: "... а може, тут десь проходив Сковорода Григорій Савич, великий український філософ, а тепер, кажуть, могила бур'яном поросла й бджоли не гудуть біля дула, тільки пчїлка іноді пролетить". М.Сулима відзначив, що не можна однозначно стверджувати ніби ідея Хвильового про "загірну комуну" витікає з "малої горної республіки" Сковороди. Можливо, письменник запозичив назву, ідею, але поняття, що стоять за ними, в Сковороди і Хвильового дуже різні. В українського філософа шлях до вимріяного місця – через самовдосконалення людини, там все нове і не таке, як у нашому світі. суєтному і мінливому. Сковорода пропагує душевні чесноти, дотримання "сродностей", і тоді через духовне піднесення прийде царство Боже. А в Хвильового в "Чумаківській комуні" "Же прийшла й сказала: " Нічого, Валько, це не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства." Ця ідея звучить у багатьох творах письменника, яку він вважав антигуманною.

До тексту Чеховської "Свадьби с генералом" спрямовує нас із "Заулку" Хвильового «телеграфіст Ять». З ним рецензент порівнює професора Гамбарського. Власне, це ще один зразок гри з читачем. Дається ключ, який виявляється фальшивим. Зокрема, у «Арабесках» цитата із Діккенсових «Записок Піквікського клубу», якої насправді не існує. Проте свій «запах слова» вони створюють. Так і в «Заулку» лише запах «Свадьби» і Чехова. Зате, на думку Л.Плюща, Чеховська акушерка з чекісткою має спільну рису. Вона – Змеюкіна, а чекістка Майя з "Санаторійної зони" – еластична гадючка [18, 59-73].

Інтертекстуальне поле у творах Хвильового надзвичайно широке: знаходимо масу цитат, ремінісценцій, алюзій, згадок імені Шевченка і його творів [19]. Слід сказати, що в 20-30 рр. ХХ ст. ставлення до цього поета було досить суперечливим. В.Коряк у збірці "Боротьба за Шевченка" (1925) заперечував націоналізм Кобзаря, який підкреслювали, наприклад, А.Ніковський, Б.Грінченко, С.Єфремов, і проголошував, що цей "батьрацький поет", "перейнятий пошаною до ідей комунізму" [20, 113]. А етюд "Шевченко і Куліш" Коряка був у багнети зустрінення в апіттянами, які захоплювалися Кулішем і не приймали Шевченка. Власне, на нашу думку, Хвильовий не погоджувався з викривленим трактуванням Кобзаря обома сторонами, був проти "іконописного "батька Тараса", що

перекривав собою істинність поезії, знецінював її силу. А у 1921 році Хвильовий назвав Шевченка своїм попередником і пророком. Його "Життя" створене на мотив "Катерини", як і етюд "Легенда", що покликується на "Гайдамаків". Проте в поемі "Електричний вік" він критикує поета. Серед імпресіоністичних творів (чи частково імпресіоністичних) особливої уваги в цьому аспекті заслуговують "Арабески" (1927). Катерина — образ обманутого довір'я. З народженням оповідача "у країні покриток стало одною покриткою більше". Це інтрадієгетичний наратор, який знаходиться у фікційному світі й в його рефлексіях поєднано роздуми про сучасну долю України з інтертекстом: "Але моя мати не пішла дорогою шевченківської Катерини й моєї Оксани з "Життя"...". У новелі "Я (Романтика)" "главковерх чорного трибуналу комуни", переступаючи через людяність, вбиває свою матір, як Гонта синів. Однойменний герой у "Редакторові Карку" згадує слобожанські корені Харкова, які мали б читача спрямувати до досліджень історії Слобідської України і, зокрема, антимосковського повстання Івана Сірка. "Невже я зайвий, тому, що безумно люблю Україну?", - запитує Карк. А Нюся відповідає йому шевченковими словами із поезії "Сон" ("Гори мої високі"): "Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю". Випусковий товариш Шкіц, роздумуючи про українську ментальність, заявляє, що "це ж у нас німець картопельку садить". (цитата з послання "І мертвим, і живим..."). "Недарма наші культурники до Німеччини їздять" [21, 51]. Це явне відсилання до Шевченкового тексту, можливо, має на меті нагадати читачеві про те, куди зайшли "славних прадідів великих онуки погані".

Згадка про Холодний Яр (з оповідання "Солонський Яр") співвідноситься із однойменною Шевченковою поезією. Допитливий читач знайде у ній цитату із праці історика А.О.Скальковського "Наезды гайдамак на Западную Украину в 1733-1768гг.", де "гайдамаки не воины — разбойники, воры. Пятно в нашей истории..." Беручи до уваги такий погляд Шевченка, дуже легко зіставити Холодний Яр (Холодноярську республіку, бойова організація якої на 1920 р. нараховувала 25-30 тис. повстанців і з якою більшовики довго не могли нічого вдіяти) і події оповідання "Солонський Яр", які в свою чергу набувають відмінного від офіційно прийнятого тлумачення. Закономірно виникає питання, а чи справедливою є оцінка українських повстанців 1917-20 рр., а звідси і більшовицького режиму. Невідомо, умисно чи випадково згадав Хвильовий Холодний Яр. Проте для таких згадок завжди знайдеться

допитливий читач.

У Хвильового уривки Шевченкових текстів часто просто вихоплюються. “Все йде, все минає й відходить ...” [21, 219] — цим рядком починаються “Гайдамаки”. Власне, у “Чумацькій комуні” знаходимо підтвердження того, що Хвильовий зневажав засилля епігонів, яких народив феномен Шевченка. Такий Андрій з цього оповідання. Сусідці Варвара показувала портрет поета, якого виймала з кипені: “Це Кобзар, значить. Товариш Шевченко, отой, що на сполкомі висить. А він (жест на Андрія), значить, під Шевченка пише різні пісні, скажемо, та інші прозвіденія” [21, 222]. Як сказав М.Семенко, “відповідальність сучасного поета — йти на герць титаном, а не його наслідувати” [22, 86-87]. На нашу думку, саме з цієї тези слід починати розгляд бачення Шевченка Хвильовим. Окремих зауваг вимагає і фраза з “Редактора Карка”: “Не думаєте ви, що на Волині й сьогодні ліс шумить? Я гадаю, що шумить...” На перший погляд, це конотація з оповіданням В.Короленка “Ліс шумить”. Кріпак чинить розправу над паном, який над ним знущався і згвалтував його наречену. Це відбувалося під “шум лісу”. Ця алюзія підготує до думки, що на Волині й досі повстання, але вже проти більшовиків [23, 52-60]. Водночас дерева шумлять і в Тичининій “Фузі”

Кохайтесь, тераси дерев,
сьогодні такий на вас біль!..

І серед того шуму — марення мертвих: “і кров, і боротьба”.

Розгляньмо детальніше такий уривок із цього ж оповідання: “Один малюнок: козаки на морі — величний малюнок. Над ними буревісники, над ними в хмарах сховано блукають бурі. Під ними морська безодня. Це символ безумства хоробрих.” (Підкреслення моє — М.Р.). Ці образи експлікуються в новелі. Нюся описує козаків словами із “Пісні про Буревісника” Максима Горького. І до цієї картини героїзму підпис “Козаки впливають грабувати турецькі міста”. Це тонкий натяк на політику перекручування, якою постійно керувалася радянська влада.

Спроба окреслити найголовніші моменти інтертекстуальності імпресіоністичних творів М.Хвильового далеко не вичерпує всіх можливих варіантів відчитування текстів. Докладний аналіз цитат, ремінісценцій, алюзій, згадок імен і загальновідомих культурних явищ може дати читачам і дослідникам абсолютно нове, нетрадиційне бачення і прочитання малої прози митця.

Література:

- Свропы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М: Интрада – ИНИОН.- 1996
2. Rushdie Salman. Shame. Jonathan Cape, London, 1985.
 3. Брук-Ровз К. Палімпсестна історія // Еко У. Маятник Фуко.- Львів: Літопис, 1998.
 4. Ортега-И-Гассет Х. Избранные труды. — М.: Весь мир, 2000.
 5. Еко У. Поміж автором і текстом // Еко У. Маятник Фуко - Львів: Літопис, 1998.
 6. Кузнєцов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ початку ХХ століття. Проблеми естетики і поетики – К.: Зодіак – ЕКО, 1995.
 7. Рильський М., Лебідь Ан. Микола Хвильовий // Рильський М., Лебідь Ан. За 25 літ: Літературна хрестоматія. – Х.: Час, 1926.
 8. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х р. ХХ ст.- Тернопіль: СМІ «Астон», 2000.
 9. Хвильовий М. Листи до М.Зерова // Хвильовий М.Г. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990.- Т.2.
 10. Агеева В. Українська імпресіоністична проза - К., 1994.
 11. Тичина П. Ранні збірки - Львів: Літопис, 2000.
 12. Агеева В. Українська імпресіоністична проза.- К., 1994.
 13. Коцюбинський М. Що записано в книгу життя: Повісті та оповідання.- Харків: Фоліо, 1994.
 14. Передмова і вступні слова М.Хвильового до першого тому його «Вибраних творів» 1932 р. // Хвильовий М.Г. Твори : У 5 т. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1983.- Т.5.
 15. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы: Детектив. Вып.2.- М.: Книжная палата, 1989.
 16. Белинский В. Полн. собр. соч. — М: Изд-во АН СССР, 1953-56. — Т.7.
 17. Костюк В. Поетика фрагменту і художня цілістність твору.- К., 2000.
 18. П'юш Л. Каббалістична символіка у Хвильового // Філософська і соціологічна думка.- 1994.- № 1 – 2.
 19. Фащенко В. «Чия правда, чия кривда?» Тарас Шевченко і Микола Хвильовий // Літературна Україна — 1992. — 27 лютого.
 20. Коряк В. Боротьба за Шевченка. — Х.: ДВУ, 1925.
 21. Хвильовий М. Твори. У 2 т. — К., 1990. — Т.1.
 22. Льницький О. Шевченко і футуристи // Сучасність.- 1990.- № 5.
 23. Гаврильченко О., Коваленко А. Хвильовий, Холодний Яр та «Іромаянська війна» // Слово і час.- 1992.- № 8.

Володимир БУДА (Тернопіль)

ПІСНЯ ЯК РЕТРОСПЕКЦІЙНИЙ ПРИЙОМ У СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ПРО ДОБУ КОЗАЦТВА

У мові історичних романів про добу козацтва 60 – 90 рр. Х ст. одним із важливих стилетворчих чинників є використання текстів чи уривків із текстів українських народних пісень.

Сам фольклорний текст, зокрема пісня, становить собою “національно-семантичну систему”, в якій певним чином відображається історія суспільства, пізнавальна діяльність народу [1, 9].

Ці народнопоетичні системи по-різному виявляють себе у межах інших текстів – індивідуально-авторських, що й створює предмет для вивчення художньо-образної системи певного твору чи ідіостилю. О.О.Потебня підкреслював, що мовознавству потрібна не пісня, “а, наприклад, (...) – звук, слово, форма, зворот і т. п.” [7, 79].

Для дослідника-стиліста важливі процеси естетичного і стилістичного освоєння уснопоетичного тексту: “скам”янілі (канонізовані) елементи фольклорної поезики можуть асимілюватися єдиним планом нового художнього світобачення, ставати органічними частинами нового художнього цілого, і таким чином, розширювати свої образотворчі, виразові можливості за нових історичних умов” [7, 592–593].

Фольклор, зокрема пісенний, завжди виступав необхідним конструктивним складником художньої історичної прози [2, 215]. Історичний роман у звертанні до фольклору має певну специфіку. Відтворюючи давноминулі часи, письменники, як правило, налаштовуються на високий епічний стиль, а для цього багато дають народні пісні.

На це звертала увагу й Л.Г.Скрипник, досліджуючи мову і стиль історичної прози 40–50 рр. ХХ ст. Дослідниця зазначала, що, включаючи в мову своїх героїв лаконічні і дотенні римовані рядки історичних пісень, письменник наближає читача до тих далеких часів, коли були складені ці пісні [8, 50–53].

Мова народної пісні як одна із форм вираження національної культури, історії, ментальності взаємодіє з мовою художньої літератури. Письменник має змогу використовувати і вводити у власні твори фольклорні зразки в макрообразній формі, а також у трансформованій із збереженням фольклорного елемента з новою

індивідуально збагаченою семантикою.

Народна пісня є не тільки деталлю оздоблення художнього твору, але й надає йому національного колориту. Українська народна пісня пов'язана із текстами історичних романів за темою, за художньо-зображальними засобами, тому її стилістичні функції різноманітні. Спостереження над текстами дає можливість виявити серед інших *ретроспективний* прийом використання пісні доби козацтва та раніших часів.

Це є поширений прийом уведення тексту народної пісні в мову сучасного історичного роману, що ґрунтується на ремінісценціях.

У П. Загребельного пісня виникає разом із спогадами ліричного героя про турецьку неволю. Текст історичної пісні функціонує паралельно, вживаються засоби передачі ситуації пригадування пісні. Цьому сприяє спільність народнопісенних (*хан; темниця; зозуля; чужина; горюю і вмираю; тяжко в неволі*) та контекстних (*паща; неволя; поневолений народ; тваринне існування; неволя тяжка, як свинець, безнадійно, мов мука*) опорних лексем.

Наприклад:

Ой ти, козаче, козаче Супруне,
Де ж твої прегромкі рушниці?
Гей, мої рушниці в хана у світлиці,
Сам я молод у темниці... [3, 39].

В іншому випадку ситуація пригадування створюється питальним реченням: "Чи я складав і співав своє, чи виспівував уже чуте колись про славу перемогу Наливайкову над гетьманом коронним Жолкевським при Чигирині? Тоді я ще був немовлям, лежав у колиці (...)" [3, 83]. Але в пісні зринають не особисті переживання, а відтворюється споконвічна боротьба українського народу за кращу долю:

Бували й мори,
Й віськові чвари,
Ніхто ж українців не рятував (...). [3, 83].

Така соціально-побутова пісня є не лише нагадуванням про минуле, але й знаком того, що для гетьмана особисте відходить на інший план, а наперед висувається проблема: "Куди я пливу, й куди пливемо всі ми?" [3, 83].

Виразним стає образ *рідної землі, України*, співзвучний із національними реаліями *грушко моя кучерява*, що є центральним у ситуації "пригадування" під час перебування Б. Хмельницького з козаками у короля: "(...) знов мав я переводити дні, хіба що пити

горілку та поспівувати з своїми хлопцями пісень, згадуючи домівку. “Ой ти, *грушко моя кучерявая!* Ой коли ти зросла, коли виросла, на *зелений явір похилилася?*..” Ліричний герой глибоко відчуває свою єдність із народом, а тому співвідносить себе із *зеленим явором* як символом надії свого народу: “Боявся згадувати про ту грушку, лякався самої думки про неї. Та й який з мене тепер явір *зелений?*” [3, 69].

По-іншому вводить Р. Іванчук пісню в романі “Журавлиний крик”. Актуалізується невольничча пісня, що підтримує основну ідейно-тематичну лінію роману, допомагає заступити розгорнуті пояснення та пов’язати давно почуте із реальністю. Тобто ремінісценція виступає засобом поєднання минулого із сучасністю: “У віконце карети *увірвалась знайома пісня*. Кирило Григорович вихилив голову, наказав машталірові спинитися. Цю пісню співали колись у Лемешах козаки, йдучи з гетьманом Данилом Апостолом у Кара-Калпакію до земляних робіт:

Гей, запорожці, ви славні молодці,

Та де ваші коні?

Наші коні в царя на припоні,

А ми у неволі...

Вийшов з карети. Над рікою біля багаття стояли *обшарпані козаки й співали невольниччу пісню*” [4, № 2 — 20].

Пісня у певних ситуаціях лишається єдиним ланцюжком, що зв’язує людину із минулим. Пісенний символ є співзвучним настрою персонажа, як-от: “Головленкова вежа соловецької тюрми здавила висквернений каземат безмірною своєю вагою, сплюснула його, оповила глухотою, німотою, темрявою, втиснула його глибоко у предісподню...

“О боже милостивий, вродились ми на світі нещасливі, служили ми вірно на полі й на морі, та й zostалися босі й голі...” — прогумкотів Калнишевський тюремну пісню кошового судді Павла Головатого, яку той завжди наспівував, закований, у конторі Військової колегії у Москві» [4, № 2 — 54]. Цікаво, що в авторській оповіді та в пісні тема безвиході, нікчемності існування створюються по-різному: у автора — словами *висквернений каземат, глухота, німота, предісподня*, а в пісні — *нещасливі, голі й босі*. Отже, цитування пісні є не лише формою пригадування, а й засобом фольклорного фразеологічного узагальнення психічного стану персонажа.

За допомогою прийому ретроспекції Ю.Мушкетик у романі “Гайдамаки” проводить зіставлення часів Хмельниччини та Залізняка і Гонті, коли останні відстояли селянина, зменшили

податки, коли дали селянинові своїм трудом заробити: “Знову пригадалась людям стара пісня, складена давно, співана ще в часи Хмельниччини. Народившись вдруге, залунала вона від Дніпра до Бугу над широкими українськими полями:

Та не буде лучче,
Та не буде краще,
Як у нас на Вкраїні” [5, 452—453].

Форма пригадування надає ситуації узагальнення, створює ефект згуртованості, однотайності, що підсилює персоніфікація *народившись вдруге [пісня] залунала над широкими українськими полями*.

У романі Ю. Мушкетика “На брата брат” пісня стає поштовхом до пригадування молодості, тому настроєвий план печально-ліричний: “Журавки вже знали це, й однак пісні торкнули в грудях струни ніжні та сумні, й вони задзвеніли срібними споминами” [6, 28].

А в іншому контексті саме спогади І. Виговського про щось хороше — молодість та пісні того часу — є засобом “переключення”, відпочинку від справ, а також розкривають для читача певні сторони характеру, уподобань гетьмана, напр.: “Він [Виговський — В. Б.] не міг заснути, обмірковучи навіть буденні канцелярські справи. Треба думати про щось стороннє, щось спогадувати або й мріяти... про хороше.

...Бачив себе молодим парубійком у рідному Вигові на шляху на колодах, які обнизали парубки та дівчата, *виспівували “Ой у полі озеречко (...)”* [6, 254].

Отже, ремінісценції у сучасних творах історичного жанру дають можливість письменникам уникнути широких текстових пояснень, сконденсувати розповідь. Автори використовують різноманітні форми передачі ситуації “пригадування”, де основне навантаження мають дієслова минулого часу, метафоричні асоціативні образи, а також семантична співвіднесеність авторської оповіді та змісту пісні.

Література:

1. Виноградов В.В. Основные типы лексического значения слова// Лексикология и лексикография: Избр. труды. — М.: Наука, 1977. — 312 с.
2. Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова. — К.: Наук. думка, 1987. — 245 с.
3. Загребельний П.А. Я. Богдан (Сповідь у славі): Роман. — К.: Дніпро, 1986. — 492 с.

4. Іваничук Р.І. Журавлиний крик: Іст. роман // Жовтень. – 1988. – № 1–3
5. Мушкетик Ю.М. Гайдамаки// Твори: У 5-ти т. – К.: Дніпро, 1987. – Т.1. – С.109–484
6. Мушкетик Ю.М. На брата брат Іст. роман. – К.: Рада, 1995 - 319 с.
7. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Х., 1905 652 с.
8. Скрипник Л.Г. Особливості мови і стилю української ралянської художньо-історичної прози. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 104 с.

Тетяна КОНОПЧУК (Київ)

Типологія мотивів у народному оповіданні та романі В.Барки “Жовтий князь”

Як відомо, фольклор є одним із джерел для мотивів, тем у художніх творах. Усна народна творчість акумулює в собі невичерпний запас ідей, народного досвіду, народних спостережень, висновків. Вони своєрідно трансформуються в творчій уяві письменника, реалізуючись у художніх текстах різних жанрів. 90-ті роки ХХ ст. дали великий сплеск творчому мисленню народу, який, нарешті, отримав можливість без застережень, уголос розповісти про найболючіше із ХХ ст. — голодомор 1932 — 1933 років. Сплеск народної думки реалізувався у численних виданнях народних свідчень, видрукуваних до 60-річчя вшанування померлих у голодні роки. Нині є можливість порівняти народні розповіді про 1932 — 1933 роки з творами художньої літератури, зокрема з прозою, оскільки за своїми особливостями відображення світу народнопрозові жанри найближчі до реального життя, про яке народ висловився в усному слові, як і художня література, яка ставить за мету словом відтворити історичну дійсність.

Життя ускладнювалося за схемою, що типово виникала в усіх регіонах України. Відповідно народні розповіді виявляли типові сюжети, ситуації, подібні стани переживання голодування, голоду і його найвищого ступеня переживання, коли масово йшли з життя; увесь цей час супроводжувався прагненнями людини знайти щось істивне, порятувати сім'ю, відповідно виникали подібні епізоди в розповідях. Типова ситуація в усіх регіонах України дала непідробні зразки типових розповідей про стан українських хліборобів у роки колективізації, хлібовибирання з одноосібників, потім — із колективних господарств, настання масового голоду і масових

смертей, про мораль людини на межі виживання тощо.

Роман В.Барки, як відомо, було написано в діаспорі ще 1958 — 1961 рр., задовго до видань народних оповідей-свідчень в Україні. Поставивши перед собою мету відтворити художнім словом дійсність в Україні 1932 — 1933 років, письменник вибудовував свій роман, тісно пов'язуючи розповідь із дійсністю. Про це він написав у слові від автора до роману, що був уперше виданий в Україні 1991 року: "Для сюжету в романі "Жовтий князь" основа складалася з постійно збираних подробиць протягом чвертини віку від самого лихоліття і до початку оформлення тексту — в 1958 році" [9, 25].

Письменник говорить про те, що "головна частина в змісті набагато зложилася також з особистих вражень" [9, 25], що "власні спостереження доповнювалися спогадами багатьох співвітчизників: спершу, до війни, це зберігалось в пам'яті, а починаючи від 1943 року покладалось в записи" [9, 25]. Як бачимо, автор засвідчує джерела свого роману, де з-поміж власних спостережень велику питому вагу мали спогади-свідчення багатьох людей, що сприяло письменникові у творенні типових картин голодуючої України. У романі, перекладеному й прочитаному в світі раніше, ніж в Україні, нині, після початку збирання й видання багатьох свідчень очевидців, можемо простежити мотиви, які відображають буття свідків лихоліття, авторів народної прози, та буття персонажів у художньому світі і тексті Василя Барки.

Аналіз народних оповідань-свідчень підтверджує спостереження С.Мишанича про природу народної прози в цілому і перекопує в тому, що великій частці народних зразків-оповідей про 1932 — 1933 роки характерні особливості жанру народної прози. С.Мишанич зазначає: "...до усних оповідань можна віднести ті зразки творчої діяльності народу, в яких у епічній чи епіко-драматичній формі та без наявності надприродних персонажів розповідається про події з сучасного життя народу: зображені події не виходять хронологічно за межі того, що міг бачити або учасником чого міг бути оповідач. Усним оповіданням притаманна конкретність, докладність, крупний план зображення, емоційність викладу, — особливо в оповіді безпосереднього учасника подій, — чутлива орієнтація на слухача, гнучка імпровізаційність, відносна неусталеність форми, велика роль асоціативних зв'язків — як у композиції викладу, так і в тематичному доборі епізодів під час товариської бесіди. При перевазі інформативної функції оповідання завжди мають певну дидактичну настанову, а їх естетичні якості можуть коливатися в досить широких межах, залежно від

обдарованості оповідача, від ситуації, конкретної установки оповіді чи розповіді” [10, 23 — 24].

Справді, “було б помилково зарахувати усі без винятку оповіді до усної творчості народу і розглядати їх у системі фольклорної прози” [10, 19]. Однак підключення естетичної функції в усній народній оповіді дозволяє відносити таку оповідь до фольклорного явища. У багатьох свідченнях про події 1932 — 1933 років спостерігаємо не лише вміння сконцентровано подати інформацію про трагічні події, а й володіння образним словом, уміння відібрати найяскравіші життєві епізоди, розповісти про них узагальнено, з притаманними жанрові оповідання особливостями. Таким чином “осмислення талановитими оповідачами баченого й пережитого, вирізнення із життєвого потоку найхарактерніших подій і фактів переводить усні оповідання-спогади у розряд суспільної свідомості й ідеології, що більш чи менш повно відбивають життя, світогляд, психологію колективу, ширше — народу, в яких тією чи іншою мірою реалізоване художнє мислення трудящих мас” [10, 20]. Тяжко пережите, багато разів передумане, розказане і таким чином відшліфоване народне оповідання містить у собі узагальнений, своєрідно художньо типізований образ голодуючої України 1932 — 1933 років.

Дослідження фольклорної прози про 1932 — 1933 роки виявляє її жанрову специфіку, з-поміж інших характерних рис, у спорідненості мотивів, що трансформуються в уяві оповідачів на основі переосмислення трагічної реальності голоду. Мотиви фольклору про 1932 — 1933 роки мають аналогії в українській літературі про тогочасну дійсність в цілому, і в прозі зокрема, надто в романі В.Барки, який своїм романом “Жовтий князь” прагнув створити об’єктивну картину 30-х років.

У багатьох фольклорних зразках спостерігаємо поєднання кількох мотивів, де оповідання є розгорнутим багатоепізодним твором, в якому оповідачі осмислюють буття багатоаспектно, творячи картину трагічної дійсності і водночас осмислюючи причини і наслідки межового буття. В народних оповіданнях знаходимо мотив благополучного життя, яке передувало впровадженню в українському селі радянської влади. Причому цей мотив часто виникає в контексті пейзажних образів, як ось: “Уявіть собі велике казкове село, в якому є великий ставок з високою греблею, на якій простяглась широка дорога...” [7], або “Це було велике і гарне село. Посеред села стояла церква і школа. Поза селом, на пагорбі, при дорозі стояли в ряд млини-вітряки, далі тягнувся ліс аж до Моринців...” [8]. Чи такий приклад: “Старші в’яжуть снопи і

вкладають у копиці, а ми, молодші, придивляємося до роботи, бачимо, як в'язуться перевесла, як ловко схоплюється частина покосу і туго зв'язується в сніп. Посильно допомагаємо старшим, вчимося любити поле, і батьків, і працю, і сонце, і вітер, і селянське життя, і рідні простори..." [2]. Або: "Наше село велике і гарне, тому й назвали його Велика Бушинка..." [13, 93].

Аналогічні мотиви дає і художній текст В.Барки. Хоча головну увагу письменник концентрує на центральній темі роману — буття голодувочої України, а мотив благополучного життя ескізно виникає в художній візії автора через, наприклад, образ церкви, яка ще діє, але яку влада вже збирається закрити. Церква постає як образ духовного світу, оберіг нації, який ось-ось мають зруйнувати. "Давня церква. (...) Біла як празниковий хліб. Оздобами і виступцями, карнизамми і щедрою ритмікою віконного рисунку окреслювалася в ранковій просвітленості. І ось повідомлено: сьогодні, як попереду в сусідньому селі, церкву "закривають"; після відправи ключі віддати комісії, нехай приймає коштовності" [9, 43].

Тексти фольклору і художньої прози в контексті бідкування фіксують мотив терпіння, смирення, який необхідний був як духовний порятунок, як віра, що людина не покинута напризволяще, щоб у неї залишалася надія на прийдешнє. Тому і священник із роману на останньому перед закриттям церкви богослужінні каже: "Пам'ятаймо завжди, що Бог любить нас!" [9, 43]. Настанова знаходить у думках персонажів відгук: "Гіркий світ, де живемо, проте — не покинуті ми" [9, 44], чи "Живем без страху Божого. В неділю бійка на вулицях. Озвіріли! Хіба що кара справить" [9, 44].

З поглибленням трагічної ситуації виникає мотив гріха у фольклорі, і в романі В. Барки. Неодноразово він з'являється в тексті В.Барки у міркуваннях селян, котрі осмислюють причини буття. У проповіді священника цей мотив звучить як висновок про дійсність, що є наслідком гріховного життя людини: "Огляньмося на своє серце! Гризня, огнем дихаєм чи байдужістю. Заздрим і осміюєм, лаєм чорно і шкодим ближньому, як змії: без каяття, ніби так і треба. (...) Без молитов, згорділи, що в нас родюча земля. От відібрана. Бо з пирогами забули скінію духовну... [9]. В іншому епізоді роману мотив гріха виявляє себе стосовно долі активіста, котрий допікав людям, викачуючи за планом у них зерно, забираючи майно розкуркулених, а потім і сам почав голодувати, зрештою красти, а якось украв снопа. Його застукали свої. "І давай бити і покарали, як злодія. Побили до смерті. (...) А гріх зостався невідпокутуваний" [9, 260]. Як бачимо, мотив гріха реалізується і стосовно представників тих, хто чинив зло щодо хліборобів, таким

чином своєрідно реалізується віра голодуючих у те, що зло не залишиться безкарним.

Типовим у народній прозі і в романі є мотив хлібовикачки із селянських господарств, що офіційно називалося державними хлібозаготівлями. Документи тогочасної дійсності підтверджують факти хлібовибирання, що знайшли вияв у фольклорі і в художніх текстах. Причому цей мотив постає у поєднанні з іншими мотивами, які об'єктивно відображають тогочасну дійсність. Це мотиви розкуркулення й примусової колективізації. Отже, методика політики влади — розкуркулити (а власне знищити господарство і самого господаря), забрати в нього хліб, примусити йти до артілі — знайшла широке відображення в народних оповіданнях-розповідях і відобразилась у тексті роману В.Барки. Причому мотиви хлібовибирання, розкуркулення, колективізації у В.Барки розкриваються головним чином у контексті одного регіону, де мешкають персонажі роману, а саме в селі Кленоточі, інші регіони у художньому тексті постають у зв'язку з переміщенням персонажів, котрі покидають рідну оселю у пошуках їстівного, і тоді виникають масштабні картини голоду, що охопив усю Україну. Народна проза, витворена в різних регіонах України, представила, по-перше, колективного автора трансформованої через народну уяву дійсності, по-друге, подала багатоаспектну картину буття 30-х років з широкою географією подій.

Як показує аналіз народної прози, мотив вибирання у селян усього їстівного, відчуття наближення голоду — один з домінуючих. У контексті його розкриття постають дії активу, буксирних бригад, комітетів незаможників, керівників різних рівнів, які прагнуть будь-що-будь виконати інструкції центральних органів влади. У цих епізодах розкривається також ставлення народу до нових форм господарювання, його розуміння сутності колективних господарств, яке пояснюється з елементами гумору: "Одного осіннього вечора чи вже було ближче до півночі секретар райкому тов. Здоренко послав п'ять хлопців за бабою Одаркою, щоб привести її до сільради і з'ясувати, чому вона перечить своєму діду вступати до колгоспу. Ми наказ виконали і бабу привели. Тоді її став переконувати тов. Здоренко у перевагах суспільного життя. Але Одарка не піддавалась на агітації секретаря райкому. В неї був залізний доказ того, що в гурті вона не виживе. Аргументом для цього вона наводила факт з поросятами, які купила недавно в Обухові на базарі. От, каже, я купила двоє поросят і дала їм їсти в корипі, так те, прокляте, которе нахабніше, відбило мордою слабшого, само з'їло, а те осталося голодне. Так і мені прийдеться в гурті, як

тому поросяті” [5].

Мотив розкуркулення у народній прозі та романі В.Барки розкриває істинний статус “куркулів”, які нажили статків тяжкою працею на своїй землі, даній їм якихось 9 — 10 років тому. Ці три мотиви — хлібовикачки, розкуркулення та примусової колективізації — розкривають процес підведення українського селянина до жалюгідного стану буття на межі життя й смерті, відтворюють історію входження українського народу в голод, помимо інформативної функції виконують викривальну роль.

Ось, наприклад, типовий фрагмент оповідання, в якому оповідач веде мову про свою родину, в якій господар не погодився вступати до созу: “тієї ж ночі тата заарештували (восени 1932 р. — Т.К.) і відправили в Лисянську в’язницю. Тієї ж ночі, після арешту тата, у нас з дому забрали усе, що було: з комори — пшеницю, чечевичу і бодню з салом, з повітки — корову, пару коней, сани і увесь господарський інвентар. (...) а з хати забрали мамину скриню, ту, що на її весілля батьки подарували в придане. Забрали з усім майном: це — полотно, сукно, вишивані рушники, вишивані сорочки, домоткані рядна. Мамин кожух і татову бекешу, що висіли на жердці, зняли і кинули у віз... (...). Ранком того ж дня комсомольці і активісти приїхали возами цілою бригадою з залізними шпичками, ізколупали увесь двір і город і забрали з льоху всю картоплю і буряки, бочонки і бочки з квасиною” [8].

У В.Барки намагаються подібним чином підкорити непокірного Мирона Катранника. Після першої хлібоздачі настала друга для тих, хто не хотів іти до колгоспів. Письменник подає розгорнуту картину обшуку і вибирання з господарства Катранника всього істивного; план хлібоздачі поставлено такий, що господар його не може виконати, бо раніше “вже забрано” [9, 50] було. Бригадники нишпорять на горищі, щупами шукають у городі, в хаті, забирають “гличик із смальцем, — надщерблений, без ручки”, “бурячки червоні, в діжді”, “гарбуза з-під столу”, “полатаний мішечок із гарбузовим насінням, підрешіток із пшеничкою” [9, 51], хлібину зі столу. Таким чином за непокірність господаря йому виставляється своєрідний план до двору, який діяв як репресивний засіб повсюдно, а в літературі знайшов відображення не лише в художніх тестах, а як-от у Тодося Осьмачки і в назві повісті “План до двору”. У Барки після виконання бригадниками плану до двору сім’я Катранника з шести осіб опиняється покинутою напризволяще, як і сім’я Євгена Шияна, що прихистила переслідуваного владою Нерадька у повісті Т.Осьмачки. Як пише Т.Осьмачка, і що підтверджує роман В.Барки і народна проза, план до двору —

“це був удар по хазяїнові, який мало чим різнився від наглої його смерті” [11,132].

Із спогадами про недавно напрацьований добробут у текстах виникає мотив праці, яка стала в попередні роки джерелом статку господаря, а в роки колективізації — причиною лиха, бо через тяжко напрацьоване добро господар став кваліфікуватися як куркуль, хоча куркулів, як відомо, було зліквідовано ще за Ленінським наказом після жовтневого перевороту. А так звані “куркулі” кінця 20-х років розжилися на отриманій після революції землі, після реалізації революційного лозунгу: “Земля — селянам!”

Ситуація дійсності з ускладненням буття осмислюється і в народнопрозових творах, і романі В.Барки як кінець світу. Цей мотив виявляє себе в діалогах персонажів роману, у їхніх роздумах, а в народній прозі в оцінках того, як переживалося лихоліття. На підтвердження роздумів виникають візії незвичайних обставин, фактів. Як-от у романі В.Барки селяни спостерігають, що зведена до артілей худоба масово худне, гине, а “птиця пада мертва, без причини: мертва і все.

Також роздумує вголос дід, в зношеній кепці, височенний, як штиль; підборіддя оббіліло в пух:

— Чи не кінець світові? — хтозна” [9, 61].

І Природним виникає в контексті роману й народних оповідань мотив дороги як порятунку із становища, що склалося для родини, в якій забрано все їстівне. Спочатку цей мотив виникає як шанс знайти вихід, причому підставою таких сподівань є чутки, що десь ще можна щось виміняти їстівне чи заробити. Так, у романі В.Барки з'являється надія з чуток про Кавказ: “Треба з клунками перебігати на Кавказ, чи що, бо кінець приходить” [9, 60]. І Мирон Катранник приходить до висновку: “ніж гинути біля порога, треба спробувати шляхів! Десь є заробітки. (...) Згадка про подорож цвяхом стала в свідомості...” [9, 60]. Інші персонажі висловлюють думку, що треба йти “на Вороніжчину, виміняти борошна й олії”, хоч “мінати нема на що” [9, 253].

Мотив дороги далекої чи близької у контексті голодової ситуації є водночас синонімом до мотиву пошуків їжі, що власне й реалізується через дорогу, через подорож. Спочатку голодуючі просять чогось їстівного у сусідів, але скоро такі пошуки стають безуспішними, і тоді географія пошуків розширюється, через яку розкривається становище села як ізольованої території та України в цілому, з якої рух обмежувався, прохачів не випускали за українські терени. До речі, такі факти засвідчує не лише художня проза і народні оповідання, а й офіційні документи. Наприклад, у “Директиве

ЦК ВКП(б) и СНК в связи с массовым выездом крестьян за пределы Украины” зазначається:

“1. Послать всем обкомам и облисполкомам следующую Директиву (...) немедленно дать указания всем железнодорожным станциям о прекращении продажи билетов за пределы Украины крестьянам, не имеющим удостоверения РИКов о праве выезда...” [12, 87]. Директива датована 23 січня 1933 р.

Наприклад, ізольованість села від міста, де була хоч якась мінімальна підтримка, бо видавали хліб за карточками, лаконічно подана в романі В.Барка: Мирон Катранник “згадав про чутку: що дехто їздить хліб шукати в місті, хоч то небезпечно. Ловлять і, завівши в глухий степ, кидають на погибель, або в ярути звалюють — не знати чи то правда” [9, 121].

Одним із домінуючих мотивів у текстах постає власне їжа. Тут можна було б навіть говорити про своєрідну трагічну кулінарну енциклопедію періоду голодомору, коли за нормальних умов неістинне набувало за обставин голоду призначення їжі, аби лише вижити. Їжа як антипод голоду, тому цей мотив природно виникає у всіх текстах: їжа реальна чи її відсутність, але про неї говориться, мариться, думається, мріється, вона добувається, готується, про неї, коли вона набирає вираження вчинків канібалізму, говориться з жахом, приреченістю, або в стані божевілля, чи напівбожевілля, чи прагматичного розрахунку вижити самому, чи на холодцях поліпшити своє загальне становище. Через їжу виявляють себе морально-етичні орієнтири голодуючих і тих, хто коло влади й не голодний, виявляється духовний, психічний стан голодної людини. Наведемо кілька ілюстрацій до названого мотиву. З народних оповідань: “Хто дужчав, ішов в ліс, видирав сорочачі яєчка, шукав слимаків, трави, які можна їсти. Пекли на сковороді з лободи млинці. якщо їх так можна назвати. Збирали квітки з акації, розтирали в макітрі, робили “пампушки”. Від них дуже сильно нудило” [13, 106]; “Ли жолуді, лушпиння квасолі, бруньки з липи, викопували на скотомогильнику дохлих коней...” [13, 313]; “Скоро поїли собак (кішки розумніші, повтікали до лісу і там здичавіли). Ловили горобців, споживали жаб і слимаків. Прогрес — хоч за жабами наздогнали Європу...” [13, 454]. У романі В.Барки мотив їжі знаходить вираження аналогічне до народних оповідань. Сім'я Катранників, одного за одним втрачаючи членів родини, так само виявляла винахідливість, щоб вижити. Про їжу міркує глава сім'ї, коли збирається вирушати на вимушені заробітки на Кавказ: “поки йому доїхати до служби, в хаті вистачить маторжеників, ховрацатини, буряків і лузги. Андрійко знає, як ловити звірка і птахів. З матір'ю

діти ходитимуть по зілля, що скоро вирветься наверх” [9, 182]; в іншому епізоді роману читаємо: “Що було їстівне, все господиня змішала до купи і виліпила маторженики, на вигляд плесковаті котлетини, але темніші (...) Смак був тяжкий і прикрий. (...) Тільки виголоджені шлунок приймає корм, який колов то в одному місці, то в другому і їдкою вагою тиснув під грудьми” [9, 175 — 176]. Ті маторженики були з “брокток з дерев, де почало бубнявіти та братися зеленкавістю”, “трохи лопуцьків, що недавно витягнулися з землі”, “залишків лузги”, знайдених та “очищених від гнилля бурячків і картоплі”, перетертого зерна “з мишачих сховків” [9, 174], щойно нарваного торішнього мишію, чие колосся господар перетовк для маторжеників. А якось зварили “панський суп: з горобцями” [9, 174].

Окремим мотивом текстів про голодомор 1932 — 1933 років постає канібалізм. Зразки народних оповідань і роман В.Барки подають різного плану вияви людиноїдства: убиває збожеволіла з голоду мати свою дитину [7]; убивають чужих, ловлячи чи заманюючи; йдеться про непоодинокі факти продажу холоду з людського м’яса на базарах [3] в оповіданнях; у романі В.Барки також є згадки про людиноїдство, йдеться і про те, що продається варене людське м’ясо. Так, Андрія Катранника застерігає випадковий перехожий:

— Не купуй, хлопче! Це людятина, дешева й солодкава... (...), м’ясо, як смерть. (...) Вернись, не підходь туди!” [9, 244].

Реальність нової колгоспної дійсності формувалася владою таким чином, щоб виховати в дітях до неї відданість і водночас батькопродавство, що знайшло узагальнену назву Павликів Морозових, яка увібрала в себе трагічний символ руйнації сім’ї. Ось приклад із народного оповідання: “До нас в клас зайшла вчителька Зоя Кузьмівна (прізвище забув) і сказала: “Діти, хто знає, де ваші батьки заховали хліб, підніміть руки” [14, 129].

Мотив залучення дітей до хлібовибирання у В.Барки поглиблюється тим, що дітей залучають до реквізування хліба, їх налаштувують проти своїх же односельців. Наприклад: “Ланка піонерів-школярів, як настроєний хор, під орудою партійця, затинає:

— Куркуль, віддай хліб! (...)

— Віддай хліб, ти — експлуататор! (...)

— Який я експлуататор? То — хтось другий: навча неправди і так робить. А я від землі. Дивіться на мої руки: всі в мозолях, і дивіться на чийсь...” [9, 50].

Мотив поведінки підтримки голодуючих з боку місцевого керівництва. Цей мотив спростерігається рідко. Але його реалізація

в народній прозі і в художніх текстах засвідчує полярну позицію персонажів, полярні підстави їхніх учинків: по-перше, такий мотив ілюструє наявність у деяких керівників нижчої ланки морально здорового начала, які, будучи самі підконтрольними з боку районного керівництва, ризикуючи, шукали можливість якось підтримати голодуючих. Іншою підставою такої поведінки був стан безвиході, в якому вони опинилися, бо перед ними був поставлений план роботи, який без селян неможливо було виконати, а кволі — які з них були робітники, то мусли їх підгодовувати. Наприклад: “Новий голова перед зборами дав обіцянку прикоротити в селі голодовку і не допустити смертності членів колгоспу і одноосібників, які будуть добровільно ходити в колгосп на роботу. Цю обіцянку він виконував. Вранці і вдень почали варити гаряче, видавати пайку хліба” [13, 143]. Цей мотив у народних оповідях має реалізацію головним чином у контексті весняно-польових робіт 1933 року. Як-от, наприклад: “Пам’ятаю, якось голова колгоспу випросив у районі трохи сої, то тим жінкам, які сапали, вивозили в поле прожареної сої і давали по жмені кожній. І все одно не всі вони вижили, помирали просто серед поля” [13, 417].]

Усім аналізованим текстам характерний мотив смерті. У господі, де немає їжі, хоч усі ще й живі, він виникає через образ смерті — ще не реальний, але недалеский і дуже відчутний. У Катранників знайдено комісією буряки, приховані як останню маленьку надію на виживання взимку. Автор дає природний психологічний штрих: “Мирон Данилович немовний стоїть при сьому гомоні, знає: ось близько до хати — смерть” [9, 78]. Спочатку, коли образ голоду лише підступає і відчуття смерті посилюється, людину огортає страх. Такий стан спостерігаємо і в народних зразках, і в художньому тесті. З розгортанням сюжету, для якого характерне відтворення ускладнення голодової ситуації, коли настає тяжке переживання голоду, — відбувається еволюція сприйняття смерті: неймовірно важкі фізичні муки від голоду дають розуміння смерті як полегшення, як звільнення від мук.

За масових смертей часто у текстах постає мотив поховання. За екстремальних обставин не є традиційним ні обряд поховання, ні місце поховання, хоча хто ховає покійника-родича, той прагне зберегти закони пам’яті роду. “Того дня, коли померла сестричка, помер і братик. Поклали їх у ночви і так і поховали разом” [6]; “Тата завезли на одне кладовище, а брата Федю на друге. Ми не знали, де їхні могили. А трьох братів менших мама сама поховала дома в садку. Дороженька моя мамочка! Оце треба було усе їй винести на своїх руках і в своєму серці” [1]. Відтворений в

оповіданнях та романі В.Барки у піковий період смертей, навесні 1933 року, мотив поховання неможливо назвати обрядом у звичному розумінні, коли похід хатами їздили підводами і забирали мертвих, часом і по кілька з однієї хати, а іноді ще й не померлих. Отже, рецепція поховання дає багатоаспектне уявлення про те, як вирішувалися питання захоронення в естремальних умовах, водночас мотив смерті й поховання висвітлює мораль персонажів, що буває означена почуттями милосердя, убоління, байдужості до явищ смерті. “Весна 33-го була дуже страшна. Я бачила, як мертвих людей везли на цвинтар, навіть ноги звисали, скільки багато їх було на тій гарбі, а хоронили — просто кидали в одну яму всіх, і ніхто за ними не йшов і не плакав, бо люди мерли, як мухи: по дорозі, в городі — і все з голоду” [4].

Мотив допомоги й співчуття голодним збоку самих голодних багатоаспектно знаходить вияв у аналізованих текстах. Допомагають міські мешканці голодуючим хліборобам, селяни — один одному в міру своїх можливостей. І такий аспект відображення буття виявляє морально здорову серцевину нації, те, що завжди давало підтримку й надію. Неодноразово цей мотив виникає і в народних оповіданнях, і в романі В.Барки. Яскраво він виражений у фінальних сторінках роману, коли останній пагінець роду Катранників, Андрій, втративши всю родину у вихорі голодомору, переходить в категорію трагічного статусу сироти. Він знаходить пораду й підтримку в односельців, котрі ще лишилися живі, сусідів, які, втративши свого сина, запрошують до себе Андрія разом перемагати лихо. “Вже як ішли в поле, сусід казав хлопцеві:

— Перебрався б ти до нас! Знаєш, наш синок помер... (...) В хаті все одно однієї душі бракує. Якби схотів, жив би в нас. Не було б тобі сумно, і нам веселіше, — подумай!” [9, 259].

Мотив викриття причин голоду, його винуватців постає з усього змісту народних оповідань і роману В.Барки, в яких хоча і не називаються призвідці лиха прямо, але очевидний висновок постає сам по собі. У багатьох випадках містяться узагальнююче-оціночні сентенції, через які виявляється ставлення до винуватців трагедії та оцінка самої трагедії, як-от в одному з оповідань: “Якби мене спитали, що страшніше — голод чи війна, я без роздуму сказав би — голод” [13, 340] або: “І досі, буває, в газетах пишуть нібито тоді саботували хлібозаготівлі і іншого виходу, як силою забрати в них хліб, просто не було. То неправда! Хлібозаготівлі не було, була тотальна хлібовикачка під дулом нагана” [13, 54].

Мотив долі, яка об’єднує всіх, хто зазнав на собі трагедії голодомору, немовби акумулює в собі всі інші мотиви, через розкриття

яких персонажі свідомо чи несвідомо приходять до висновків не лише долі окремої людини, українського хлібороба, а долі українців у цілому. Доля в контексті голодової ситуації постає як величезне випробування, трагічний урок, в якому, однак, і оповідачі, й письменник висловлюють надію на майбутнє. Втілення надії відбувається по-різному: у романі з-поміж інших образів-символів майбутнього найвиразніше постає образ Андрія Катранника, який один з великої родини лишився жити і йому належить відроджувати все краще, що віками цлекав його рід, його односельці, котрі прагнули зберегти найсвятіше, часом навіть ризикуючи життям, як, наприклад, зберегти церковні святині, а поміж них і чашу, яка символічно постане видивом перед Андрієм наприкінці роману, як символ, що має "навіки принести порятунок" [9, 265]. Мотив долі фокусується на образі всього українського народу. Тексти підводять прямо, через уста персонажів чи палітрою усієї відображеної дійсності до ідеї державності нації як головної субстанції, котра дає можливість самим розпоряджатися своїм життям. Надію на майбутнє висловлюють автори народнопрозових зразків, що концентрується в узагальнених висновках, якими часто завершуються оповідання.

Як бачимо, основним мотивам народних оповідань та роману В.Барки "Жовтий князь" характерна типовість, оскільки підставою для виникнення цих творів послужила одна дійсність, однакові причини й подібні обставини виникнення, розгортання та поглиблення голодової ситуації. Оповідання як жанр, що найближче стоїть до об'єктивної дійсності, і роман В.Барки, в якому письменник прагнув художнім словом відтворити історичну правду дійсності на межі 20 — 30-х років, природно виявили типові у переживанні українськими хліборобами голодомору, давши трансформовані в художній уяві об'єктивно переконливі зразки найтяжчих і найхарактерніших картин буття 1932 — 1933 років.

Література:

- 1 Записано 15. 11. 1992 р. від Дядечко Клавдії Панасівни, 1928 р. народження, осв. н/середн., уродженки с. Липняжка Добровеличківського р-ну Кіровоградської обл.
- 2 Записано 09. 01. 1993 р. від Варнавської Наталі Артемівни, 1920 р. народження, осв. середн. спец., уродженки с. Козацьке Звенигородського р-ну Черкаської обл.
- 3 Записано 14. 01. 1993 р. від Терещенко Олександри Юхимівни, 1914 р. народження, осв. — лікнеп.

- уродженки с. Журжинці Лісянського р-ну Черкаської обл.
4. Записано 25. 01. 1993 р. від Сивачук Лідії Тимофіївни, 1927 р. народження, осв. в/середн., уродженки с. Дзенгелівці Маньківського р-ну Черкаської обл.
 5. Записано 02. 03. 1993 р. від Шішманцева Георгія Даниловича, 1940 р. народження, осв. середн. спец., уродженця м. Кисва.
 6. Записано 15. 03. 1993 р. від Онніщенко Ганни Йосипівни, 1921 р. народження, осв. поч., уродженки с. Сарковичі Коростенського р-ну Житомирської обл.
 7. Записано 15. 05. 1993 р. від Головки Раїси Іванівни, 1923 р. народження, осв. н/с., уродженки с. Новошанівка Баштанівського р-ну Миколаївської обл.
 8. Записано 25. 12. 1993 р. від Волос Любові Яківни, 1925 р. народження, осв. середн. спец., уродженки с. Верещаки Лісянського р-ну Черкаської обл.
 9. Барка В. Жовтий князь: Роман / Передм. М. Жулинського. — К.: Дніпро, 1991. — 266 с.
 10. Народні оповідання / Упоряд. вступ. стаття та приміт. С. Мишанича. — К., 1983. — 503 с.
 11. Осьмачка Т. Старший боярин; План до двору. Романи — К.: Укр. письменник, 1998. — 239 с.
 12. Сергійчук В. Як нас морили голодом. — К., 1997. — (Б-ка українця) — 132 с.
 13. 33-й: Голод: Народна Книга-Меморіал / Упоряд. Л. Коваленко, В. Маняк. — К.: Рад. письменник, 1991. — 584 с.
 14. Шульга І. Голод на Поділлі. До 60-річчя голодомору 1933 р. — Вінниця: Континент — ПРИМ, 1993. — 224 с.

ЕТНОГРАФІЯ. ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ Й НАРОДОЗНАВСТВА В ШКОЛІ

Оксана ЯТІШЦУК (Тернопіль)

Парадигма українського народного костюма (на прикладі творів Г.Ф.Квітки–Основ“яненка)

Значна роль у матеріальній культурі українця належить одягу та ремеслам, пов'язаних з його виготовленням. Комплекси українського народного одягу формувалися впродовж століть. Вони найяскравіше виявляють особливості різних етнографічних груп і водночас є важливим етнографічним джерелом для вивчення етногенезу українського народу.

Як складова частина матеріальної культури народу одяг, насамперед, є засобом захисту людського тіла від шкідливих впливів навколишнього середовища. Коли ж ми говоримо про одяг того чи того конкретного етносу, то він є для нас показником соціально-економічних умов розвитку народу, що відбивав характер виробничої діяльності та соціальну структуру етносу і носієм певних художньо-естетичних атрибутів, що відображають особливості психічного складу народу, його національний характер [1, 10].

Український одяг XVII-XIX століть розкривав складність соціальної структури суспільства. Представники різних соціальних груп (ремісники, козацька старшина, рядове козацтво, бідні селяни, поміщики, міщани, торгівці) відрізнялися різноманітністю вбрання. Одяг того часу був своєрідною позначкою, за якою визначалась належність людини до певної соціальної верстви [2, 119].

Розглядаючи компоненти народного вбрання за статтю й основним призначенням, залежно від того, яку частину тіла вони прикривають та яку утилітарно-захисну функцію виконують, виділяються такі частини одягу: сорочки, поясний одяг, нагрудний, верхній, пояси, головні убори, взуття, прикраси [3, 47].

Досліджуючи окремі складові частини одягу, можна простежити ряд еволюційних змін, що в різних етнічних районах України викликали видозміни одного і того ж компонента. Комплекси одягу районів Правобережжя і Лівобережжя мають в основі значну подібність: багато вишита сорочка, плахта або запаска, кітуетка, пояс, чоботи або черевики, головний убір. Але поєднання цих елементів є різним.

Найдавнішим видом шитого одягу є сорочка - основна

складова частина чоловічого і жіночого вбрання.

Матеріалом для всіх українських сорочок завжди було біле лляне чи конопляне полотно домашньої роботи або купована біла бавовняна матерія: «...а тут жінка забажала льону, щоб на сорочки прясти» [4, 11]. Білий колір українських сорочок - це найдавніша та найхарактерніша їх особливість: «...біленька на ній сорочечка» [111, 432]; «І сорочка на ньому - не як у людей; замість білої, як закон повеліва, вона в нього або червона, або синя»... [111, 10].

Українські жіночі сорочки XVIII-XIX ст. можна розділити на два типи: лівобережний та правобережний. Відрізняються вони тим, що сорочки Лівобережжя не мають коміра, а горловину збирають на нитку, а потім обшивають тасьмою чи смужкою полотнища. На кінцях роблять петельки, щоб протягувати шнурок або стрічку для зав'язування. На Правобережжі сорочки, навпаки, шьють з коміром, деколи стоячим, а найчастіше відкладним. Обидва типи сорочок шьють з розрізом на грудях, рукава широкі та довгі. У жіночих сорочках ширина рукава дорівнювала двом третім довжини: «...правою рукою щипала свої пишні в сорочці...рукава» [4, 293].

За способом поєднання полотнищ у плечовій частині можна виділити сорочки з прямими уставками, пришитими по основі або поробку і з суцільними рукавами. Основні типи жіночої сорочки за кроєм, оздобленням, його розміщенням мають чимало локальних варіантів [3, 155].

У всіх місцевостях України жіночі сорочки діляться на «додільні», які шьють із одного шматка полотнища, та сорочки з «підточкою», коли верхня частина сорочки шиється з тоншого полотна, а нижня - з грубшого. На Слобожанщині підточка **обов'язково** була вимережена і випускалася з-під плахти: «...у сорочок рукава і підтички повишивані та повемережувані» [2, 426].

Чоловічі сорочки Слобожанщини - полотняні, з викладеним коміром і стрілкою - вузькими плечовими нашивками. На грудях мали розріз.

Характерну особливість українських жіночих та чоловічих **сорочок** становить вишивка. Мотиви орнаментів, композиції, кольори передавалися з покоління в покоління, ставали традиційними [5, 276].

У чоловічих сорочках, зазвичай, вишивали комірець, манжети та манішку. На Слобожанщині манішка сорочки оздоблювалася гладдю. Старі люди носили сорочки або зовсім не вишиті, або тільки з невеликою мережкою на манівці та на рукавах.

Набагато яскравіше представлена вишивка у жіночих українських сорочках. Крім того, що вишивка виконувала естетичну роль, вона вказувала на соціальне та сімейне становище жінки, її вік. Найбагатше та найпишніше оздоблювалися сорочки дівчат та молодих жінок: "...у сорочок і рукава" і ляхівки повишивані та повимережувані" [11, 17].

Старші жінки та бабусі найчастіше задовольнялися скромною одноколірною вишивкою на рукавах.

Кількість сорочок, якість тканини для них, багатство вишивки були виявом заможності її господині: «Сорочка на ній хоч і з двадцятки, та біленька та вимережена [11, 434]; «...сорочки будуть усе з іванівського полотна, скрізь повимережувані шовками [11, 274].

Відповідно до характеру вишивки та її розміщення, різновидів крою, тканини можна виділити кілька локальних підтипів сорочок. На Слобожанщині в жіночих сорочках уставки пришивалися по поробку тканини, шилися прями рукава з ласткою, підточкою. Для вишивки характерним був червоний колір: «...пишній рукава сама вишивала червоними нитками» [11, 24]. Узори на жіночих сорочках переважали геометричні та рослинні.

Як вказує К.Матейко, на локальні відмінності сорочок неабиякий вплив мало розміщення вишивки на них, орнамент якої пов'язується з кроєм і залежить від того, на якій частині сорочки розміщено вишивку: на уставці, пазух, рукавах чи манжетах. Вгорі на рукаві, на плечі вишивка komponується горизонтальними і вертикальними рядами або вільно розміщується окремими мотивами [3, 67]: «...рукавами сорочки, від плеча до локтів вишитих червоними нитками квітів, орлів і т.п.» [1, 621].

До сорочок жінки одягали запаски, плахти, спідниці. Найдавніший тип жіночого поясного одягу - двоплатові запаски. Це два подовжених полотнища, до верхніх кінців яких прикріплені торочки для зав'язування. Запаска одягалася поверх сорочки: одне полотнище спереду, а друге — ззаду, але таким способом, що з обох країв, де сходилася запаска заливалися просвіти, через які виглядала сорочка .

О.Воропай вказував на ще один вид запасок, який являв собою один суцільний шматок вовняної тканини, що ним навколо обгортається стан, але так, щоб кінці його сходилися спереду. Поверх такої запаски одягають попередницю. Запаску і попередницю разом підперезують крайкою /вовняним поясом/ , кінці якої у молодих звисають ззаду або з лівого боку, а в дівчини завжди спереду [6, 337-338]: «Що то були у неї за /.../

запаски і усяка одежа!» [111, 308]. Заможні жінки перетикали запаски металевими нитками - сухозлоттю, а у святкових запасках поєднувалися вовняні нитки з металевими.

Поясним одягом, однотипним з запаскою була плахта. Вона являла собою полотнище завдовжки 4м, яке розрізали на три рівні частини, потім дві з них пришивають до третьої таким способом, щоб середина третьої частини приходилася проти розрізу, що розділяє дві перших частини, але лицевою стороною. Пошита таким способом плахта нагадує літеру Т. Перед тим як одягнути на себе плахту, жінка перегинає в вдвоє і обгортає нею стан так, що два не зшиті полотнища прикривали боки, а зшита половина - зад. Спереду залишався невеликий розріз, який прикривали попередницею (на Слобожанщині – запаскою): «...до старенької плахти та почепила люстринову запаску» [3, 133].

Як запаска, так і плахта були, мабуть, єдиною одягою нижньої частини тіла за козацьких часів, коли одяг відзначався особливим багатством. Вже тоді виробляли плахти, використовуючи шовк, срібні та волоті нитки. «Да все это вышито преискусно разных цветов шелками, золотом, серебром /.../. Из-под шелковой плахта виднеется «ляховка», т.е. подол сорочки, таким же узором вышитый, как рукава...» [4, 17]. В той час в Україні були цілі села, що спеціальне займалися виготовленням плахт.

За малюнками узору і їх будовою кожна плахта мала свою народну назву: картата, закладяна, хрещата, крижева і т.д. «Плахта на ній картацька, черчата /.../. Запаска шовкова, морова» [3, 24].

Коли в Україні жінки почали змінювати плахти на спідниці, сказати досить важко. Але вже аж ніяк не наприкінці ХІХст., як стверджують автори підручника «Етнографія України» [7, 232]. Ще 1835 року у п'єсі «Сватання на Гончарівці» Г.Ф.Квітка-Основ'яненко згадує про цей вид жіночого одягу: «...справив би /.../ каламайкову спідницю з шовковою запаскою» [2, 39].

Згідно з припущенням О.Воропая, спідниця з'явилася на східних землях України в кінці козацького періоду, отже в кінці ХVІІІ ст. [6, 344]. Виготовляли спідниці переважно з домотканих полотняних, повняних і наліввовняних тканин. На Слобожанщині були поширені вибойки - спідниці, пошиті з узорчастої домотканої тканини, що виготовлялася за допомогою ручного відбивання узору з дерев'яної орнаментованої дошки.

Тут раніше, ніж в інших областях, ввійшли в сільський побут фабричні тканини. Особливо широко вони використовувалися спідниці та фартухи: «...видна була юбка, называвшаяся

«спидницею», богатейшей пред прочим парчи или материи, и по ней сверху напереди «запaska» – (передник) яркого цвета материи” [7, 86-87].*

Поясний чоловічий одяг – штани - відомі всім слов'янським народам. Два типи штанів - з вузькими штанинами та широкими, які побутували на Україні, були знайомі східним слов'янам ще з часів стародавньої Русі [8, 269]. Кожен із цих двох типів штанів відповідає певному типу сорочки. Де носять довгу на випуск сорочку, там носять вузькі штани, до сорочки, що вбирається в штани, одягають шаровари.

Старовинні козацькі шаровари шилися з чотирикутною вставкою ззаду, що утворювала матню та об'єднувала собою дві широкі штанини: «Мужчины /.../ имели платье козацкое, или национальное малороссийское: широкие шаровари...» [7, 86].

Штани на Україні найчастіше шили з сукна /«сукняні його шаровари» [5, 468] або з простого грубого полотна, так звані тяжинові штани, на які переводили з різьбленої дошки олійною фарбою візерунок у вигляді вузьких продовжених смужок синього або червоного кольору: «...у тяжи-новях широких штанях» [3, 8]. Заможніші дяди шили собі штани із китайки або сірого черкаси́ну: «...позакладав руки у китаєві штани...» [3, 411]. Козацька верхівка - з тонкого сукна, вовни та дорогіших шовкових тканин, переважно червоного або синього кольору: «...платье..., что при дамах неприлично называть, красного сукна, широкое» [4, 16].

Обов'язковою складовою частиною українського вбрання був нагрудний одяг, який прикривав верхню частину тіла - груди і спину.

З початку ХІХ ст. з'являється такий різновид нагрудного одягу, як корсетка. Виготовляли їх з домотканого сукна. Носили її і чоловіки, і жінки. Чоловічі кірсетки беруть свій початок від козацького піджупанника, який так само шився без рукавів і був не надто довгий. Вона складалася з ліфа та поширеної від талії нижньої частини, з вусами або без них.

З розповсюдженням мануфактури кірсетка стала винятково жіночим одягом, міняється її крій. Шитється вона з тонкої вовняної матерії, з оксамиту або шовку на підкладці, без рукавів і без коміра “корсети глазетові” [4, 17], “люстринові корсети” [4, 322]. За кроєм корсетка була двох типів: відрізнi по лінії талії та суцільнокрійні. З часом збільшується і кількість вусів - складних чотириярусних складок, які надають їй пишності. Якщо у стародавніх кірсетках їх було не більше трьох-чотирьох, то з часом кількість вусів та швів на спині збільшується до п'яти-

семи-дев'яти [9, 64].

На Слобожанщині корсетки шиють трохи коротшими, ніж в інших регіонах із строкатих тканин, парчі і т.д.: «На груди виден был парчевий или другой какой корсет» [7, 86]. Носили його так, щоб права пола заходила за ліву.

Велику різноманітність за матеріалом, кроєм, призначенням і колоритом виявляють форми верхнього одягу [3, 97]. У творах Г.Ф. Квітки-Основ'яненка ми досить часто зустрічаємо стародавні загальнослов'янські терміни назв верхнього одягу (свита, юпка, каптан, кожух, жупан, кантуц), а в деяких випадках і детальний їх опис.

Одним із найдавніших видів верхнього одягу чоловіків і жінок на Україні була свита. Шилася вона переважно із тканини домашнього виготовлення: сукна та полотна. «У простому народі чоловіки зберегли ту саму одягу, яка була раніше: суконну свиту...» [7, 86].

За кроєм та формою пошиття свити можна поділити на три види: з вусами, з рясами та зі зборами. Найдавнішою є свита з вусами, тобто клинами, які виявлялися з обох боків свити. Їх може бути по одному, чи по два з кожного боку. Чим більше вусів тим ширша свита. Найпириші свити шили на Харківщині. У свиті з рясами замість клинців, з обох боків вшивається сукно, яке збиралося у хвилясті складки - «ряси». Свити зі зборами шилися «у стан» з великою кількістю складок нижче талії.

В основному все описане стосувалося чоловічої свити. Жіноча мала свої особливості. Шилася вона по всій Україні тільки з вусами. Горловина робиться заокруглена і значно ширша ніж у чоловічій, щоб видно було намисто та дукачі. Поли в ній роблять якнайширші і скошують їх так, щоб внизу права пола заходила за ліву, прикриваючи її. В основному в українському верхньому одязі, на відміну від російського, має перевагу старовина однобортність при достатньо глибокому запахові, який підкреслює виражену асиметрію в розположенні застібки.

Улюбленим кольором свит для всіх жінок України є білий: «...повдягали нові білі свитки...» [3, 203]. На Слобожанщині вони побутовали в основному в районах крайнього заходу, в північних районах поширені були сірі та темні кольори: «Свити в мене катма! Не знаю, чи синього сукна узяти, чи хоч і сірого...» [3, 403]. В свитах синього кольору в основному ходили заможні селяни: «...у нього той і чоловік, хто у синій свиті» [2, 398].

Святковим вбранням, подібним за кроєм до свити, був жупан: «...не знав, що є на світі свита, а усе жупан...» [3, 217], старовина

одежа козацьких часів. Запозичений він із Польщі, де був звичайною частиною шляхетського костюма.

Жупани на Україні шили «то сукняний, то китаєвий» [3, 217], переважно синього кольору: «...перевдягнувся /.../ в синій жупан» [4, 322].

Цей вид верхнього одягу в основному був козацьким і шляхетським вбранням, Селяни переважно носили свити: «Ви жупан, а він свита» [4, 247]. За кроєм чоловічий жупан буває двох видів: без коміра, що нагадує свиту та одnobортний жупан зі стоячим коміром і вусами ззаду.

Незважаючи на те, що жіночий жупан за кроєм подібний до звичайної свити, оздоблювався він набагато пишніше, ніж чоловічий. Часто не тільки вуса, які пришивалися до талії, прикрашалися позументами та золотими шнурами, а й усі шви. Комір жіночого жупана був відкладним і обшивався темно-вишневим або чорним оксамитом. Відвороти на грудях - парчею або тим самим матеріалом, який оздоблювалася відворотами на рукавах.

Деколи на рукавах робили широкі повздовжні розрізи, самі рукава або звисали додоу, або їх закидували за плечі. Такі жупан вже називався «кунтуш» - верхній чоловічий і жіночий одяг заможного українського та польського населення в XVI-XVIII ст. Різниця між чоловічими і жіночими кунтушами була у тому, що чоловіки одягали під кунтуш жупан або піджупанник, вузькі рукава яких просовувалися у повздовжні розрізи кунтушових рукавів. Жінки під кунтуш жупан не одягали, а пришивали додаткові вузькі рукави в іншій тканині за якістю та кольором.

Козацькі старшини шили кунтуші з шовкових або дорогих перчевих тканин. Інші прошарки населення шили їх з тонкого сукна, обшиваючи галунами та кольоровими шнурками: «Жены полковников и старшин носили так называемый «кунтуш» из штофа, парчи, люстрина, обьяри, гродутуру и других плотных материй, по состоянию и вкусу каждой. Покрой «кунтуша» был на подобие так называвшихся «русских шубок»: талия и рукава в обтяжку, без всяких сборов, кроме того назад в талии были маленькне сборки, покрывавшиеся сверху широким золотым или серебряным гасом. Кунтуш этот имел лежачий воротник, на груди откидные клапаны, а на рукавах такие же обшлага - это все делалось из богатейшей и отличного цвета материи, нежели кунтуш. На груди он был открыт и только на талии охватывался пола на полу крючком без высокого пояса» [7, 86-87].

Верхнім одягом міщан був капот, який своїм виглядом та

кроєм був подібний до жіночого жупана. Виготовлявся він з простого сукна або ситцю, підшитого ватою, мав викладений комір, відрізну спину, зібрану у фалди або складки, над якими пришивалися два гудзики: «...были в ситцевых капотах, стеганых на вате» [4, 335]. Святкові капоти шили з більш дорогих тканин, спереду в один ряд пришивалися гудзики, якими він застібувався: «...були у шовкових капотах та шалевих платках» [3, 432].

Знаходимо ми у творах Григорія Федоровича неодноразову згадку про кирею - довгий суконий верхній одяг, рід плаща, який одягали під час негоди: «... касаясь длинными рукавами нарядной моей кирей до пола» [17, 74]. Виготовляли її з домашнього сукна, характерною рисою були однобортність та наявність капюшона, який відкидався на спину, а під час негоди прикривав голову та лице. Прикрашали її шнурками, тасьмою та китицями: «...приятно перерядится /.../ в суконщю, в важно облакащую вас кирею, изукрашенную тесьмами, шнурками и кистями» [4, 73].

У побуті українців, крім довгополого одягу, був відомий і короткий верхній одяг, різновидом якого є чоловічі та жіночі вити.

Чоловічі вити шилися в основному з китайки - цупкої, переважно синьої шовкової тканини, привезеної з Китаю» пізніша так називали тканина яку виробляли в Росії: «...на ньому /.../ китаева юпка» [3, 26], За кроєм вона була приталеною, з фалдами по боках, з маленьким стоячим коміром.

Жіноча юбка шилася без коміра з вузькими довгими рукавами, ззаду з вусами. Бували юпки, що мали і до семи-дев'яти вусів. У свій час вони була прикметою заможності: чим була багатша жінка чи дівчина, тим більше вусів було на її юпці. Жіночі юпки шилися переважно з зеленої або червоної байки. “Та як вирядиться у баєву червону юпку, застібнеться під саму душу, щоб нічогісінько видне не було» [3, 24], Деколи вони обвивалися «мушками» - клаптиками червоної матерії, якщо сама юпка була зеленою, або зеленою чи чорною - якщо вона червона: «...юпка, красной байки, с изредка посаженными черными мушками, с длинными такими же до кистей рукавами» [6, 621].

Із зимового одягу по всій Україні були розповсюджені кожухи. Переважно вони були саморобні і шилися із вичинених овечих шкір: «...і про кожухи, було там і про вівці» [2, 102], За кроєм, пошиттям та оздобленням вони бувають двох видів: прості та тулубчасті. Тулупчатий кожух шився довгим, без складок, з великим відкидним коміром. Майже ніколи не оздоблювався, зате міг покриватися зверху сукном і ставав подібним до шуби, яку на Україні носили пани. Тулупчаті кожухи носять заможні селяни та

переважна кількість міщан.

Селяни носять прості кожухи, які за технологією пошиття були значно складніші від тулупчатих. Шилися вони у стан, з вусами або в клинки. Комір був стоячий, обшитий з обох сторін дрібненьким чорним або сірим смушком.* Верхня та нижня частина коміра, права пола і весь подол кожуха обшивався вузькою смужкою хутра. Це хутряне оздоблення зветься «бабаком»: «... дівкам кожухи нові, бабаком оторочені» [7, 426].

На Слобожанщині кожухи відзначалися своєю різноманітністю в сполученні фарб, оздобленні, оригінальністю співвідношення одних частин з іншими. Найкращим для жінок вважався «кожух білих смушків під тяжиною і бабаком обложений» [3, 12], а особливо, коли вони ще були розшиті кольоровими шнурками та барвистим сап'яном. Аналізуючи орнаментацию вишитих кожухів на Харківщині В. Білецька зробила висновок, що узор на кожухах мали не лише декоративну мету, а й символічне значення. На спині богодухівських кожухів завжди вишивалися символічна підкова, як символ гостинності або талісман, який мав охороняти власника від «лихого ока» [10:67].

У XVIII- першій половині XIX ст. серед заможного населення Слобожанщини був популярним такий вид стародавнього верхнього одягу як черкеска: «Мужской пол в славных суконных черкесках темных цветов рукава с велетами, т.е. назад откидными...» [4, 16]. Поширений був у всіх народів Кавказу та в кубанських козаків» Назва походить від назви народності — черкеси [11]. Шилася черкеска з купованих привозних або місцевого мануфактурного виробництва тканин: кольорового сукна різної якості, черкасіну китайки і т.под. Крій був традиційний, а підрізними та призібраними бочками, оздоблювалась кольоровим плісом, парчею та іншими дорогими тканинами. Згадку про черкеску, як одяг заможних верств населення України, ми знаходимо ще в щоденниках генерального хорунжія Миколи Ханенка [12, 102].

Як ми бачимо з усього сказаного вище, традиційне українське вбрання XVIII—XIX ст., яке змалював Г.Ф. Квітка-Оснот'яненко у своїх творах, рельєфно розкривало соціальну структуру суспільства. Розкішний одяг заможних верств населення матеріально стверджував їх панівне становище в економічному та політичному житті. Багатством костюма виділялася козацька старшина, заможне козацтво та українська знать. Значно простіше виглядав одяг незаможного населення, часто виконаний із грубого домотканого полотна і оздоблений невігадливими матеріалами. Однак саме він вражав багатством народних прийомів і засобів декорування,

художньою завершеністю, незвичайною вимогливістю опорядження.

Таким чином, кожний конкретний етнолокальний комплекс народного вбрання, що вдягається у той чи той, притаманний тільки йому спосіб, утворює і специфічний етнолокальний силует, який відбиває специфіку історико-етнічного розвитку цієї групи.

Література:

1. Прилипка Я. Український народний одяг як джерело вивчення етнічної історії // Народна творчість та етнографія.-1971.-№5.-С 10-19.
2. Культура і побут населення України: Навч. посібник/ В.І.Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф.Горленко та ін.-К.: Либідь. 1993.- 288с.
3. Матейко К. Український народний одяг.-К.: Наукова думка, 1977. -223с.
4. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Твори у 7-ми томах –К.: Наукова Думка,1979–1981.Цитати із творів Г.Квітки-Основ'яненка подаються за цим виданням.Римська цифра позначає том, арабська - сторінку видання.
5. У історія українського мистецтва.-К.:1969 -Т.ІУ.-Кн 1.
6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис.- Мюнхен, 1966,-Т.ІІ.-447с
7. Етнографія України: Навчальний посібник/ За ред. С.І. Макарчука.-Львів. Світ, 1994.-520с.
8. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских.-СПб,1870.
9. Ніколаєва Т. Деякі особливості розвитку народного жіночого одягу на Черкащині // Народна творчість та етнографія.-1971.- №4
10. Білецька В. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині //Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури.-Харків, 1927.-Ч.VІІ.-С.60-70.
11. Горленко В. Об этнониме «черкесь» в отечественной науке конца XVIII- первой половине XIX в. // Советская этнография.-1982.- №3
12. Дневник генеральнаго хорунжаго Николая Ханонка 1727-1753 // Киевская старина.- 1884 -№3-6.

Ярина ЛАЗАР (Київ)

Польська національна меншина та пошук методів дослідження у роботах вітчизняних та зарубіжних вчених

Концептуальні напрями дослідження національних груп у цілому закладені у фундаментальних працях вчених-істориків. У ході розвитку разом із зміною і доповненням категорійного апарату удосконалювались і методи дослідження.

Нове розуміння етнографії, як науки про народи-етноси, запропоноване Ю.В.Бромлеем, стало розрізняти дві взаємопов'язані сторони в національних явищах - етнічну і соціально-економічну [1]. Це відкривало нові перспективи для дослідження етносу.

В етнографічній науці після періоду переосмислення досвіду у вивченні культури, побуту сім'ї, традицій, звичаїв та обрядів стали активно розроблятися етносоціальні і етнокультурні аспекти його розвитку, котрі були основані на конкретних етносоціальних дослідженнях [2, 14].

Оскільки в сучасній науці намітився процес розгляду суспільства як етносу сфери життя людей [3] 1), то у культуротворчих процесах науковцями звертається увага на соціологічні аспекти, центральним об'єктом яких є етнічні фактори. Вагоме місце займають дослідження людини та вивчення етнопсихологічних рис, усього того, що пов'язане з поняттям народна культура або етнокультура.

Необхідність сьогодення і наповненість життя соціальним текстом потребує розглядати його в системі «етнос-культура-суспільство», тобто етносоціокультурному вимірі, використовуючи методології наукових галузей, котрі досліджують різні явища через призму соціальних відносин на сучасних індикаторах вияву етнічних парадигм.

Тому використання методології етносоціології в дослідженні етнокультури має принципове значення.

Нерівномірні процеси етнічного життя ХХ століття (аккультурація, асиміляція, маргіналізація тощо), які відбувались у нашому суспільстві, привели до того, що етнокультура втратила сенс ідентифікатора людини за її етнічним станом, відбивала до неї ставлення як до вторинної допоміжної галузі в різних межуючих науках.

Етнокультура, котра базується на особливих автостереотипах етнічного буття і є однією з форм вираження

національної свідомості, ґрунтується на уявленнях про соціальні вартості та норми, визначальні для тієї чи іншої нації, та є одночас засобом і виявом національної інтеграції та самобутності.

Сьогодні етнокультуна набула великого значення у формуванні етнічної свідомості, бо пов'язана з втратою меншовартості. Для визначення особистої належності до певної етнокультури «необов'язкова наявність абсолютно всіх атрибутів етносу, досить визначити, зокрема, походження, певні риси етнічного менталітету, які найчастіше виявляються у традиціях, мові, етнічній самосвідомості [4].

Ряд праць вітчизняних та зарубіжних науковців приурочено саме тій тематиці.

Загальні проблеми, відображені в цих роботах, вимагали більш глибокого аналізу життя етнічних меншин і врахування ареалу їх розселення. А тому з'явився ряд робіт, котрі мають інформаційний зміст. Це стосується і 26- томної «Історії міст і сіл Української РСР». Проте у відомостях про Тернопільську, Івано-Франківську та Львівську області знаходимо лише окремі згадки про населені пункти, що вирізнялись національною приналежністю своїх мешканців. В силу історичних обставин та ідеологічних чинників дані не завжди були точними і повними.

Започатковані в ті роки підходи до розробки етногенезу з позицій зближення націй і формування нової історичної спільності — радянського народу дістало закріплення в тогочасній науковій думці. Але одночасно існує ряд праць, які висвітлюють проблеми національної політики в Україні, етнокультурні процеси та українсько—польські історичні зв'язки [5], [6].

Ширше розкриваються проблеми національних спільнот у дисертаційних дослідженнях.

Наприклад, чеське населення в Україні стало дисертаційним дослідженням Ж.Ковби, де окреслено історію появи представників цього народу в Україні, описано господарське та культурне життя чехів. Але широкий регіон дослідження не дозволив Ж.Ковбі розкрити всі особливості життя цієї спільноти [7].

Всебічному обстеженню грецької меншини присвячене дисертаційне дослідження М.А.Араджіони. Нею зроблено історіографічний аналіз етнічної культури та історії греків Приазов'я [8].

Аналіз проблем стосовно формування етнічної історії кримчаків має місце в дисертації І.В.Ачказі [9].

Останній період характеризується активністю науковців у дослідженні етнічних груп та їх сьгоднішніх проблем. Варті уваги

наукові розвідки з історії українсько-чеських зв'язків та міграційних процесів чеської меншини в Україні В.Надольської, Н.П.Грінчака [10], [11].

Також потрібно відзначити дослідження про історію поселень та життя сучасних німців М.Є.Лутай, І.М.Кулініч, В.Є.Євтуха, С.І.Суглобіна, Я.Є.Самборської, В.Чеботарьової, Б.В.Чирка, К.О.Белашової [38-42] 2), праці з проблем єврейської спільноти Я.Хонісмана, А.Я.Наймана, С.О.Єкельчика, І.Самарцева, В.М.Кобузана, В.І.Наулка, М.Поповича [12-23].

Українсько-молдавські етнокультурні зв'язки вивчали Г.М.Захарова, В.Боєчко [24-25], досліджувала болгарську культуру Л.А.Демиденко [26].

Це далеко не повний перелік наукових розвідок за останні роки. Але автор не ставить за мету зробити вичерпний аналіз сучасного стану дослідження національних меншин

Однак робіт, які би в такому обсязі висвітлювали тему польської меншини, мало.

Серед них потрібно відзначити дослідження В.І.Наулка. Роблячи історико-географічний аналіз формування етнічного складу населення України і зміни в чисельності і в географічному розміщенні народів України, він описує і польську меншину. У своїх роботах він не тільки показує зміни, а і виділяє фактори, що зумовили їх [27].

Використовуючи статистичні і картографічні матеріали минулого, він дає картину динаміки чисельності поляків в Україні. Основними джерелами при написанні роботи були матеріали переписів Росії (1897), Австро-Угорщини (1900), Польщі (1921 і 1937 рр.) і радянських переписів населення 1926, 1959 та частково 1920 і 1939 рр.

Конкретному дослідженню етнічних спільнот, котрі жили на території УССР, присвячена його праця «Развитие межэтнических связей на Украине». У ній автор показує, крім історії поселень поляків в Україні, зміни в чисельності, які відбулися за радянський період.

Проте у зв'язку з існуючою тоді політичною системою науковець не мав можливості висвітлити їх причини.

Показавши вплив на хід етнічних процесів комплексу чинників, дослідник визначає основні: соціально-економічна структура етнічних груп та рівень їх соціально-економічного розвитку; чисельність етнічних груп та рівень їх соціально-економічного розвитку; чисельність етнічних груп та кількісне співвідношення (особливо у зонах етнічного змішання); характер територіального

розміщення народів (дисперсне чи компактне); ступінь генеалогічної спорідненості народів та їх мов, спільність походження, особливості культурно-господарської діяльності, давність спільного співжиття народів, які контактують один з одним [27, 113].

Проте окремо автор не зупиняється на характеристиці поляків Прикарпаття.

На рубежі 80-90 років ХХ ст. розпочався сучасний стан дослідження історії національних меншин. З'являється ряд праць, важливість яких полягає у вагомому внеску в розвиток цієї проблеми [28-30].

Тема українських поляків, особливо їх минуле, привертають увагу істориків (О.А.Бевзьо, П.І.Кушнер). Але в їх працях всесторонньо не оцінювався сучасний стан цієї етнічної меншини.

Заслужують на увагу роботи Н.Єременка, Б.Чирка, О.Калакури, Т.М.Рудницької, А.Кондрацького [31-33], в яких науковцями даються соціокультурні, демографічні та соціально-економічні характеристики польської спільноти. Однак автори окремо не зупиняються ні на регіональних відмінностях, ні на особливостях культурного життя представників цієї меншини.

Особливості побутування польського фольклору на Житомирщині досліджувала Л.К.Вахніна [34-35]. Вона звертає увагу на потребу систематичного вивчення етнографами різних етносів, в районах їх компактного проживання [35, 117].

Польська традиційна культура завжди була об'єктом вивченням науковців Інституту Мистецтвознавства фольклору та етнології НАН України.

Численні експедиційні дослідження, проведені в польських селах Житомирської, Вінницької та Хмельницької областях, дали матеріали для вивчення в етогенетичному аспекті цілого ряду питань: явища традиційної народної культури регіону, стан збереження народних традицій та їх взаємодія з традиціями інших народів, фольклор та обрядова творчість у сучасному побуті, взаємини у сфері побуту польського та українського населення

Постійні етнографічні спостереження у Житомирській області дають підстави робити вагомі висновки.

На жаль, такі експедиційні дослідження в областях Прикарпаття не велися.

Окремо вивчено дослідницею польський фольклор, який виник у XVII столітті і на початку ХХ ст. сформувався в своєрідну художню систему, центральне місце в якій зайняв пісенний жанр [35].

До етнічної специфіки музичного професіоналізму,

зумовленого фольклорними витоками, звертається С.Й.Грица. В її дослідженнях продемонстровано, як від покоління до покоління передаються навички народної музичної педагогіки [36, 5-34].

Вивчення традиційної польської культури кінця XIX - початку XX ст. лягло в основу дисертаційного дослідження В.К.Борисенко Її робота присвячена дослідженню традиційного польського житла Поділля XIX–XX століть, традиційному одягу і сімейній обрядовості. На основі фактичного матеріалу показано, як багатівікове сусідство двох культур польської та української впливає одна на одну [37].

Дослідження Прикарпаття має свою традицію. Але тільки окремі аспекти проблеми етнографічного вивчення Прикарпаття розглядалися у вітчизняній історіографії. Це стосується і проблем польської національної меншини. Однак, входячи протягом тривалого часу до складу різних держав, ця територія і її мешканці стають об'єктом для вивчення зарубіжних вчених.

Варті уваги і значимі для сьогодення роботи польських вчених, які зібрали статистичні і етнографічні дані, які стосуються Тернопільської, Львівської та Івано-Франківської областей [38-39]. Польський вчений А.Шнейдер видає перші 2 томи енциклопедії з краєзнавства Галичини [38].

Вже у другій половині XIX ст. у традиційну описову етнографію вводяться елементи статистики. Серед тогочасних наукових розвідок потрібно відзначити вклад тогочасних українських вчених та просвітителів, передусім у вдосконаленні методів дослідження [40-43].

Помітним явищем у науково-організаційному плані була доповідь М.Павлика «Потреби етнографічно-статистичної роботи в Галичині», яку він виголосив перед членами академічного кружка. Спираючись на М.Драгоманова, цей культурний діяч відстоював реалістичний напрям у народознавстві, системне дослідження народної культури. На прикладі доробку М.Колесси, І.Рудченка, В.Антоновича, М.Драгоманова, П.Чубинського він демонструє багатогранність предметної сфери цієї галузі досліджень. Суттєвим з методологічного погляду було його зауваження про потребу пізнання не тільки архаїчних явищ матеріальної і духовної культури, але і сучасних йому реалій.

Особливу увагу Павлик звертає на вивчення соціального і економічного стану життя населення. Відзначаючи переваги польових досліджень, він пропонує ряд порад, котрі стосуються техніки і методики їх процедури.

Серед дослідників того часу потрібно виділити

М.Бучинського, котрий вперше здійснює опис господарства. У своїх роботах він використовує ілюстративний матеріал. В.Площанський перший серед західно-українських дослідників застосував анкетний метод збору відомостей. Це зумовило появу значної кількості топографічно-етнографічних описів мешканців окремих населених пунктів. Важливість підходу до збору інформації обгрунтовує і О.Партицький.

Для розробки конкретних питань традиційно-побутової культури населення краю мають значення праці А.П.Свидницького, А.І.Димінського, Ю.И.Сіцінського [46-48].

У роботах З.Є.Болтаровича, Р.Ф.Кирчіва, В.А.Юзвенко дається оцінка ролі польських авторів ХІХ ст. у вивченні етнографії та фольклору Поділля [49-52].

Активізація культурного життя польської національної меншини, інтерес до своїх коренів спричинює до вивчення їх і сучасними місцевими дослідниками. Вчителі, активісти місцевих культурних та освітніх осередків стають авторами цікавих розвідок, які постійно друкуються у місцевій пресі. Більшість з них виконана на високому науковому рівні. Прикладом таких робіт може бути дослідження краєзнавця Харитона В., основою якого стало вивчення польського фортифікаційне будівництво на території Прикарпаття у ХІV-ХVІІІ ст. [53].

Оскільки останнє десятиліття стало періодом складних національних і міжнародних процесів, то перед науковцями виникла потреба у з'ясуванні міжнародних відносин, досліджень етнічних груп та їх сьогоденних проблем. Наукові доповіді етнографів на Всеукраїнських та регіональних конференціях свідчать про необхідність ґрунтовного дослідження національних меншин в Україні.

Науковці створили основу для подальшого наукового аналізу, практичне значення якої надзвичайно високе. Адже дослідження з цієї тематики повинні стати основою для вивчення та узагальнення взаємин етносів та держави, для створення дійових механізмів їхньої взаємодії та реалізування природнього права на їхнє гідне існування.

Вивчення специфіки етносоціального розвитку груп етнічних меншин, які мешкають на території України, має практичне значення для сьогодення і є одним з важливих напрямків досліджень у сучасній етнології та етносоціології.

Методологічна основа, створена сучасними науковцями та їх попередниками, створила передумови для вивчення польської меншини Прикарпаття. Проте сучасне культурне життя польської

національної меншини, однієї з найбільших на теренах України, вимагає уваги з боку науковців.

Література:

1. Бромлей Ю.В. Этнос и этнография. – М. – 1973. – 284 с.
2. Орлов А.В. Процессы интернационализации советского образа жизни. (этносоциологические аспекты). – К. Наукова думка.–1986. – 247 с.
3. Попов Б. Вторинне і глибинне в розумінні культури // Політика і час. - 1991 - № 16
4. Євгук В.В. «Український етнос: структура і характер взаємовідносин з навколишнім середовищем // Вісник АН. - 1993 - №10
5. Дяченко В.Д. Антропологічний склад українського народу, - К. – 1965. – 130 с.
6. Болгарович З.Е. Україна в дослідженнях польських етнографів - К. 1976. 139 с
7. Ковба Ж.М. Чеська еміграція на Україні у другій половині XIX - на початку XX ст./дис. . канд.іст. наук.), Львів, 1974
8. Араджиони М.А. Историография этнической истории и культуры греков Северного Приазовья (80-е гг. XVIII ст. - 90-е гг. XX в.) дис. . канд.іст.наук, Симферополь, 1995
9. Ачкапази И.В. Крымчаки (проблема формирования общности и ее этническая история) Дис. . канд. ист. наук. Симферополь – 1999
10. Надольська В. Чеські колоністи у другій половині XIX століття // Велика Волинь. Минуле і сучасне. Тези Міжнародної науково-краснознавчої конференції – Житомир, 1993. - С. 66-67.
11. Гранчак Н.П. Українсько-чехословацькі зв'язки в галузі освіти (остання третина XIX - початок XX ст.) //Проблеми словянознавства. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. Історія зарубіжних словянських народів. – 1988 – Вип. 38 – С. 87-991.
12. Гроньовський К. Еміграція чехів з Галичини // Українське словянознавство – 1971. – №4 – С. 43-45
13. Попов В. Чеські переселенці на правобережній Україні (60-70 рр. XIX ст.) // Міжнародні зв'язки України. Наукові пошуки і знахідки. Республіканський міжвідомчий збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1992. – Вип.2. – С. 16-22
14. Лутай М.С. До історії німецьких поселень на Україні і на Волині // Звягель древній і вічно-молодий. Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції з нагоди 300-річчя утворення Волинської губернії, 200-річчя найменування міста Звягеля Новоград-Волинським. – Новоград-Волинський, 1995. – С.177
15. Кудлич І.М. Німецькі колонії на Україні // Український історичний журнал – 1990, – №9 – С. 43-49

16. Чеботарева В. Немцы в России, СРСР, СНІ: Хроника опрокинутых надежд, скитаний и бедствий // Жизнь - 1992 - № 10 - С. 5-14
17. Чирко Б.В., Белашова К.О. Роль німецьких переселенців в економічному і культурному житті України // Відродження. - 1993 - № 3-4 - С. 62-65
18. Хонісман Я. С., Найман А.Я. Евреи Украины. Краткий очерк истории - . К., 1993
19. Хонісман Я. Єврейське землеробство в Україні // Філософська та соціологічна думка. - 1993. - №9. - С.160-167
20. Єксельник С.О. З історії Українсько-єврейських відносин // Український історичний журнал. - 1990 - №7 - С.54-63
21. Самарцева І. Євреї в Україні (XIX -поч. XX ст.: історико-економічний аналіз) // Віче. - 1993 - № 11 - С.120-132
22. Кабузан В.М., Науко В.І. Євреї на Україні, в СРСР: чисельність та розміщення // Український історичний журнал. - 1991. - №6. - С. 56-68
23. Попович М. Єврейський геноцид в Україні: історія та уроки // Філософська та соціологічна думка. - К. 1994. - № 5-6 - С.160-164
24. Современные украинско-молдавские межэтнические связи / этноязыковые аспекты / - К. - 1985. - 84 с.
25. Молдавани в Україні // Віче. - 1993, - №3. - С.100-111
26. Демиденко Л.А. Культура и быт болгарского населения в УССР. - К., 1970. - 138 с.
27. Науко В.И. Развитие межэтнических связей на Украине. - К. 1975. - С. 36-38
28. Діброва С.С., Панчук М.І. Вогонь і політ // Про минуле заради майбутнього. - К., 1989.
29. Чирко Б.В. Національні меншості в Україні в 20-30-і р.р. // Український історичний журнал. - 1991 - № 12.
30. Чирко Б.В. Шкідництво різних націй // за документами ЦДАХО // Архіви України. - 1992. - № 1
31. Рудницька Т.М. Національні групи та мовні процеси в Україні // Філософська та соціологічна думка. — К. 1991. — №4 - С.140-153
32. Рудницька Т.М. Поляки в Україні: Які вони сьогодні? // Українська діаспора - К. 1994. - №5 - С.162-167
33. Єременко Н., Чирко Б., Калакура О. Поляки в Україні / Віче - К. 1993. - №2, - С.26-27
34. Вахніна Л.К. Під одним небом. (Фольклор етносів України) - К: Голов. спеціал. літ. ред. мовами наш. меншин України, 1996.-55 с.
35. Вахніна Л.К. Словянские рабочие песни. К: Наукова думка. - 1986 - 123 с
36. Грица С.Й. Народний професіоналізм // Мистецтво та етнос - К: Наукова думка, 1991 - 224 с

37. Борисенко В.К. Взаимосвязи в традиционной культуре и быту украинцев и поляков Подолья в конце XIX- начале XX веков автореферат – Минск. – 1974
38. Shneider A Encyklopedia do krajoznawstwa Galicyi pod wzgldem historycznym, statystycznym, topograficznym. Lwów, 1868 – T 1 – 403 S-
39. Goikmbiowski T Lud polskiej Jego zwyczaje, zabobony. – Warszawa 1830 – 327 s-38
40. Франко І Дещо про польсько-українські відносини // Франко І. Збір творів: У 50 т. – 1986. - Т.46. – Кн.2 – С 258-279
41. Городницький Я. До історії культурного і політичного життя в Галичині у 60-х рр. XIX в.// Львів, 1917. – Т 16. – 246 с.
42. Павлик М Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1878 - 1895) – Чернівці, 1916 – Т.2. – 317 с.
43. Павлик М Потреби етнографічно-статистичної роботи в Галичині. // Друг: – 1876. – 13 С. 14-15
44. Сивченко М.С. Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. – К., 1962. – 415 с.
45. Новицький О.М. Фольклористична та етнографічна діяльність А.І.Димінського // Народна творчість та етнографія. – №6 – С 38-42
46. Сивченко М.С. Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. – К., 1962. – 415 с.
47. Новицький О.М. Фольклористична та етнографічна діяльність А.І.Димінського // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 6 К. – С 38-42
48. Паравійчук А.Г. Видатний історик Поділля Снінський Ю.Й. // Український історичний журнал. – 1968. - № 9 – С. 87-92
49. Болгарович З Є Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст – К. 1976. – 38 с
50. Кирчів Р.Ф. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). – К., 1971. – 275 с.
51. Юзвенко В.А. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст. – К., 1961. – 130 с.
52. Кирчів Р. Українка в польських альманахах доби романтизму – К., Наукова думка, 1965. – 131с
53. Харитон В. Замки Галицької землі: З історії фортифікаційного будівництва на Прикарпатті в XIV-XVIII ст. – Івано-Франківськ, 1998. – 53 с

Віталій СТАРЧЕНКО (Дніпропетровськ)

ДЖЕРЕЛЬНА “ПЕТРИКІВКА”: ПОВЕРНЕННЯ ДО ЗНАКОВОГО ПИСЬМА

Фольклорне мистецьке явище, яке називаємо петриківським декоративним малярством, добре відоме в Україні та за її теренами. Тим парадоксальнішим є той факт, що воно досить широко висвітлене лише на популяризаторському рівні. Фактично ніхто з мистецтвознавців серйозно не досліджував генезу та еволюцію петриківського малярства, а лише зупинялися на його інтерпретації в радянські часи, оцінюючи її як позитивну. А тим часом у колах художників, які професійно досліджують петриківське малярство, все частіше фігурує ще не визнаний мистецтвознавством термін “джерельна петриківка”.

Що ж криється за цим терміном? Передусім — бажання художників збагнути фольклорний пракорінь явища, дійти до його витоків з метою очищення “петриківки” від невластивих їй ознак та нашарувань.

“Генетичний код” джерельної петриківки закладений у системі солярних знаків та в образі Світового Дерева. Звідси ще один термін — “знакове письмо”, який поширюється на означення стародавніх композицій орнаментів писанки, вишивок, гончарних виробів, хатнього розпису.

Солярні знаки є графічним вираженням структуризації Всесвіту в світоглядних уявленнях первісних племен та народів, які населяли територію України. Загадка народження Всесвіту підштовхувала первісну уяву до створення часово-просторової тричастинної моделі світобудови з наявністю “верху” (“прав”), “середини” (“яв”) та “низу” (“нав”) — тобто неба, землі та царства покійників — підземелля. Ця модель найповніше втілюється в образі Світового Дерева, через яке здійснюється контакт всіх трьох сфер, а саме: воно виступає як ідея центру, космічна вісь, Дерево пізнання, Дерево роду, від якого залежить земне життя.

Модуляції Дерева в композиціях знакового письма не обмежується композицією власне Дерева: смислова розкомпановка такого письма (наприклад — спіралі, знаку вегетативного розмноження й органічної родючості; трирогу, знаку неба; гілки як частини цілого; дубового листа — символу сили богів природи: риби, знаку води; півня — вістуна дня, і т.д.) можлива в основоположних солярних знаках — в колі, хресті, ромбі, трикутнику, восьмикутній зірці, які символізують більш загальні світоглядні

категорії та явища. Користуючись знаковим письмом, художник може до безкінечності осмислено варіювати композиції - бути новатором і водночас твердо спиратися на традицію. Проте, якщо в сучасній українській вишиванці та писанкарстві знакове письмо з успіхом застосовується новою генерацією майстрів, не зустрічаючи особливого опору з боку тих, хто давно відійшов від традиції, - адже, в добу соціалістичної культури вишивка так і не перетворилася на "агітку", не кажучи вже про писанкарство, яке агіткою і не могло стати, - то повернути його у петриківське малярство значно важче.

Дерево Життя, Дерево Роду, Дерево Пізнання дають можливість у геометричних символах чи в символах рослинного походження, антропоморфних чи зооморфних, творчо варіювати композиції, відтворювати не просто "красивий орнамент", а символічні картини, в яких розкривається сутність вічних етичних цінностей: любові, материнства, батьківства, родинної злагоди, вічної пам'яті про предків - і все це об'єднується простором і часом, Космосом і малою Батьківщиною. Такий розпис, така вишиванка, така писанка є шляхетним оберегом, а не штукою для штуки, забавкою для ока чи елементарним обрамленням якогось більш вагомого у смисловому сенсі зображення.

Знакове письмо дає можливість художникові долучитися до джерельної "петриківки" - з'являються моральна відповідальність за наслідки своєї творчості, а отже, і уважність до кожного елементу композиції, до символіки кольорів, привчає бути художником, який відкидає зовнішні ефекти і поверховість. Водночас воно дозволяє глибше розкрити індивідуальні творчі якості, безмежно інтерпретувати знаки залежно від творчого задуму і застосувати його в будь-якій галузі декоративно-ужиткового мистецтва для оздоблення розписом.

Віталій СТАРЧЕНКО (Дніпропетровськ)

ГЕНЕТИЧНЕ КОРИННЯ ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКОЇ ЗНАКОВОЇ ОРНАМЕНТИКИ

Створення візуальних образів, які відбивають світогляд людини, естетичний та етичний аспекти її відношення до реалій буття і таємниць природи - найпосутніша прикмета поступу цивілізації з часів палеоліту. Як таке, мистецтво статичного

візуального образу виникло з потреби людської свідомості поєднатися із Всесвітом, віднайти такі знаки-символи, які б стали посередниками між Людиною і Природою. То ж не дивно, що вже в епоху енеоліту трипільська скотарсько-землеробська культура користувалася розгалуженою системою солярних та лунарних знаків, які мали магічно-інформативний і світоглядний сенс, спрямований на поліпшення взаємин землероба із Землею, Вогнем та Водою, окрім того ці знаки супроводжували річне коло часу, що у свідомості первісних орачів асоціювалося з хліборобським циклом. Ця знакова система і покладена в основу трипільської орнаментики, широко вживаної за часів енеоліту на теренах теперішньої України і яку успадкував український народ. На цьому справедливо акцентує увагу Галина Лозко: “Трипільське житло, хатне начиння, кераміка, висока землеробська культура — це те, що взяли трипільці від тієї ж землі, що й наші предки, і ми з вами. А символіка трипільських глиняних розписів дивує світ не тільки барвистістю, а й глибиною світорозуміння; тут і зображення восьмикутної зірки-символу річного кола, яку успадкували українські колядники, численні ромбовидні орнаменти, що й досі прикрашають українські вишивки, і сварги та бескінечники, які досі пишемо на писанках. Навіть феномен жіночої плахти з її ромбовидним тканням бере свій початок в глибинах тисячоліть” [1, 4].

Яка ж глибина тисячоліть, у котрій зародилася знакова символіка на теренах України, який відтинок історичного шляху необхідно було здолати людині, щоб інтерпретувати графічні символи в чітку орнаментальну систему, удосконалюючи і розгалужуючи її до тих зразків фольклорної орнаментальної творчості, що стануть традиційним підмурком сучасній іпостасі народної декоративно-малярської творчості на Придніпров'ї — петриківському розпису? На це питання не можна відповісти, оминувши пізньопалеолітичну та неолітичну ізографію Кам'яної Могили, що знаходиться на річці Молочній поблизу Мелітополя і яка була найдревнішим і найбільшим святилищем давніх орійських племен. Висновок, який зробив у своїй монографії “Петроглифи Каменної Могили” найповажніший сучасний дослідник святилища Борис Михайлов — “Наскальные рисунки Каменной Могили эпохи позднего палеолита, по нашему твердому убеждению, на протяжении многих тысячелетий были источником вдохновения, преемственности стилей, мифологического творчества местных и пришлых народов” [2, 128] — дає підстави розглядати кам'яномогильну ізографію як універсальну збірку основоположних графічних символів, яка стала невичерпною палітрою для творення

унікальної знакової орнаментики часів трипільської, протослов'янської та ранньоукраїнської культур. Ця палітра вміщує сотні петрогліфів, десятки різноманітних солярно-лунарних знаків, серед яких трапляється сарга (сонце в русі), хрест (цей знак початково імітував стародавній засіб добування вогню, пізніше став символізувати ідею небесного вогню-сонця та вогню на землі. Хрест є очисним символом воскресіння та безсмертя і як знак вогню здатен відлякувати нечисту силу), триріг (знак неба), ромб (знак орної землі та плодороддя), меандр (знак води та безкінечності), трикутник (знак жіночого начала), восьмикінечна зірка (знак різдва природи) та багато інших. Лише інтерпретацій знаку сонця та вогню у різних геометричних фігурах на стінах та плитах Кам'яної Могили нараховується більше десятка.

Оскільки кам'яномогильна ізографія відбиває землеробсько-скотарську тематику, то цілком природнім є те, що поруч з основоположними знаками, котрі символізують вище зазначені явища та поняття, зустрічаються більш конкретизовані зображення, зокрема супряги волів, що тягнуть двоколісного возика, гілок ("гілки життя"), квітів, а також гранично загеометризовані зображення дерев з багатьма гілками у вигляді ритмічних рисочок, які ростуть обабіч утинку лінії — стовбура. Зустрічається і зображення "Дерева життя", утворене трьома лініями — центральною та двома бічними, - з явним поділом на три частини по вертикалі: верхню (небо), середню (світ живих) та нижню (світ небіжчиків). Саме цей мотив з часом стане центральним уже в розвиненій орнаментіці як геометричного, так і рослинного і змішаного видів.

Цікаве те, що в ізографії Кам'яної Могили зустрічаються і власне фрагменти стрічкового орнаменту, утвореного за допомогою зигзагоподібних меандрових та прямих ліній, а також створеного на основі ритмічного повтору зображень ромба чи трикутника. Певно, ці зображення найпізніші й належать до неолітичної доби.

Отже, Кам'яна Могила, образно кажучи, була найбільшою лабораторією-робітнею для первісного художника протягом пізнього палеоліту та неоліту. Наступна доба — доба, в якій на теренах України утверджується трипільська культура пелазгів, - повноцінно успадкувала здобутки попередніх археологічних періодів.

Ізографія Кам'яної Могили яскраво потверджує гіпотезу магічної сутності палеолітичного мистецтва, вперше запропонованої ще в 1903 р. французьким мистецтвознавцем Соломоном Рейнаком. Якщо в ранньопалеолітичну добу настінні зображення мали суто реалістичний характер (Альтамира, Піндаль, Кастильо,

Ла Пасьєга — Іспанія; Дю Рок, Ніо, Ля Мут, Фон-де-Гом — Франція та ін.), що було обумовлено наївною ідентифікацією первісними мисливцями малюнка зі звіриною, яку мали спочатку ритуально “забити” в зображенні, а потім вполювати, то в пізньому палеоліті людина відмовляється від реалістичних форм, узагальнюючи їх до схематичного символу, завбачуючи в символі цільність множини, абсолютно необхідну для ефективного “використання” з метою магічного впливу на світ жорстких, часто жорстоких реалій буття, в якому в одне сплелися боротьба за існування та пошуки компромісів із могутніми природними силами. Магічна дія вимагала пізнання навколишнього світу, пізнання не можливе без комунікативності, отже магічні ритуали перетворювалися на своєрідну школу, складовою якої були петрогліфи та солярно-лунарні знаки — образні символічні писмена-обереги. Тобто, слово, закарбоване в знак, стає Богом-захисником.

Прикметно те, що саме первісна оселя-печера — стає об'єктом, в якому відбуваються магічні дієства (скажімо, ритуал “забиття” мальованого звіра) і який, як прихисток і простір для ритуалів, старанно захищається оберегами. Пізніше, коли людина власним розумом і руками навчилася відгороджувати себе від впливу стихії, виникає культ будованого житла — оселя родини, як найцінніша мікроклітина життєвого простору, буквально “запаковується” від “злих духів”, і — навпаки, - стає своєрідним магнітом для “добрих духів”-захистиків. Знаки-обереги системно розкомпоновуються у всьому просторові оселі, ними позначаються всі найвразливіші, найдоступніші для “нечистої сили” і найважливіші з функціональної точки зору елементи будови. Подібні знаки розташовуються і зовні — таким чином здійснюється подвійний магічний захист. Цілком вірогідно, що необхідність заблокувати від “злих духів” якомога більший простір оселі була одним із стимулів розвитку орнаменту — адже, поставлені у ритмічні ряди знаки-обереги не лише покривають значніші площини, що обмежують простір, але й можуть слугувати міцним кордоном із магічною силою, помноженою на кількість повторених знаків. Певне, саме тому стрічковий орнамент стає найпоширенішим серед інших композиційних видів орнаменту і до сьогодні.

Варто зауважити, що пріоритет магічного начала в первісному мистецтві зовсім не означає усунення начала естетичного. Георгій Плеханов у “Письмах без адреса” слушно зауважує: “Психологическая природа первобытного охотника обуславливает собою то, что у него вообще могут быть эстетические вкусы и

поняття, а состояние производительных сил, его охотничий быт ведут к тому, что у него складываются именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие" [3, 25].

Наївний прагматизм первісної людини об'єктивно породжувався усвідомленням необхідності активної життєдіяльності в умовах таємничих і загрозливих явищ природи, тоді як естетичне начало проявляло себе з глибин підсвідомості. У початковому періоді розвитку землеробства схематизація візуальних образів була обумовлена якраз пріоритетністю магічного начала. Заради раціональних узагальнень землероб-художник відкидає естетику реалій, притаманну малюнкам первісних мисливців, і створює нову естетику - естетику ритмічних комбінацій геометричного символу.

На теренах України найвищим проявом такої естетики, яку можна назвати магічною, була орнаментика трипільської культури. Обряд магічного захисту оселі, одягу, людської плоті (обрядові статуетки трипільських часів, розмальовані знаками, дають підстави вважати, що трипільці з магічною метою застосовували татуювання), гончарних виробів, реманенту стимулював відповідну ізографію - у варіанті орнаментальному, де кожен знак-символ знаходив довершену образотворчо-декоративну форму і в цілому складав гармонійний декор.

Високий естетичний рівень розпису трипільської кераміки та стінопису потверджує Петро Роєнко у своєму історичному нарисі "Культура Руси - України": "Малювання чи розпис застосовується не лише для прикраси кераміки. Відомі також сліди розпису на залишках мешканевих будов. Модельки трипільських хат, знайдені під час розкопок, вказують, що хати розмальовувалися як зовні, так і зсередини. Цей звичай, як відомо, зберігається до наших часів. Але слід визнати, що п'ять тисяч років тому... трипільці малювали свої хати естетично досконаліше й далеко барвистіше, ніж це робиться нині. Ефектний різнокольоровий розпис золотавого відтінку з жовто-брунатних, червонуватих, рожево-чорних смуг справляє враження буйної нестримної фантазії, тріумфу барв, що з них милувалася жінка, розмальовуючи хату, як це засвідчує моделька, знайдена у Володимирівці (Уманщина). Узори розписів хат, зібрані на Уманщині за наших часів, вказують на високу досконалість смаку, але немає сумніву, що розквіту ця ділянка народного мистецтва досягла вже за трипільських часів" [4, 7].

Варто зазначити, що культура землеробів Південно-Східної Європи, конкретніше - трипільців, - в енеолітичну добу мала більш розвинений обрядово-міфологічний комплекс, ніж аналогічна

культура передньоазійського Двуріччя. “Сопоставление европейских материалов с восточными показывают, что первые отличаются иногда большей информативностью. Дело в том, что на Востоке в условиях рано складывающейся государственности и влияния на ее соседние области, а также в силу специфических особенностей первобытных культур мы не находим иногда таких памятников, которые проливали бы свет на обряды, в то время как в Юго-Восточной Европе такие памятники обнаруживаются” [5, 31].

Висока обрядова культура Трипілля, втілена зокрема у зразках знаково-орнаментального розпису, стала зрештою надійним підмурком для розвитку орнаментального мистецтва на теренах України в античні та ранньосередньовічні часи. Солярно-лунарна знакова орнаментика в I тис. н.е. — і це засвідчують розписи гончарних виробів — була поширена практично у всіх відомих нам слов'янських археологічних культурах: лукашівській, зарубенецькій, пшеворській, черняхівській. Вірування язичників ретельно успадкували головну магічно-утилітарну ідею оріїв Північного Причорномор'я та Нижнього Подніпров'я — господарський добробут і процвітання роду. Носії цих культур володіли певною сумою позитивних знань, що особливо проявилось в умінні складати землеробські календарі, користуючись орійською знаковою ізографією, зафіксованою ще на плитах та стінах Кам'яної Могили.

Уважно розглядаючи копії хатнього стінопису, виконані петербурзькою художницею Оленою Евенбах на замовлення Д.І.Яворницького в селах Катеринославщини у 1911-1913 рр., добірку світлин хатніх розписів з книги Євгенії Бсрченко “Настінне малювання українських хат” [6], ескізи розписів пічок та “мальованки” старих петриківських майстринь, дослідник не може оминати того факту, що придніпровський народний стінопис, географія якого сягає від Капулівки на півдні до Мишуриноного Рогу на півночі, ґрунтувався на знаковій системі у всіх її компонентах — у розташуванні орнаменталії в просторі хати, мотивах, окремих зображальних елементах, — інтерпретованих переважно в рослинному орнаменті. Петриківський розпис, який сформувався під безпосереднім впливом хатнього стінопису, є спадкоємцем знакової орнаментики. Проте, починаючи з другої половини 30-х рр. XX ст. під впливом соцреалістичних регламентацій глибинні народні традиції петриківського розпису були суттєво деформовані, генетична автентичність практично втрачена. Відновити її, творчо

продовжити споконвічну традицію — завдання нових поколінь майстрів петриківського розпису. Проте, упоратися з цим завданням можливо лише за умови, коли дослідники народної орнаментики створять цілісну наукову картину генези та розвитку південноукраїнського народного орнаменту, яка б стала джерелом необхідних знань для художників-петриківців.

Література:

1. Лозко Галина Трипільська культура // "Гарт". № 9, 1994.
2. Михайлов Б.Д. Петроглифы Каменной Могилы. — М., 1999
3. Плеханов Г. Письма без адреса. Сочинения. - Т.14 — М., 1929.
4. Росенко Петро. Культура Руси-України. Історичний нарис. — Торонто, 1989.
5. Антонов Е.В. Обряды и верования первобытных земледельцев Востока. - М., 1990.
6. Берченко Є.В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них — К.-Х., 1930.

Вікторія КАРПОВИЧ (Дніпропетровськ)

НАРОДНА ПІСНЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ПРИДНІПРОВ'Я

Народні пісні — дуже давній за походженням вид фольклору. Виникають вони переважно одночасно — слова з мелодією. Хоч їх, як багато інших фольклорних жанрів, вважають продуктом колективної творчості, це зовсім не означає, що збирається якийсь гурт, колектив і починають складати пісню чи якийсь інший твір. Завжди є якийсь автор, творча індивідуальність, яка створює зразок. А в процесі втілення в життя цей зразок шліфується, удосконалюється, в цьому процесі бере участь багато людей: всі, хто співає пісню, а тому вона і вважається продуктом колективної творчості.

Легендарною пісняркою, так би мовити, народною композиторкою, яка складала пісні, що йшли в народ, особливо в українське козацьке військо, була Маруся Чурай.

Впродовж ХХ сторіччя в Україні з'явилося багато пісень літературного походження, які стали дуже популярними: "Гуде вітер вільний в полі" на сл. В.Забіли, "Повій, вітре, на Вкраїну" на сл. С.Руданського, "Журба" на сл. Глібова, "Зелений гай, пахуче поле" на сл. П.Грабовського, "Їхав поїзд в далеку дорогу" на сл.

В.Сосюри. А скільки пісень стало насправді народними піснями, авторами яких були Т.Шевченко, Ю.Федькович, І.Франко, Леся Українка, П.Тичина!

На наших очах змінюється процес створення пісні. Нині пісні найчастіше з'являються в процесі співпраці поета і композитора, наприклад, поет А.Малишко та композитор П.Майборода створили відому, справді, співану всім народом "Пісню про рушник".

Буває, що в одній особі поєднується і поет і композитор, як, наприклад, в особі Р.Савицького, автора популярних пісень "Гуцулка Ксенія", "Червоні маки", або як це було в особі В.Івасюка, широко відомого автора справді народних пісень "Червона рута", "Два перстені" та інших.

Авторські українські пісні і пісні літературного походження (більш сучасні зразки) мають спільне джерело – народну пісню. "Народна пісня України, - говорив Максим Горький, - апофеоз краси. Український народ проніс через століття рабства і неволі дорогоцінне багатство свого генія. Гляньте, який ласкавий і співучий світ розкривається в його безсмертних піснях".

Так що ж таке українська народна пісня? Це насправді одне з вищих досягнень у світовій музичній культурі. Бо в інтонуванні спостерігаємо ментальність українського народу, чуємо людський подих і ті душевні рухи, які притаманні тільки нам, українцям.

Які ж українські пісні співають сьогодні на берегах нашого Дніпра, в нашій Дніпропетровщині?

Переглядаючи матеріали фольклорних експедицій, готуючи серію "Фольклор Наддніпрянщини", була персбрана велика кількість

Олександр СИТНИК (Львів)

З ІСТОРІЇ ПАЛЕОЛІТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ "ПОЛУДНЕВОГО" ПОДІЛЛЯ (Юрій Полянський)

Дослідження перших пам'яток палеолітичної доби у Придністровському чи "Полудневому" Поділлі на Галичині розпочалось порівняно недавно. Воно пов'язане з іменем визначного українського геолога, географа та археолога Юрія Полянського. Саме Ю.Полянський у 1920-1930-х роках започаткував професійне вивчення найдавніших стоянок стародавньої кам'яної доби у Галичині і вивів палеоліт регіону на

високий європейський рівень. Біографія цього вченого і великого патріота України складна, а доля нелегка.

Майбутній науковець народився у с. Жовтанці Кам'янко-Бузького району на Львівщині у родині священика 6 березня 1892 р. [1]. Після закінчення середньої школи він студіював філософію у Віденському, пізніше – Львівському університетах. Під час Першої світової війни служив в австрійській армії. У 1918-1920-х рр. приймав активну участь у національно-визвольних змаганнях за встановлення ЗУНР.

З 1920 р. розпочинається його активна праця в Науковому Товаристві імені Шевченка, яка стала вирішальною віхою у його подальшому науковому житті. Одночасно Ю.Полянський працює вчителем географії та історії Академічної гімназії у Львові. У 1928 р. він успішно габілізувався у Львівському університеті, у якому в 1940-1941 рр. був завідувачем кафедри фізичної географії. У період окупації німецькими військами з червня по вересень 1941 р. виконував обов'язки Голови Тимчасової Управи Львова (що, зрештою, стало головною причиною його вимушеної еміграції). У 1943 р. він виїжджає до Кракова, а звідти – до Відня. З 1945 по 1947 р. вчений викладає географію в Українському Вільному Університеті (Баварія).

З 1947 р. розпочинається його нелегке емігрантське життя в Аргентині, де він веде велику і плідну роботу по дослідженню геології гірського масиву Анд. У 1956 р. стає професором державного університету в Буенос-Айресі. Пізніше обирається академіком АН Аргентини. Написав більше 20 книг про геологічну структуру Південної Америки. Помер у 1975 р. [2].

Як уже було відзначено, уся наукова праця Ю.Полянського у Львові тісно пов'язана з НТШ. У Товаристві він розпочинає активну роботу по впорядкуванню і систематизації фондів музею, створенню експозицій. Кожен наступний рік музей поповнювався новими оригінальними матеріалами, велику кількість з яких привозив дослідник із власних експедицій.

За значні досягнення у пошуковій, культурно-освітній та науковій роботі у 1927 р. Ю.Полянського було обрано дійсним членом НТШ. З цього часу він стає постійним і активним учасником засідань математично-природописно-лікарської секції, фізіогеографічної, науково-технічної та інших комісій Товариства. Власне, різностороння робота в музеї та творча співпраця у різних секціях та комісіях НТШ вивели молодого науковця на широкі горизонти узагальнень, допомогли проявитись йому як універсальному досліднику ряду суміжних дисциплін. У Збірниках

та Записках ІТШ було опубліковано більшість його наукових праць. У 1928 р. Ю.Полянський стає директором природничого підрозділу музею.

Головні наукові проблеми, що ставились під час його польових досліджень, стосувались геології четвертинного періоду, стратиграфії плейстоценових відкладів, геоморфології. Оскільки плейстоценові відклади нерідко вміщують рештки життя і діяльності людей стародавнього кам'яного віку, то перед науковцем постала необхідність ґрунтовного вивчення первісної археології. Це нібито побічне завдання було виконане на такому високому науковому рівні, що Ю.Полянський безсумнівно вважається "батьком західноукраїнського палеоліту" [3].

Цікаво, що професійних археологів-палеолітознавців, попередників Ю.Полянського, у західноукраїнському краю практично не було. По сусідству, зокрема, у Східноподільському Придністров'ї палеолітичні пам'ятки були відомі ще з 80-х років ХІХ ст. У 1920-30-х роках тут плідно працював відомий український вчений Михайло Рудинський [4]. Ю.Полянський називає цю ділянку Подністров'я "Українським Поділлям", а пам'ятки виділяє в окрему східноподільську групу [5].

У тодішній Бесарабії на правому березі Дністра значні пошукові роботи вели румунські науковці Ч.Амброжевич та І.Ботез [6]. Серйозні критичні зауваження щодо їх методики дослідження та висновків про стратиграфічне положення лесів і хронологічні межі таких стоянок, як "Кіэля Неджімова, Кормані і Дарабані" знаходимо у ґрунтовній аналітичній публікації Ю.Полянського [7].

За час майже двадцятилітніх теренових пошуків вченим було відкрито 66 палеолітичних місцезнаходжень (стільки ж приблизно і пам'яток інших археологічних епох). На жаль, лише декілька з них були опубліковані у повному обсязі та увійшли у науковий обіг у довоєнний час.

У 1926 р. Ю.Полянським відкрите мустьєрське місцезнаходження поблизу с. Долина (Янів) Теремовлянського району на Тернопільщині. Тут, на лівому березі р. Серет, біля залізничного мосту, в лесових товщах схилу, на глибині 4–5 м від рівня сучасної поверхні знайдено шматок трубчастої кістки молодого мамонта і кварцитовий відщеп. Як вважав автор знахідки, кістка, очевидно, використовувалась як "наковальня", про що свідчили рельєфні сліди на її поверхні — заглиблення, лунки, хаотично перехресні та "зірчасті" лінії. Пам'ятка датована початком вюрму І.

У кінці 20-х років на території Західного Поділля Ю.Полянським виявлено ще кілька середньопалеолітичних місцезнаходжень з невеликою кількістю археологічних матеріалів. Отримала широке визнання стоянка Касперівці I, що розташована в околицях одноіменного села Заліщицького району Тернопільської області. Вона знаходилася в ур. Мандаторія, на правому березі р. Серет, неподалік від впадіння невеликої притоки Тули. Археологічні вироби трапились у глибокому яру, що прорізує присхилу ділянку другої тераси Дністра. На місці знахідок Ю.Полянським у 1927 р. були проведені невеликі розкопки, що дали можливість зафіксувати непорушений шар мустьє. Він залягав у гумусованому щебені між лесами вюрму I і вюрму II. У зібраній колекції виробів представлені кварцитові аморфні та дископодібні нуклеуси, скребла, атипові різці, пластини та відщепи. Виявлено також значну кількість фауністичних знахідок: кістки мамонта, волохатого носорога, зубра, коня, благородного оленя, вовка. Донедавна в межах Придністровського Поділля це була єдина пам'ятка мустьєрської доби, на якій проводились польові дослідження.

Ще один пункт знаходився в околицях с. Печірна Заліщицького району на Тернопільщині. В одному з ерозійних ярів крутого схилу до Дністра знайдено патиновані вироби з кварциту: скреблоподібні знаряддя і відщепи.

Більш-менш ґрунтовні археологічні розкопки велися на двох пізньопалеолітичних стоянках — Лисичниках та Новосілка-Костюковій у Заліщицькому районі. Найвідомішою є стоянка Лисичники, що містилась на невеликому миску правого берега р. Серет, в урочищі Вовчків. Матеріали з розкопок 1920-х років були опубліковані С.Круковським лише у 1939 р. [8], а П.Борисковським у 1953 р. [9]. Тут, у плейстоценовій товщі лесів зафіксовано три культурні шари, верхній і нижній, з яких виявились дуже "бідними". Головний шар (другий), у якому знайдено біля 3 тис. крем'яних виробів, залягав у "молодшому лесі II" і був датований оріньяцьким часом (пізніше це датування було спростоване).

Другою палеолітичною стоянкою, що досліджувалась Ю.Полянським, є Новосілка-Костюкова. Вона знаходилась на вододілі Дністра і струмка Грумового, приблизно 150 м над рівнем течії ріки. Розкопки проводились у 1923, 1925, 1926 і 1928 роках спільно з С.Круковським. На глибині 0,70 — 0,85 м від сучасної поверхні були виявлені сліди проживання первісних людей — рештки вогнищ, крем'яні вироби, що детально описані у спільній публікації [10]. Хронологічні межі пам'ятки визначені як

“оріньяк”, хоч на думку пізніших дослідників для такого висновку немає вагомих підстав. Треба сказати, що околиці Новосілки-Костюкової були досить ретельно досліджені Ю.Полянським з боку питань палеогеоморфології, що дало йому можливість виробити “ділювіальну циклічну схему полудневого Поділля” [11]. Остання мала важливе значення і для періодизації палеоліту всієї України.

Більшість пам’яток пізнього палеоліту не досліджувались шляхом розкопів, проте зібрані на поверхні матеріали мають також наукове значення для вивчення найдавнішої історії заходу України. Це такі місцезнаходження, як Скоморохи Миколаївка, Губин, Монастирок, Довге, Котівка, Щитівці, Зозулинці, Коропець, Стриганці, Рошнів, Маринопіль, Бережани, Буківна, Ганусівка та ін. [12]. Згадки про ці пункти палеоліту можна знайти у багатьох наукових роботах, опублікованих у міжвоєнний період [13].

Велике наукове значення має визначення та всебічна історико-природнича характеристика “Подільсько-Бесарабської провінції пізнього палеоліту”, у якій було виділено західноподільську (70 пам’яток), східноподільську (44 пам’ятки) і південно-східну (22 пам’ятки) групи. В окресленій “провінції” на середину 1930-х років було відомо 126 палеолітичних об’єктів (чи не найбільша концентрація у Європі?), картографування та хронологічне визначення яких дало підстави для обґрунтування кількох цікавих припущень. Так, Ю.Полянський вважав, що “однакові риси” кам’яного інвентаря у період палеоліту на величезних просторах Європи зумовлені постійним пересуванням мисливців слідом за табунами північних оленів та диких коней. Наукову аргументацію дістала думка про тісний зв’язок і контакти палеолітичного населення Поділля з первісними колективами центральноєвропейського регіону. Сьогодні ці питання розробляються багатьма палеолітознавцями як України, так і зарубіжних країн. Маючи у своєму розпорядженні лише один наконечник так званого солютрейського типу з с. Конюшки (Рогатинщина), дослідник сміливо висловлює припущення про вплив “угорського палеоліту”, де такі наконечники трапляються серійно, на оріньяцькі пам’ятки Поділля. На сучасному рівні розвитку палеолітичної науки ця проблема становить значний інтерес. Безсумнівно правильним стало положення Ю.Полянського про генетичну спорідненість верхньопалеолітичного населення Поділля, Волині і Полісся.

Можна було би зазначати ще багато оригінальних думок вченого, що знайшли подальший розвиток і наукове обґрунтування у сучасному палеолітознавстві, проте і цього досить, щоб стала

очевидною необхідність глибокого вивчення багатогранної наукової спадщини науковця як з боку природничих дисциплін, так і первісної археології.

Література:

1. Демедюк Микола. Дійсний член НТШ – Юрій Полянський // Вісник НТШ. Львів, 1995. Число 12-13. С. 10, 11, 22.
2. Черниш Олександр Археологічна діяльність Юрія Полянського // Постаті української археології. Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. тт.- Львів, 1998. – Вип. 7. - С. 14-16; Ситник Олександр Біля джерел формування палеолітичної науки в Україні (Юрій Полянський) // Постаті української археології. Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Львів, 1998. – Вип. 7. - С. 16-21
3. Пастернак Ярослав. Ті, що розкрили підземний архів України (пам'яті видагних археологів України) // Терм. Проблеми української культури. Україна на досвітку історії.- Дітройт, США, 1976.- С.10.
4. Рудинський М. Я. З матеріалів до вивчення передісторії Поділля // Антропология.- К., 1928.- Т. II.
5. Polanskyj G. Rekonstruktion der geographischen Verhältnisse des Jungpaläolithikums der podolisch-bessarabischen Provinz // Відбитка з Праці географічної комісії НТШ.- 1935. Вип. I. – Львів, 1936.- С. 4.
6. Ambroewicz Cz. Beitrage zur Kenntnis der Aurignacienkultur Bessarabien und der Bukovina // Wiener Prdh. Zeitsch.-1933.- XVII.- L. 4(d); Botez J. Données paléolithiques pour la stratigraphie du loess au Nord de la Bessarabie // Memor. Sect. stint. D. Acad. Rom.- Ser. III.- Tomul VII.- 1931.
7. Полянський Ю. Нові праці про плейстоцен Бессарабії // Відбитка із Збірника фізіографічної комісії НТШ. - 1927.- Вип. II. - С. 9.
8. Krukowski S. Paleolit Polski.- Krakow, 1939 // Відбитка з Encyclopedii Polskej.- IV.- Cz. I.
9. Борисковский П. И. Палеолит Украины. МИА. 1953. № 40. С. 128-133.
10. Polanskyj G., Krukowski S. Die erste Paläolithstation in Nowosilka-Kostiukowa (Podolien) // Збірник мат.-природ.-лікар. секції НТШ. -1926.- Т. XXV.
11. Полянський Ю. Геологічно-морфологічні помічання в районі

Новосілки-Костюкової (Заліщики) і ділювальна циклічна схема полудневого Поділля // Збірник фізіографічної комісії НТШ.- 1925.- Вип. I.- С. 3-24.

12. Полянський Ю. Подільські етюди: тераси, леси і морфологія Галицького Поділля над Дністром // Записки НТШ.- Львів, 1929.- XX.- С.1.- С.2, 197.
13. Polanskyj G. Neue Palolithstationen Podoliens // Sitzber. Der Mat.-naturw.-drzte Sek. D. Їввиенко Ges. -1927.- Hefт VII.- S. 6; Polanskyj G. Bericht // Sitzber. Der Mat.-naturw.-drzte Sekt. D. Їввиенко Ges. 1927. Hefт V; він же: Die Urheimat des Aurignaciens // Sitzber. Der Mat.-naturw.-drzte Sekt. Їввиенко Ges.- 1937.- Hefт. XXV; Kozłowski L. Zarys pradziejyw Polski Poludniowo-Wschodniej.- Lwyw, 1939.- S. 6-8; Albin Jura. Das Aurignasien in Polen // Quartar - 1938.-Band I.- S. 55-58; Krukowski S. Palcolit... S. 40-41.- Tabl 17-19.

Марія МАРФОБУДІНОВА (Дніпропетровськ)

СУЧАСНІ ЗАПИСИ ЗАГАДОК НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ

В.Гнатюк розумів фольклор не як пережиток старовини, не як мертву, застиглу й механічно відтворювану традицію минулого, а як живу творчість, що розвивається, зауважуючи, що зі страху повторювання тих самих речей, дослідники фольклору воліють не публікувати більше нічого.

Серед жанрів фольклору, що широко побутують нині, своє почесне місце посідає загадка.

Загадка як вид усної народної поезії була об'єктом наукових пошуків І.Франка, В.Н.Перетца. Видавали загадки й досліджували їх О.Воропай, І.Березовський, І.Гурин, В.Федчук, О.Духнович, М.Хмелюк та ін.

Загадки віддавна є одним з найулюбленіших жанрів усної поезії, виконуючи різноманітні функції (розваги, навчання, формування асоціативного мислення, естетики вислову), вони служили індикатором дорослості, зрілості розуму, нерідко розгадування трьох загадок було умовою життя — (русальні пісні, казки). Не втратили загадки своєї притягальності й донині.

Як і раніше, загадка посідає помітне місце в етнопедагогіці — від раннього віку супроводжуючи розвиток дитини, тренуючи її розум, розвиваючи пам'ять і увагу, приносячи задоволення від розгадки.

Понад сімсот загадок зафіксовано фольклорними експедиціями Дніпропетровського національного університету. Носіями загадок виступають люди різного віку (найстаршому інформаторові за 80 років, молодші – від десяти років).

Загадки, які побутують на Дніпропетровщині, представлені багатьма тематичними групами. Абстрактні поняття, предмети, знаряддя праці, їжа, школа, знання, людина, її зовнішність, навколишнє середовище, рослинний і тваринний світ, предмети домашнього вжитку, хата тощо.

Найдавніші загадки виникли в умовах первісного суспільства й несуть на собі відбиток анімістичного світосприйняття. Ці риси пережили століття і живі дотепер, однак нині такі загадки сприймаються як важкорозгадувані поетичні форми, притягальні своєю таємничістю (чорна корова всіх поборолла (ніч); брат брата гонить, зразу не догонить (віз); кручене верчене, куди біжиш? стріяшко, манія, нащо тобі я? (колесо і стерня)). Уява сучасників тяжіє до більш прозорих натяків на світ речей і явищ, значну частину загадок складають логічні запитання (білий камінь в воді тане (цукор); хто мовчить, а всіх людей вчить? (книжка)). Поширення загадок через виховні заходи в освітніх закладах збільшує частку таких, що мають авторство (новітні загадки), але сприймаються вже як загальнопоширені (у маленькій хатці лежить брат на братці (сірники); ні дверей, ні віконця, а у хаті повно сонця (електролампочка)).

Частина старовинних загадок переосмислена на основі нових реалій (ходить полем з краю в край, ріже чорний каравай (плуг, трактор)).

Поетика жанру зазнає певних втрат – образність вислову, його ритмічність, складна метафоричність поступається місцевим логічним побудовам, що спонукають демонструвати лише кмітливність (скільки кроків зробить горобець за сім років (горобець стрибає); хто без ложки їсть (тварина)).

Однак притягальна сила загадки, її магічний вплив на дітей роблять цей жанр незмінно популярним.

Сліди давньої загадкової функції у весільному обряді, в обрядах ініціації залишаються й понині, увиразнюючи центральні події людського життя.

Загадки призначаються для всіх, хто любить усну народну поезію, кому близька поезія буття.

Література:

1. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наук. думка, 1966. – 245 С.
2. Франко І. Останки світогляду в руських і польських загадках народних // Зб. творів у 50-ти т. - К., 1980. - Т.26. – С.332-346.
3. Перетц В.Н. Студії над загадками // Етногр. вісник. – 1933. – кн. 10. – С. 123-204.

Микола ГЕРЦ (Тернопіль)

Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка як історико-літературна і педагогічна скарбниця

Кожна історична епоха висуває свої вимоги щодо виховання і навчання підростаючого покоління. Дослідження питань становлення і розвитку спеціально організованої освіти займає значне місце в історичній науці, взагалі, і педагогічній зокрема. У процесі аналізу історичних фактів важливо виявити все позитивне, що виправдало себе, і використати його в процесі навчання молоді. Адже багато теоретичних проблем сучасної педагогічної думки не можна глибоко осмислити без урахування всієї історії педагогіки і навчально-виховної практики. Кожне покоління хоче знати своє минуле, і кожне ставить про це минуле свої запитання.

«Хто не знає свого минулого, той не вартий свого майбутнього. Хто не шанує видатних людей свого народу, той сам не годен пошани» (М.Рильський). Зрозуміло, що пізнання минулого, вивчення пам'яток історії культури, літератури, ознайомлення з творцями, носіями суспільного прогресу став конче потрібним для нинішнього й подальшого розвою нашої держави. Як справедливо зауважила Софія Русова, «намічаючи дві нові науки навчання в новій національній школі, ми маємо на увазі не викладання їх, як окремих дисциплін, а як гармонійне освітлення всього рідного оточення учнів, щоб вони якомога краще вчилися свідомо ставитися і до природи своєї місцевості, проходячи таким чином фізичну географію, і до всієї історичної минувшини. Обік з цим має значення закладання національних місцевих - шкільних і районних музеїв. В цій праці нова школа - од початкової до вищої мусить об'єднати і учнів, і учителів, потрохи, цеглина за цеглиною, збудуємо ми таку школу, котра міцно з'єднає нас з

рідним краєм, з рідним народом". З огляду на це ректорат оприлюднив наказ про організацію музейної справи в університеті. Нині функціонує 9 наукових, навчально-методичних та виховних музеїв: історії освіти і педагогіки, природознавчий, геологічний, спортивної слави, музей історії фізико-математичного факультету, дитячої творчості, технічної творчості та декоративно-ужиточного мистецтва, навчально-методичний з археології краю «Джерела», музей імені Володимира Гнатюка. Ведеться оперативна робота щодо створення музею педагогічної книги. Головними завданнями та напрямками наших музеїв є:

- залучення молоді до вивчення та збереження історико-культурної спадщини свого народу;
- формування освіченої творчої особистості та сприяння відродженню і розбудові національної системи освіти;
- розширення мережі шкільних музеїв та їх осередків в усіх типах шкіл області;
- збір навчально-методичних матеріалів (підручників, літератури різних періодів нашої держави, засобів навчання, народознавчих матеріалів, фольклору, мистецтва, народних промислів тощо);
- підготовка навчально-методичних матеріалів з проблем духовного і національного виховання (написання сценаріїв виховних заходів, розробка туристських маршрутів історичними місцями краю тощо.);
- вивчення, узагальнення та поширення досвіду музейної справи в
- закладах освіти;
- розвиток творчих інтересів учнівської і студентської молоді; пошукової, краєзнавчої, науково-дослідної та природоохоронної роботи.

Чим більше хвилює юнака, дівчину мета, в ім'я якої долаються труднощі, тим свідоміше ставляться вони до своїх вчинків, тим більше переживають вони почуття власної гідності. Ось чому так важливо залучати вихованців до розв'язання завдань, що мають яскраво виражену загальнонародну цілеспрямованість. Досвід показує, щоб домогтися високої національної свідомості, активності учнівської і студентської молоді, необхідно ставити їх у такі умови, які сприяли б формуванню у кожного внутрішньої необхідності

духовного збагачення, запропонувати кожному форму соціальної практики, яка більшою мірою відповідала б його нахилам, фаховому становленню. Студенти університету поглиблено вивчають історію нашого університету, пишуть курсові і дипломні роботи, а аспірантами готуються кандидатські дисертації. А вже витoki нашого вузу сягають 1620 р., коли в Кременці за зразком школи Львівських братчиків було започатковано братську школу. У 1637 р. вона стала колегіумом. Пізніше у 1805 р. в колишньому колегіумі засновано вищу Волинську гімназію, а вже у 1819 р. гімназію реорганізовано в Кременецький ліцей. Весною 1940 р. на базі ліцею було відкрито Кременецький учительський інститут, в якому вперше розпочалось навчання рідною українською мовою. Пізніше учительський інститут реорганізовано у педагогічний, котрий у 1969 р. переведено до Тернополя. Постановою уряду України від 9.06.1997 р. Тернопільський педінститут реорганізовано в університет і вже у 1998 р. йому присвоєно ім'я Володимира Гнатюка. Як бачимо, наш університет пройшов епохальні сторінки, і ми по праву можемо сказати, що він є музеєм освіти, навчання і виховання в західному регіоні, історія якого є базою для педагогічних досліджень. Ім'я В.Гнатюка входить у контекст відомих вчених, котрі в різні часи працювали чи побували в його стінах: це ботанік В.Бессер - організатор відомого в Європі Кременецького ботанічного саду, польський історик Й.Лелевель, український природознавець А.Анджейовський, Е.Словацький - батько поета Юліуша Словацького, правознавець О.Міцкевич - брат А.Міцкевича і багато інших. Його історія цікавила таких відомих діячів української культури, як Т.Шевченка і М.Костомарова, М.Драгоманова і М.Коцюбинського, Олену Пчілку і Лесю Українку, М.Рильського і П.Тичину, О.Гончара і Д.Павличка, Л.Забашту і Л.Костенко та багатьох інших, які перебували на Кременеччині, адже цей край довгий час славився і славиться як центр культури і освіти. Не випадково розпорядженням Ради Міністрів України ще у 1976 р. Кременець зачислено до міст, яке має певну історико-архітектурну цінність, свою неповторність і зберігається, як пам'ятник давноминулих епох.

Сьогодні ми відкриваємо один із найкращих наукових музеїв нашого університету - музей академіка Володимира Гнатюка. Це ім'я всесвітньо відомого фольклориста, етнографа, літературознавця, блискучого перекладача, громадсько-культурного діяча. За неповними підрахунками М.Мушинки та інших дослідників, збірники фольклорних творів вченого містять 322 зразки колядок, 184 гаївки, 8622 коломийки, понад 700 анекдотів, 412 легенд.

1346 оповідок із демонології, 400 казок, 20 детальних описів похоронів, 319 творів так званого сороміцького фольклору.

Підготовка до сьогоденішнього відкриття розпочалася ще в 1991 р. За цей час студенти і викладачі філологічного факультету вивчали і продовжують вивчати матеріали музею В.Гнатюка у с.Велеснів Монастириського району Тернопільської області. Водночас велась і ведеться науково-пошукова робота, студентами захищено десятки дипломних робіт, щорічно відбуваються Гнатюківські читання, конференції, на яких з доповідями й повідомленнями виступають студенти. Сьогоднішній музей в університеті є добрим стартом для поглиблення досліджень спадщини вченого. Робота проводиться під девізом «Галицькими шляхами В.Гнатюка».

Слід зауважити, що у В.Гнатюка є шанувальники й послідовники в багатьох країнах світу. Його творчий спадок вивчають у Чехії, Угорщині, Польщі, Югославії і Канаді, Австралії і Росії,

Румунії і Франції та інших країнах. Дослідження культури народної творчості українців - справжній науковий подвиг вченого. Про це добре сказав Філарет Колеса: «Цими «матеріалами» й розвідками Гнатюк, можна сказати, відкрив Закарпатську Україну для українського громадянства і української науки; він дав змогу вперше пізнати не тільки багатство народної творчості на Українському Закарпатті, але й поклав основи для вивчення тамошніх українських говірок та зібрав найважливіші дані до роз'яснення спірного питання про українсько-словацьку межу і взагалі про розселення Закарпатських українців та їх взаємини з сусідніми народами». Сьогодні закарпатці згадують про В.Гнатюка: «Ви були першим чоловіком, який звернув увагу наших північних братів на ці порозкидані та забуті колонії великого народу, вже сотні літ одрізані від свого кореня».

Література:

1. Герста І., Черемшинський О. Музей Володимира Гнатюка. – Львів Каменяр, 1991.
2. Кравець В.П. Освітнянські музеї як осередки національного відродження. – Тернопіль, 2000.
3. Кравець В.П. Тернопільський державний педагогічний університет – Тернопіль, 1997.
4. Русова С. Вибрані твори. – К: Освіта, 1992 – 296 с.
5. Черняхівський Г.І. Кременеччина: історичне та літературне краєзнавство. – Кременець, 1992 – С.22-26
6. Ярмаченко М. Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні (X – поч. XX ст.). К. Радянська школа, 1991 – С.41-

Людмила БУЛГАКОВА (Львів)

Причини змін традиційного жіночого одягу Тернопільщини на зламі XIX – XX ст.

Серед явищ традиційно-побутової культури народний одяг вважається достатньо консервативним елементом. Це пов'язане в першу чергу з натуральним виробництвом матеріалу для його виготовлення та ритуальним призначенням окремих компонентів вбрання, що виконували роль магічних символів (сорочка, пояс, кожух тощо). Традиційна народна одяга завжди поєднувала в собі утилітарну й естетичну функції. Вона була красивою — за уявою не одного покоління людей, зручною — за їх поняттям про зручність.

Однак невідкладний моді впродовж віків народний одяг на зламі XIX – XX ст. почав зазнавати кардинальних змін. В орбіту моди були утягнені найважливіші соціальні, економічні процеси, що охопили суспільство, тому в ній, як у дзеркалі, відображалися більшість протиріч тогочасного життя. Цей короткий, але повний динаміки період привів до принципових змін у конструктивних й художніх особливостях українського традиційного одягу. Найважливішим фактором, що мав вирішальний вплив на утворення нових форм в одязі стала промисловість.

Розмірковування з приводу змін, яких зазнали форми, лінії й декор жіночого традиційного одягу на Тернопільщині в кінці XIX – початку XX ст., спираються перш за все на речові докази — архівні фотографії, пам'ятки музейних колекцій та польові матеріали з наукових експедицій в усі райони області.

Дослідники народного одягу зауважили, що в XIX ст. спостерігається урізноманітнення регіональних особливостей українського національного костюму. Це обумовлено перш за все результатами змін у соціально-господарській системі села після реформи кріпосного права (1848 та 1861 років).

У XIX ст. з ростом товарності сільського господарства зростає промисловість, переважно галузі по переробці продуктів сільського господарства. Важливе значення для економічного розвитку краю мало інтенсивне будівництво залізниць, що розпочалося в 1870-х роках. Помітне місце в економіці Тернопільщини у другій половині XIX – початку XX ст. посідала торгівля. Звідси вивозили сільськогосподарські продукти, довозили головним чином промислові вироби, зокрема тканини.

Центрами економічного життя стають міста, що розташовані на перехресті транспортних магістралей. Зростає роль малих містечок, що в другій половині XIX ст. розвивалися значно динамічніше, чим великі міста. Поряд з мешканцями таких міст і містечок у товарно-грошові відносини активно вступали селяни, які проживали безпосередньо поблизу від ринкових центрів, залізниць. Це спонукало до розвитку міграційних процесів, обумовило появу нових елементів у традиційно-побутовій культурі селян. Особливу роль у цьому відіграла міграція чоловічого населення з села до міста. Чоловіки, які поповнювали заводський та фабричний пролетаріат, разом із заробітньою платнею приносили до села нові промислові вироби, в тому числі й текстильні товари.

Нова мода в селянському одязі зазвичай була спізнілим наслідуванням моди міщанської. Вбрання селян шили з дешевших тканин, воно було простішим у крої і вимагало менше тканини. Мода приносила свої терміни. Нові елементи у вбранні відображали соціально-економічне розшарування селянської громади.

Уже з 1890-х років перші зміни торкнулися архаїчного жіночого вбрання – сорочки. Для її пошиття почали купувати на маломістечкових ярмарках та в крамницях відносно недорого бавовняну тканину перкаль. За своєю фактурою тканина нагадувала звичне домоткане полотно з льону, але була значно тонша й еластичніша, краще піддавалася драпіруванню. Спочатку з неї шили лише станок у святковій сорочці, а “підтичку”, що прикривалася поясным одягом, з домотканого полотна. Найскоріше ці елементи з’явилися у селах, що розташовані поблизу міст Бережани, Гусятин, Тернопіль, Підволочиськ, Шумське, Кременець та містечок у цих районах.

У 1890 році в моду у середовищі міщанок ввійшла форма звичайної блузки з високим стоячим коміром, оздобленим мереживом, зі складками та кокеткою на грудях. Уже наприкінці XIX – початку XX ст. ці елементи були адаптовані сільськими кравчинями у жіночих сорочках. Так з’являються сорочки з високим стоячим коміром завширшки 6 см, із застіркою на 2-3 гудзички, пазушним розрізом, прикритим манишкою (довжиною 23-37 см, шириною 3,5- 13 см). Широкі рукави (30-36 см) внизу зібрані під манжети такої ж ширини, як і комір. Краї коміра, манжетів, внизу подолок почали оздоблювати фабричним мереживом чи вузенькими оборками. Сорочки такого типу побутували у Бережанському, Козівському, Кременецькому, Гусятинському районах.

Але остаточних конструктивних змін традиційні жіночі сорочки зазнають із заміною плечових уставок на "гестку" (Кременецький, Шумський р-ни), щільнокроєнні рукави, що передують рукавам-реглан та викроєнні пройми для рукавів (центральні райони Тернопільщини). Це, так звані, "блюзки", які почали шити наприкінці 1920-х років. В 1930-х роках під впливом модних тенденцій того часу змінюється й оформлення горловини сорочок. Зникає комір, виріз горловини глибшає. Втратив актуальність традиційний для народної сорочки глибокий пазушний розріз. Споконвічно довгі рукави коротшають до ліктів.

Таким чином, під кінець першої половини ХХ ст. жіноча сорочка втрачає магічно-знакову функцію. Завжди закриті одягом частини тіла — шия, зап'ястя рук відкриваються, вкорочується подолок. Отже, як бачимо, це відображення модних тенденцій, що проходили в той період у жіночій моді Європи в цілому.

Вплив міської моди на селянське вбрання найвиразніший там, де був тісний контакт селян з маломістечковою шляхтою та ремісниками. Особлива роль у цьому належала містечкам, де знаходилися млини, чесальні та валющі, крамниці, перукарні, кравецькі та швецькі майстерні, аптеки, а на початку ХХ ст. — фотоательє. Саме фотографії початку ХХ ст. демонструють нам нові елементи в народній одежі.

Використання селянами нових тканин (шале, пліс, кашемір, оксамит, перкаль) сприяло розповсдженню нових видів вбрання. Наприклад, модні серед сільських жінок спідниці з одноколірних тонкововняних тканин, оздоблені нашитими внизу оксамитовими смугами та "шалаянівки", пошиті з тонкововняної квітчастої тканини шале у 3-4, призібрані чи укладені у складки пілки. У 1920-30-х роках їх носили майже в усіх районах області, окрім північних, що знаходилися в той час у складі Радянського Союзу і куди не потрапляли товари західноєвропейського виробництва. Поверх спідниці одягали білий вишитий фартушок з перкалю. Такий фартух на Поділлі з'явився разом з сорочкою з перкалю й спідницею з фабричних тканин. Він дещо нагадував фартушок покоївки — такі ж застрочені поперечні складки, мережева, оборки. Лише вишивка характеризувала його як елемент народного одягу.

Безрукавка у святковому костюмі подолянки з'явилася лише у перших десятиліттях ХХ ст. Поки-що до кінця не з'ясовано, яким чином вона увійшла у народний костюм: чи під впливом культури вбрання інших народів, чи під впливом міської моди. Місцеві ознаки західноподільських безрукавок визначаються за кроєм і декором. Особливості крою простежуються у двох варіантах:

безрукавки короткі (до талії), з пришитими знизу клапанами — “ланцями”, або ж без них, з фігурним коміром чи без нього, із застібкою на гудзички (8–10 штук) або гаплички, виріз горловини мілкий; безрукавки подовжені (нижче пояса), ледь приталені, застібка на один-два гаплички на талії, виріз горловини глибокий.

Короткі безрукавки (“камізельки”, “горсики”, “кептарі”) шили з білого фабричного полотна, темних вовняних тканин, оксамиту. У перших двох випадках вишивку виконували різнокольоровою заповоччю технікою хрестик. Оксамитові камізельки, локалізовані в Бережанському, Козівському і на півночі Буцацького районів, розшивали різнокольоровим бісером. Зауважимо, що аналогічне вбрання було розповсюджене серед мешканців Сянокського повіту в Польщі в міжвоєнний період. Як стверджує дослідниця народного одягу цього терену М. Марціняк, вишиті оксамитові “камізельки” з’явилися тут під впливом пропагандистської діяльності проукраїнської організації “Просвіта”.

Подовжені безрукавки (“горсети”, “жупани”) виявлені у Тернопільському, Гусятинському і Підволочиському районах. Як поодинокі явище вони відомі і в Козівському районі. Шили їх з оксамиту темних кольорів, рідше — з тонкої вовняної тканини. Оксамитові горсети вишивали гаптом різнокольоровими нитками D.M.C. або стежарусом, тонкововняні горсети — гаптом різнокольоровою заповоччю.

Зміни торкнулися й верхнього плечового одягу. Свити, сардаки, з доморобного сукна, кожуки почав витісняти одяг, пошитий з легкої вовняної тканини на утепленій підкладці, що нагадував піджаки.

Треба зазначити, що й народна вишивка того часу зазнала впливу міської моди. Перш за все це домінування техніки хрестик, що в 1920-х роках витіснила з ужитку майже усі архаїчні прийоми вишивання на Поділлі. Зміни торкнулися й композиційно-стильових особливостей узорів. Переважаючими стали поліхромні геометричні та біхромні рослинні узори з елементами в стилі модерн. Їх звичайно не укладали сільські вишивальниці, а лише копіювали, змінюючи на свій смак, з розповсюджених у той час серед міщан та жінок сільських священиків модних журналів з надрукованими зразками для вишивання.

Варто згадати і про взуття, що з’явилося в селянському костюмі під впливом міської моди. Це найперше черевики на шнурівках з високими халявами й підборами та чобітки, які шили на замовлення у маломістечкових шевців. У “шнуровицях” досить

часто сфотографовані дівчата й молодиці з приміських сіл міст Підволочиська, Збаража, Тернополя та ін..

На поч. ХХ ст. серед головних уборів жінок з приміських сіл основне місце займала хустка. Квітчасті, малі й великі, тонкововняні чи бавовняні хустки фабричного виробництва прагнула мати кожна жінка. Така хустка була головним подарунком дівчині від хлопця, дружині від чоловіка. Власне, в таких хустках здебільшого сфотографовані сільські жінки на початку ХХ ст.. Як правило, це були вироби польських, австрійських текстильних фабрик.

За короткий період кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. традиційний народний одяг зазнав таких кардинальних змін, яких він не зазнавав упродовж всієї попередньої історії українського народу. Цей факт пояснюється не лише загальними тенденціями у сфері промислової моди, що через маломістечкову культуру ввійшли в усі галузі традиційно-побутової культури селянства, а й втратою символічного значення народного традиційного вбрання: етнодиференціюючого, обрядового, урочисто-святкового, естетичного, визначально-вікового.

Література:

1. Булгакова Л.П. Деякі конструктивні та художні особливості традиційних сорочок Полісся першої половини ХХ ст // Народознавчі Зошити. – 1996. № 2.- С. 102-109
2. Булгакова Л.П. Народний одяг населення Київського Полісся (20-30-х рр. ХХ ст.) // Полісся України - Вип. 1. 1994. – Львів, 1997. – С. 123-147.
3. Булгакова Л.П. Традиційний жіночий одяг першої половини ХХ ст. // Полісся України. – Вип. 2. 1995 – Львів, 1999 – С. 159-176.
4. Історія міст і сіл Української РСР. Тернопільська область. – К ; 1973.
5. Матейко К.І. Український народний одяг. – К: 1977.
6. Ніколасва Т.О. Одяг // Поділля: Історико-етнографічне дослідження – К, 1994. – С. 260-276.
7. Marciniak M.J. Dawne ubiory dolinjan. - Sanok, 1994. – nr 32. – S. 5-66.

Лариса БАШКЕВИЧ (Умань)

ВПЛИВ НАРОДОЗНАВСТВА НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ

Утвердження незалежності української держави неможливе без створення ефективної системи освіти. Академік О.В.Сухомлинська зазначає: “Адже тільки виховне, культурне, освічене, працелюбне покоління, що закохане в свою землю і відстоює її державність, може забезпечити подальший розвиток України у загальнодемократичному спрямуванні” [1, 139].

Нині на піку духовної кризи надзвичайно гостро зростає потреба у відродженні традиційного статусу української родини та родинних виховних традицій. Адже саме через них здійснюється і шліфується генетичний зв'язок поколінь у часі, а їх вдосконалення сучасним поколінням забезпечує поступ у розвитку народу.

Упродовж століть українців намагались відокремити від родинних духовних джерел, тож завдання сьогодні — ретельно відновити цей потенціал національного багатства, прилучити до нього підростаюче покоління. З цією метою нами було розроблено народознавчий факультатив (12 занять) на тему: “Українські родинні виховні традиції”.

Програма факультативу “Українські родинні виховні традиції”

Об'єктом даного курсу є традиційна українська родина.

Предметом виступають родинні виховні традиції.

Завданням курсу є: ознайомити учнів з теорією родинного традиційного виховання українців; розвивати в учнів стійке, ціннісне ставлення до родинних виховних традицій; спрямовувати їх навчальні дії на подальше самостійне вивчення матеріалів родинних виховних традицій своєї місцевості; підвищити рівень національної самосвідомості школярів старших класів.

Методологічною основою факультативу є ідеї вітчизняних філософів, істориків, фольклористів.

Організація занять.

Методи вивчення курсу: лекція, розповідь, урок етикету, урок-роздум, зустріч з родиною трудової династії.

Факультатив ґрунтується на принципах: врахування вікових особливостей; історизму (всі основні питання висвітлюються в

історичному аспекті, на основі достовірних даних); народності, системності, науковості; гуманістичної спрямованості стосовно виховання духовно-моральних цінностей, національної самосвідомості, поваги до здобутків національної культури власного та іншого народів.

№	Назва теми	Кількість годин
1	2	3
	Вступ	
1.	Предмет і завдання курсу. Українці про рід і родину.	1
2.	Козацька родина. Відображення родинних звичаїв у працях етнографів.	2
3	Суть, структура родини і функції членів родини.	2
4	Родинні виховні традиції. Міжпоколінні родинні традиції. Родинно-мовні традиції. Родинний і дитячий побут. Родинно-трудові і мистецькі традиції. Родинно-громадські традиції. Родинно-оздоровчі традиції.	7
	Всього	12

На перших заняттях ми пропонуємо провести анкетування, де б з'ясувалося ставлення старшокласників до Батьківщини, свого роду, рідної пісні, мови, до національної кухні.

Опитувальник для учнів старших класів

1. Чи відзначають у Вашій сім'ї родинні свята?

а) Так (якщо так, назви їх); б) ні (Підкресли потрібний пункт)

2. Які казки, прислів'я та приказки про сім'ю тобі відомі?

3. Звідки ти їх знаєш?

а) розповідали; б) почув по радіо; в) прочитав із книг; г) учили в школі.

(Підкресли потрібний пункт).

4. Які спільні види роботи ти виконуєш разом із батьками?

а) прибираєш у кімнатах; в) працюєш на городі;

б) займаєшся ремеслом; г) дивишся телевізор.

(Підкресли потрібний пункт).

5. Якому ремеслу навчають тебе у сім'ї? (Назви)

6. Які традиційні заходи, що проводяться в школі, є для тебе найбільш цікаві: а) родинні свята; б) свято першого дзвоника; в) гуртки з опанування рідною мовою, ремеслом.

(Підкресли потрібний пункт).

Також учням було запропоновано скласти своє родове дерево. З'ясувалося, що знають своїх дідів 96% учнів, прадідів – 61%, прапрадідів не міг назвати жоден учень. Після цього була проведена бесіда про важливість знання свого родоводу, яка стимулювала дітей до збирання інформації про своїх предків, їхнє соціальне становище, рід занять тощо.

При аналізі шкільних підручників з'ясувалося, що вправ, дидактичний матеріал яких заснований на народній педагогіці, обмаль. Ми розробили систему вправ на основі цього матеріалу. Вправи включали інформацію про рідну землю, українську хату, свята, пісню. Учням були запропоновані перекази на тему: "Найрідніша людина в світі", "Український рушник". Було поставлено завдання написати твір на тему: моя родина. У вправі про історію народної вишивки на Україні за допомогою словника школярі пояснювали лексичне значення слів: декоративно-прикладне (мистецтво); перли; лелітки; досвітки; вечорниці; вибілене (полотно); посаг; композиція; повст.

Діти отримували завдання добирати прислів'я та приказки, де йдеться про родину: "Свого домагайся – роду не цурайся", "До свого роду – хоч через воду".

Учням було пояснено лінгвістичне значення слів: рід; рожаниця; батько; мати; баба; дід; родина; берегиня; сестра; брат; Батьківщина.

Діти створювали розповідь-мініатюру за опорними словами: сватання, вишивна, настрій, свято, хата, рушник.

Було проведено анкетування батьків учнів, які відвідували факультатив.

Опитувальник для батьків

Шановні батьки! Сім'я завжди була найбільшим вихователем підростаючих поколінь, невтомною плакальною високої духовності і національного духу. Розлад у родинних взаєминах відчутно підірвав педагогічні функції сім'ї. Як повернути її авторитет? Ваші відповіді допоможуть у виробленні програми дій у цьому напрямку.

1. Які якості Ви намагаєтесь виховати у своїх дітей?

а) повагу до старших; б) працелюбність; в) чесність; г) порядність; д) господарність; є) милосердя.

2. Яке Ваше ставлення до народної педагогіки та її здобутків?

а) народна педагогіка повинна використовуватись поряд з науковою;

б) виховні засоби народної педагогіки найбільш ефективні у вихованні дітей;

в) до народної педагогіки відношусь байдуже.

(Підкресліть потрібний пункт).

3. Чи доцільно вивчати з дітьми родинні виховні традиції?

а) так (якщо так, поясніть причину); б) ні.

(Підкресліть потрібний пункт).

З'ясувалося, що за період поглибленого ознайомлення дітей з родинними виховними традиціями покращились їх стосунки з батьками: вони виявляли повагу до них, до бабусь та дідусів, переважна більшість учнів намагалися допомагати батькам у хатніх справах, виявляли інтерес до своєї родини, пращурів.

Провівши розрахунки, ми дійшли висновку, що впровадження такого факультативу доцільне, адже в результаті нашої роботи підвищився учнівський рівень національної свідомості, розширились їх знання з народознавства, посилилось відчуття пошани і любові до свого роду, рідної землі, батьків, формувалося естетичне ставлення до природи, праці, життя.

Література:

- 1 Сухомлинська О. Історико-педагогічні витoki і засади ідейно-політичних та морально-етичних принципів патріотизму народу України // Куди йдемо: матер. наук.-практ. конф. "Ідеологія та ідейно-політичні засади державного будівництва в Україні" -- К., 1993 -- С.139.

Валентина ГАЛІЦЬКА (Дніпропетровськ)

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА НАРОДОЗНАВСТВА У СЕРЕДНІЙ ТА ВИЩІЙ ШКОЛІ

У контексті середньої та вищої школи проблема повернення молоді до образної культури мислення — провідна, яка визначатиме перехід до гуманізації свідомості молодого покоління. Народне образне мислення, його інтелектуально-художній зміст повинні бути об'єктом вивчення у спеціальних курсах теорії фольклору.

етнопсихології, етнографії, теорії літератури, історичного народознавства на спеціальних факультетах вищих навчальних закладів. Матеріалом для вивчення слугуватимуть пам'ятки матеріальної та духовної культури українського народу.

Народне образне мислення (фольклор) зафіксувало в своїх жанрових пам'ятках риси етносередовища, побуту народу в історичній їх вірогідності. Адже у фольклорній свідомості існує система найголовніших етнодеталей, які відтворюють у піснях "виражальну сутність етнотипу" [1, 7], соціально-психологічні характеристики народу, емоційну природу українця.

Народнопоетична творчість українців зафіксувала кольорову гаму нашої нації, етноландшафт (екстер'єр), національний етнопростір, часово-місцеві паралелі державності, виражені в народнопоетичних образах-символах (Великий Луг, Січ-мати тощо).

Через історичні обставини народна образна культура (її образна пам'ять зокрема) деформується. Потрібна обережна, науково виважена реставрація народної образної пам'яті для відтворення образного генофонду нації.

Необхідне відновлення історичного пласту фольклору (календарно-обрядові цикли, історичний епос: думи, легенди, народні оповідання). Наші спостереження ґрунтуються на враженнях від фольклорно-етнографічної експедиції "До народних джерел" на території Нікопольського району Дніпропетровської області влітку 2000-го року, здійсненої Дніпропетровським відділенням Малої Академії наук школярів, Дніпропетровським національним університетом та інститутом народознавства НАН України (м. Львів). Учасники експедиції зафіксували залишки фольклорної пам'яті у жанрах історичного епосу ("Балада про Саву Чалого", перекази і народні оповідання про кошового отамана війська Запорізького Івана Сірка), але деформованої відсутністю образного ряду, ідеологічними утисками минулого, перерваністю спадкоємності поколінь у передачі фольклорних зразків (давні козацькі села Купулівка, Покровське, Чортомлик). Без створення державної комплексної програми відродження фольклорної пам'яті неможливі творчі процеси в суспільстві.

У контексті вищої та середньої школи проблема повернення до образної культури мислення — одна з провідних, яка означає перехід до гуманізації суспільної свідомості, формування цілісних орієнтирів молодого покоління, яке здійснюється вербальними та аудіовізуальними засобами.

В умовах духовного відродження нації важливим засобом

всєбічного розвитку особистості, повернення до правічних коренів українства повинно стати широке використання у навчально-виховному процесі насамперед національного народознавства у вузівській практиці: і на технічних, і на гуманітарних факультетах. На філологічному факультеті необхідно викладати народознавство ще до початку курсу "українська народна уснопоетична творчість", або ж курс фольклору пов'язати з дослідженням системи матеріальних та духовних цінностей народу, що б сприяло серйозній підготовці майбутніх фахівців. А поки що студенти-першокурсники до фольклорної практики підходять досить незрілими, автоматично записуючи від носіїв фольклору зразки, іноді не розуміючи змісту, доречності та важливості окремих слів, назв предметів національної матеріальної культури. Фольклорна практика повинна стати також і народознавчою, що б розвивало культурологічний кругозір студентів.

Зрозуміло, що для проведення практики в такому аспекті потрібна комплексна методика збирання і дослідження фольклору. Подібний досвід в організації фольклорної практики з розробленим питальником-програмою дослідження календарної обрядовості Придніпровського регіону існує в НДЛ фольклору, народних говорів та літератури Придніпров'я ім. О.Гончара Дніпропетровського національного університету. За результатами багаторічних фольклорних практик впорядковано вісім збірників фольклору Придніпров'я різних жанрів: легенди, казки, прислів'я, приказки, анекдоти, ліричні пісні тощо. Цей багатий автентичний матеріал використовується у вузівській та шкільній практиці, на методичних семінарах.

Досвід роботи в середній школі переконує в тому, що уроки краєзнавчого плану завжди проходять жваво, несуть найбільшу кількість необхідної інформації, створюють ефект живої присутності учня у народознавчих процесах. Але ж той самий досвід констатує факт, що саме місцевий фольклорний матеріал використовується недостатньо. Через залучення до культурних цінностей місцевого населення школярі вчаться історично мислити, не абстрактно шанувати рідну мову, усну пісенну творчість, розуміти красу декоративних розписів, вишивок, колорит і функціональність традиційного одягу, доцільність та узгодженість форм народної архітектури. У зв'язку з цим звернення до історичних та культурних пам'яток, зокрема фольклорних записів від місцевих носіїв фольклору, на уроках у середній школі повинно стати звичайним явищем.

Хоча й фрагментарно, але тексти народних пісень доцільно

використовувати уже у початкових класах при вивченні не лише мови та літератури (читання казок, легенд, загадок, прислів'їв), але й природознавства (подаючи відомості про флору і фауну рідного краю, учитель може цитувати рядки з пісень "Летить галка через балку", "Ой у лузі на калині", "Ой на горі сніг біленький", "Терен, мати, коло хати").

Виразною, емоційною, дієвою ілюстрацією уроків історії виступатимуть жанри епічні фольклору (наприклад, легенди і перекази про історію виникнення міст та сіл, історичні пісні: "Їхав козак на війноньку", "Дума про сиву давнину", "На Україні земля чорна" та ін.).

На уроках музики доцільно було б звернути увагу учнів на творчість славетного історика, фольклориста та етнографа Д.І.Яворницького, який лише на території нинішньої Дніпропетровщини записав 80 народних пісень з мелодіями. Розповіді про життя самовідданого вченого, виконання пісень, записаних ним, безумовно, зацікавлять учнів і спонукатимуть до свідомого вивчення фольклору рідного краю.

На уроках праці та образотворчого мистецтва варто не лише показати зразки вишивок і декоративних розписів, зроблених місцевими умільцями, але й подати цитати з народних творів, в яких згадуються деталі побуту (пісні "Ой брязнули ложки-тарілки", "Чи я не хазяйка?"), а потім запропонувати школярам змалювати або відтворити в мініатюрі зразки рушників, посуду чи традиційного одягу. Свіжий струмінь, цікаву пізнавально-проблемну ситуацію внесло б на уроці читання зразка усного твору з наступним його ілюструванням учнями.

На уроках рідної мови теж доцільно використовувати зразки фольклору замість довільно підібраних, часто не зовсім вдалих прикладів, вміщених у шкільному підручнику. До речі, тільки назви пісень (це в основному їх перші рядки) є гарним дидактичним матеріалом при вивченні тем "Іменник", "І Прикметник", "Дієслово", "Звертання" (наприклад, "Не хилися, гілко, не хилися в воду", "Через річеньку, через биструю", "А сонце заходить").

Цілком логічно запропонувати учням здійснити фольклорну мініекспедицію, записати зразки народнопісенної творчості від старших за віком людей, що буде вельми корисним для формування фольклорної образної пам'яті. Форми подачі матеріалу можуть бути різноманітними, але насиченими емоційно-пізнавальною дією відповідно до віку школяра.

Література:

1 Буряк В.Д. Сучасна народнопісенна творчість Придніпров'я: Генезис образних форм поетичної свідомості. Автореферат дис. канд. філол. наук. – К., 1992.

Наталія ЗИНЧЕНКО (Полтава)

Особливості вивчення героїчного поетичного епосу в школі

Український народ протягом століть створив величезний пам'ятник своєї культури надзвичайно витонченої краси: поезію слова і музики — пісню і думу. Цей могутній живий пам'ятник привернув до себе увагу народів світу, здобув загальне визнання, світову заслугу і славу. Поетичний епос України — то живий голос далеских предків. Його вивчення — особливо молодшим поколінням — важливе і необхідне, адже героїчний епос дає характеристику епохи, у яку він був створений, розкриває погляди народу на певні явища його життя і боротьби, розвиток самосвідомості українців, їх національної гідності.

За шкільною програмою Н.Волошиної, О.Бандури, ліро-епічні героїчні твори вивчаються у 6, 7 і 10 класах, зокрема:

6 клас	історичні пісні "Байда", "Ой Морозе, Морозенку...", "За Сибіром сонце сходить"	для самостійного читання: "За річкою вогні горять", "Ой Богдане, батьку Хмеля..."
7 клас	народні думи "Козак Голота", "Маруся Богуславка", "Самійло Кішка"	для самостійного читання: "Козак-нетяга Фесько Ганжа Андигер"
10 клас	історичні пісні "Зажирилась Україна", "Гей, не дивуйтеся, добрії люди", "Чи не той то хміль...", дума "Хмельницький та Барабаш"	для самостійного читання: "Максим козак Залізняк", "Ой на горі та й жінці жнуть", "Втеча трьох братів із города Азова"

Із теорії літератури пропонується у 6 класі дати поняття про історичні пісні, їх види; у 7 класі — поняття про думи, особливість побудови та поезики дум; у 10 класі — дати поняття про народний епос та основні його жанри. На перший погляд, маємо певну

неправомірність: давати поняття про народний епос у 10 кл., тоді коли види народного епосу вивчаються у 6 і 7 кл. На наш погляд, ще у 6 кл., розпочинаючи ознайомлення з родами й жанрами фольклору, слід наголосити, що таке епос, зокрема героїчний.

Поняття “український народний героїчний епос” протягом існування вітчизняної фольклористики зазнавало певних змін, трансформувалося за своїм змістом. Якщо традиційним значенням терміну було “українські народні думи та історичні пісні”, то нині воно набуло розширення. “Героїчний народний епос, — зазначається у літературознавчому словнику видання 1997 року, — збірна назва фольклорних творів різних жанрів (колядки, думи, історичні (козацькі, гайдамацькі, опришківські, стрілецькі, повстанські та ін.) пісні, казки, легенди, перекази), в яких відображена воля, завзяття народу у боротьбі з ворогом, злом, кривдою, соціальним і національно-релігійним гнітом, прославляється розум, сила, мужність воїнів, богатирів, народних месників” [1, 158-159]. Таке ж значення цього поняття знаходимо і у навчальному посібнику “Героїчний епос українського народу”: “Героїка притаманна багатьом жанрам українського фольклору, котрі... відображають картини минулого нашої землі, уявлення про подвиг, мораль — загалом ментальність українця” [5, 4]. О.Скиба відносить до народного епосу думи, історичні пісні, перекази, байки, казки; до ліро-епосу — балади, легенди, співомовки [4, 46]. Щоправда, у цій же статті знаходимо: “... героїчний епос — це народні думи та історичні пісні” [4, 49]. До героїчного епосу думи та історичні пісні відносять фольклористи І.Руснак [3], Ф.Кейда [2] та ін.

Героїка справді властива багатьом фольклорним жанрам. Однак слід чітко розмежувати героїчні ліро-епічні твори (поетичний епос) — думи та історичні пісні і героїчні епічні жанри — казки, легенди, перекази. Пісні козацькі, гайдамацькі, повстанські та ін., у яких відображається боротьба українського народу проти будь-яких проявів соціального й національного гніту, наявний узагальнений образ козака, гайдамаки, наймига тощо, є різновидами (циклами) соціально-побутових пісень.

О.Довженко писав: “Українська пісня — це геніальна поетична біографія українського народу... Народ, якого позбавляли багатьох можливостей, у кривавій боротьбі вилив свою душу, свій поетичний геній в єдине, в що міг — у пісню, безсмертну українську народну пісню...” Вивчення історичних пісень — одного із жанрів героїчного поетичного епосу — має бути у безпосередньому зв’язку з історією. Для кращого засвоєння історичних пісень слід висвітлити учням загальну їх класифікацію, в основу якої покладено

хронологічно-тематичний принцип, адже всі вони мають конкретно історичний зміст.

Перший цикл — найдавніші історичні пісні про боротьбу українського народу з турецько-татарськими загарбниками (“За річкою вогні горять”, “Зажурилась Україна”, “В Царєграді на риночку” та ін.);

другий цикл — історичні пісні про боротьбу українського народу проти польської шляхти (“Чи не той то хміль”, “Гей, не дивуйтеся, добрії люди”, “Ой з-за гори, з-за крутої” та ін.);

третій цикл — історичні пісні про зруйнування Запорізької Січі (“Ой ви, хлопці-запорожці”, “Вилітали орли”, “Та летів ворон та із чужих сторін” та ін.);

четвертий цикл — історичні пісні про стихійні селянські повстання та їх героїв (“За Сибіром сонце сходить”, “Максим козак Залізняк” та ін.).

Історичні пісні є, справді, “історичним документом епохи” (Д.Яворницький), хоча і не всі факти, викладені у них, відповідають дійсності. Для них, як правило, властиві такі риси, як гіперболізація, узагальнення, символізм. Часто ряд подій, схожих або близьких у часі, змішувався, подавався за одну подію. Це ж стосується й

історичних осіб у фольклорі, які змальовуються під власними чи вигаданими іменами. Їх образи традиційно наділені узагальненими рисами. Та важливим є те, як народ у піснях чи думах висловлює своє ставлення до тих чи інших подій, своє осмислення їх, переживання та почуття. То ж перед вивченням будь-якої історичної пісні чи думи слід зробити короткий виклад історичного матеріалу, а далі перейти до аналізу твору (декламаційний аналіз тексту, складання плану й аналіз пісні, характеристика образів тощо). Вивчаючи пісню “В Царєграді на риночку”, учні опрацьовують за підручником статтю “Гіпербола”. Далі необхідно дати завдання: 1. Знайти рядки з пісні, в яких ужито гіперболу; пояснити її значення. 2. З’ясувати, які риси характеру перебільшує цей художній засіб?

На наступному уроці перевірку домашнього завдання почати з проблемного питання: 1) Чому турецький цар відразу не стратив Байду, а почав його “підмовляти”? або 2) Чому Байда наділений надзвичайною силою? або 3) Чому ця пісня є історичною?

Під час вивчення пісні “За Сибіром сонце сходить” можна прочитати учням опис зовнішності Кармалюка за романом М.Старицького “Кармалюк”: “...то був юнак років двадцяти, який

міг вразити будь-кого своєю стрункою постаттю й надзвичайно гарячим обличчям. Росту він був вище середнього, широкий у плечах і в грудях; але атлетична будова тіла пом'якшувалася стрункістю ліній і гармонійною пропорційністю. Риси його обличчя були витончені і сповнені шляхетності та гордості. Крізь прозору білість шкіри виднівся ніжний рум'янець незайманих сил..." Запропонувати учням 1) розказати, як письменник змальовує Кармалюка?; чи відчувається особистісне ставлення автора до свого героя? 2) пояснити вирази "атлетична будова тіла", "гармонійною пропорційністю"; 3) довести, що боротьба Кармалюка була справедливою (підтвердити свою думку словами пісні).

Таким чином, звертаємо увагу учнів на те, що історичним пісням притаманне органічне поєднання епосу й лірики, зображення дійсності реальне і водночас героїзоване — у історичних піснях поширені художні образи-символи, уособлення, порівняння, метафори, повтори тощо.

До найсамобутніших ліро-епічних творів належать думи, "предивні, єдині на цілий світ пам'ятники творчості нашого народу" (Леся Українка). Вивчення дум (як й історичних пісень) варто почати із класифікації за змістом і проблематикою:

перший цикл — думи про боротьбу українського народу проти турецько-татарських загарбників ("Козак Голота", "Самійло Кішка", "Маруся Богуславка" та ін.);

другий цикл — про боротьбу українського народу проти польсько-шляхетського поневолення ("Хмельницький та Барабаш", "Перемога під Корсунем" та ін.);

третій цикл — думи про класову боротьбу трудящих ("Козак-нетяга Фесько Ганжа Андибер", "Чорна неділя в Сорочинцях", "Про Сорочинські події 1905 року");

четвертий цикл — соціально-побутові думи ("Козацьке життя", "Бідна вдова і три сини" та ін.).

Далі учнів слід ознайомити із жанровими особливостями дум. Специфічна особливість поетичної форми українських народних дум полягає в тому, що ця форма досить струнка щодо композиції, але водночас і досить гнучка щодо словесного та музичного виразу, така, що нібито завжди народжується знову. Тому думи належать до імпровізаційних видів фольклору, тоді як пісні відзначаються сталістю викладу. Думи не мають звичайної для пісень строфи, але їм властивий поділ на тиради або періоди (групи віршів), з яких кожна містить у собі закінчений образ або думку). Думам властиве вільне, нестале римування (переважно дієслівне).

Композицію дум можна назвати традиційною, бо вона в абсолютній більшості текстів зберігає одні і ті ж елементи: заспів (початок), власне думу (розгортання сюжету з ліричними відступами) і кінцівку (славословіє). Виконуються думи своєрідним індивідуальним співом-оповіддю — речитативом. Одна з особливостей виконання — ретардація (уповільнення в процесі словесно-музичної оповіді). Основні художні засоби дум типові для поезики всієї української народної поезії.

Вивчаючи, приміром, думу “Козак Голота” (7 кл.), коротко розповідаємо учням про історичні події, які лягли в її основу. Нагадаємо, що козаки були надійними захисниками рідної землі у боротьбі з турецько-татарськими загарбниками (учні уже знайомилися з цією епохою під час вивчення історичних пісень у 6 кл.) Після читання думи найдоцільнішим методом буде творчий переказ думи. Щоб збудити творчу уяву учнів, можна поставити такі запитання:

1. Яку картину ви уявляєте, прочитавши перші рядки думи?
2. Яким бачиться вам козак Голота?

Такий переказ має містити у собі елементи характеристики героя, отже, готувати учнів до аналізу думи. Далі можна у формі бесіди характеризувати персонажів твору:

1. Хто такий Голота?
2. Як показано в думі сміливість Голоти?
3. Чим характерна мова героя?
4. Яке основне прагнення татарина?
5. Що допомогло козакові Голоті перемогти багатого татарина?

У підсумку наголошуємо, що ідейну спрямованість думи підсилює художній засіб протиставлення. Колективно складаємо порівняльну характеристику образів:

козак Голота	татарин
бідний	багатий
мирний	хилий, жорстокий
молодий	сідий, бородатий
сміливий	боязкий
байдужий до наживи	зажерливий, пихатий
розумний, кмітливий	обмежений

Для домашнього завдання запропонуємо учням складену таблицю-характеристику проілюструвати цитатами. Таким чином, діти переконуються, що, протиставляючи бідного козака і багатого татарина, народ проголошує ідею вірного служіння своєму народові. Оборона рідної землі — головна ідея думи.

Народні думи і пісні — свідчення духовної величі нашого народу, його безсмертя. Вивчення героїчного епосу необхідне для розуміння національної історії України.

Література:

1. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін. Літературознавчий словник-довідник — К.: Академія, 1997 — С.158-159.
2. Кейда Ф. Вивчення українського героїчного епосу в 10 класі // Дивослово. — 1998. — № 9. — С.42-46
3. Руснак І. Думи та історичні пісні Лавч. посібник. — Кіровоград: Степова Еллада, 1999. — 95 с.
4. Скиба О. Поглиблене вивчення фольклору у 6 класі // Укр. література в загальноосвітній школі — 1999 — № 3. — С.46-54.
5. Таланчук О. Мудрий і правдивий голос душі народної // Героїчний епос українського народу. Хрестоматія — К.: Либідь, 1993. — С.4.

Наталія СИВАЧУК (Умань)

ФОЛЬКЛОРНА ПРАКТИКА СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ

Про не пересічне значення фольклору у формуванні майбутнього вчителя писали українські вчені-педагоги С.Баклажченко, О.Виховський, Й.Возовий, М.Дмитрук, А.Лазаріс, О.Лотоцький, С.Сірополко, Я.Чепіга. Наголошуючи на важливості підготовки спеціалістів-збирачів фольклору, М.С.Грушевський писав: “Треба зберегти для budouчого досліду якнайбільше фольклорного матеріалу... При науково-дослідних кафедрах історії, літератури і краєзнавства повинні бути заведені секції фольклору матеріальної культури, щоб підготувати дослідні сили у цій сфері. По різних вищих школах, а особливо по інститутах народної освіти повинні бути заведені курси етнографії й історії матеріальної культури, щоб розвинути інтерес до цих дисциплін серед людей, яким доведеться працювати безпосередньо серед народу, або мати діло з сільською молодіжжю” [5, 50].

Програма з фольклору для студентів філологічного факультету повинна формувати сучасне мислення студентів, знайомити їх із найновішими дослідженнями в цій галузі вітчизняних та зарубіжних учених.

Осмилення теоретичної частини курсу та оволодіння

практичними навичками, вміння аналізувати народнопоетичні твори має допомогти студентам усвідомити роль фольклору як одну з найважливіших основ, на якій сформувалась література, музика, мистецтво взагалі.

Пошукова робота студентів-філологів педагогічного університету з фольклору є важливим засобом прилучення їх до української народної культури, виховання на її традиціях, формування особистості вчителя оновленої національної школи. Фольклорне виховання — серцевина національного виховання, тому безпосереднє ознайомлення студентів у процесі пошукової роботи з народною творчістю, спостереження за процесом його побутування сприяє вихованню національної свідомості та патріотизму. Г. Булашев писав: “Нам, українцям, треба твердо пам’ятати, що будь-який поступальний рух не лише зумовлюється, а й ґрунтується на житті попередньому” [2, 21].

Пошукова народознавча робота зі студентами першого курсу філологічного факультету має завдання:

- *навчальне* — розширення і поглиблення знань студентів з фольклору, народознавства;
- *професійне* — вироблення у студентів навичок фольклориста-збирача;
- *наукове* — озброєння студентів навичками, технологією ведення наукового дослідження, вміння спостерігати, записувати фольклор, систематизувати його.

У підготовчий період студенти слухають курс лекцій з фольклору України, спецкурс “Організація пошукової народознавчої роботи”, який включає теми: “Суть пошукової народознавчої роботи”, “Підготовка та організація фольклорної експедиції”, “Психологічні особливості введення пошукової народознавчої роботи”, “Методи збирання української народної поетичної творчості”, “Вимоги до запису фольклорного матеріалу”, “Запитальники до респондентів, їх особливості та зміст”, “Використання ТЗН у період експедицій”. Керівник експедиції завчасно вивчає той регіон, де проводитиметься пошукова народознавча робота, зустрічається з директором школи, головою сільради, завідувачем клубом, домовляється про житло, харчування студентів. Від завідувача сільським клубом та голови сільради довідується про людей, які вміють та люблять співати, часто виступають на сцені. Проводяться збори учасників експедиції, на яких визначається маршрут, розподіляються обов’язки, виявляються інтереси студентів шляхом анкетування та усного опитування.

Внаслідок цього визначаються напрями роботи студентів. Також призначаються відповідальні за господарську діяльність, розписується чіткий розпорядок дня. День поділено на три періоди: до обіду, коли виконавці-респонденти (а це в основному люди похилого віку) займаються хатніми справами, практиканти працюють над чернетками, готують запитальники; після обіду вони працюють безпосередньо з виконавцями; ввечері підбиваються підсумки, дається інструктаж на наступний день.

Успіх проведення пошукової народознавчої роботи залежить від того, які взаємини будуть між студентами та місцевими жителями. Важливо, щоб жителі села зрозуміли мету експедиції, тому в перші дні студенти організують радіопередачу по сільському радіо, в якій розповідають про важливість фольклору в період національного відродження. Доцільним є виступ перед жителями села з концертною програмою, що дає змогу зблизитись, подолати бар'єр відчуження. Велику допомогу в налагодженні контактів з місцевими жителями села може надати сільська інтелігенція, особливо вчителі, працівники клубу.

Щоб установити контакт із виконавцем, студенти не починають бесіду з прямих запитань про фольклор, а слухають спочатку розповіді респондентів про їхнє життя, родину, долю, а безпосередню розмову починають з прохання до виконавця проспівати улюблену пісню. Студенти записують фольклор лише в момент його виконання, не перебиваючи інформатора. З метою перевірки записів часом просять його відновити твір іще раз, але цим прийомом не зловживають.

Під час ведення польових досліджень студенти дотримуються таких вимог:

- записувати безпосередньо з народних уст під час виконання фольклорного твору, без будь-яких змін та доповнень від себе;

- зберігати в запису точність фольклорного твору зі всіма повторами, вставними словами, вигуками, із збереженням місцевих діалектів;

- дати відомості про те, хто записав твір, коли і де, подати найповніші дані про виконавця;

- пояснити умови виникнення та походження фольклорного твору: де поширений і чому, які його функції, місце в житті, що лежить у його основі;

- зберігати в записах діалектні риси, оскільки вони мають естетичне й наукове значення;

- занотовувати ремарки співців і оповідачів (пояснювальні, розповідні, ліричні).

Успіх пошукової роботи студентів також залежить від володіння технікою ведення записів. Цьому сприяє вміння студентів користуватися засобами: відеокамерою, магнітофоном, диктофоном, фотоапаратом.

Матеріали експедицій треба оформити в спеціальні папки, альбоми, які зберігаються на кафедрі. У вересні-жовтні студенти-філологи повинні звітувати перед товаришами про участь у фольклорній експедиції в два етапи: підсумкова конференція та концерт. На конференції студенти розповідають про свою участь в експедиції, про цікаві наукові знахідки, про носіїв народної творчості, майстрів-умільців. Під час концерту учасники експедиції виконують фольклорні твори, записані ними.

На жаль, у ставленні до фольклору спрацьовує низка стереотипів, зокрема: меншовартості, провінційності, примітивності (хибна думка про те, що українську культуру в світі не знають, отож пишатися нею не доводиться), жанрової убогості (українська культура сприймається обивателями як словесне мистецтво).

Отже, завданням фольклорної підготовки студентів-філологів є:

- пізнати народну творчість у всіх її виявах, проїнятися її мудрістю;

- через минуле, відображене в фольклорі, знайти своє "Я" і навчитися бачити сучасне;

- оволодіти методами збору, класифікації та аналізу взірців народної творчості;

- вміти пропагувати народну творчість серед населення регіону;

- на основі фольклорного матеріалу здійснювати виховну роботу серед учнів та батьків.

Фольклорна підготовка студентів-філологів дає можливість відчутти себе частиною великого народу, який протягом століть створив неоціненний скарб: усну історію, етику, філософію, мораль. Студенти є частиною цього народу, тому повинні досліджувати, берегти і розвивати кращі традиції фольклору. Нині у нашій державі створюються умови для того, щоб не розпорошилися серед щоденних турбот ці віковічні надбання.

Література:

1. Баклажченко С. До питання про вивчення народної творчості // Новим шляхом, 1922. - №1-2. - С.53-56.
2. Булашев Г. Український народ в своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. - К., 1992. - 441с.
3. Виховський О. Соціальне будівництво та українська інтелігенція // Радянська освіта. - 1929. - №7-88. - С.5—8.
4. Возовий Й. Етнографія в сільській школі // Радянська освіта. - 1929. - №9. - С.72-74.
5. Грушевський М.С. Береження і дослідження побутового і фольклорного матеріалу як відповідальне державне завдання // Україна. - 1925. - №5. - С.6-12.
6. Дмитрук М. Практична участь освітян у краєзнавстві // Радянська освіта. - 1929. - №11. - С.54-59.
7. Лазаріс А. Українське краєзнавство та перспективи його розвитку // Радянська освіта. - 1925. - №5. - С.49-54.
8. Лотоцький О. За родную школу. - М., 1916. - 57с.
9. Лотоцький О. Народное образование на украинском Юге. - М., 1914. - 286с.
10. Основи національного виховання: Концеп. Положення / В.Г.Кузь, Ю.Д.Руденко, З.О.Сергійчук та ін. За заг. Ред. В.Г.Кузя та ін. - К., 1993. - 152с.
11. Сірополко С. Внешкольное образование. - М., 1912. - 128с.
12. Сірополко С. Завдання нової школи. - Нова-Ушиця на Поділлі, 1919. - С.20.
13. Ушинський К.Д. Избр. пед.произв. - М., 1945. - Т.2. - 576с.

Лариса ГОЛОВАТА (Тернопіль)

ВИКОРИСТАННЯ МУДРОСТІ НАРОДНОЇ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (5 клас, повторення вивченого в початкових класах)

Однією з головних функцій рідної мови є те, що вона виступає засобом пізнання нагромаджених людством культурних цінностей. Завдяки цьому учні мають змогу прилучитися до національної і світової культури, засвоїти вироблені людством моральні поняття, ідеї та ідеали.

Запропоновані вправи і завдання, побудовані на зразках народної творчості, допоможуть учителеві-словеснику втілити на уроках повторення у п'ятому класі одну з чотирьох взаємопов'язаних

змістових ліній — культурологічну, оскільки, за новою програмою для середніх загальноосвітніх закладів з рідної мови ("Дивослово", 2001, №8, вкладка, ст.8), на уроках української мови велике значення мають "мовленнєві зразки, тобто система текстів і усних висловлювань, форма яких відзначається довершеністю, а зміст концентровано представляє національну культуру українського народу, а також культуру світову".

Повторення вивченого в початкових класах (10 годин)

Звуки і букви. Склад і наголос. Значущі частини слова; спільнокореневі слова. Ненаголошені голосні в коренях слів (ті, що перевіряються і не перевіряються наголосом)

Прочитайте запропоновані прислів'я. Якою спільною темою вони об'єднані? Якими словами називають край, де народилася людина.

1. Рідна країна найкраща. 2. Хто відмовляється від батьківщини — помирає в самотині. 3. Треба, щоб вітчизна була нам дорожча, ніж ми самі собі. 4. Вода з рідного місця — свята, земля з рідного місця — золото. 5. Нема нічого милішого за домашнє вогнище.

Назвіть звуки і букви у виділених словах, вкажіть у них наголос. Письмово запропонуйте варіанти переносу зазначених слів. Скільки складів у цих словах?

Перепишіть прислів'я. У виділених словах виділіть значущі частини. Повторіть, що таке корінь, префікс, суфікс, закінчення, основа.

1. Наполегливість та праця успіх приносять. 2. Багато людей — добре працюється. 3. Не навчишся працювати змолоду — на старість долю проклинатимеш. 4. Найбільша кара для працьовитого — безділля. 5. Спершу попрацюй, а тоді танцюй.

Окремо випишіть спільнокореневі слова, які зустрічаються у прислів'ях. Доберіть свої приклади.

Запишіть прислів'я, вставляючи пропущені ненаголошені Е, И у коренях слів.

1. Хто хоче знати майбутнє, мусить добре знати м(е,и)нуле. 2. Розум — справжня ч(е,и)снота. 3. Безглуздо к(е,и)рувати іншими, якщо не вмієш володіти собою. 4. Злочинами ніхто не здобуде тр(е,и)вального щастя. 5. Хто мало сумує, той

багато пом(е,и)ляється. 6. Хто не див(е,и)ться вп(е,и)ред — зал(с,и)шається позаду. 7. Р(е,и)м(е,и)сло проганяє нужду і зло.

Яке правило Ви використали, вставляючи букви? Що слід робити, коли ненаголошені Е, И не перевіряються наголосом?

Частини мови; основні способи їх розпізнання. Іменник. Іменники, що означають назви істот і неістот. Велика буква і лапки в іменниках. Голосні у відмінкових закінченнях

Переписуючи прислів'я, зверху над словами зазначайте (олівцем) частину мови.

1. Прислів'я в розмові — як солодкий мед у глечичку. 2. Від доброго слова серце м'якшає. 3. Вчись тримати язик за зубами. 4. Коли багато говорять, одне одного нечують. 5. Кожен розуміє сказане по-своєму. 6. Мудрий розкидає поради, розумний їх підбирає.

Як Ви зуміли розпізнати частини мови? Пригадайте їх визначення. Чи є у реченнях такі слова, частину мови яких Ви не змогли визначити?

Із поданих прислів'їв випишіть у дві колонки іменники, що означають назви істот і неістот (у називному відмінку).

1. Для кожної матері своя дитина — картина. 2. Гідний син у батька поради питає і слово його над усе поважає. 3. Син — підмога батькові, дочка — окраса дому. 4. В дитини впаде одна сльоза, а в матері дві. 5. Дітей розумними виростиш — рід свій прославиш.

Якою спільною думкою об'єднані ці прислів'я? Використовуючи записані Вами слова, складіть усну розповідь, взявши за назву прислів'я "Шануй своїх батьків і тебе шануватиме твій син".

Спишіть запропоновані прислів'я, доповнивши їх словами із довідки у правильному відмінку. Вкажіть відмінок іменників і виділіть закінчення.

1. Лоша вибирають по 2. Ледар боїться роботи, а брехун — 3. Не багатій грошима, а багатій 4. Молоді беруть силою, старі — 5. Старе дерево — господар 6. З-під землі скарб добудеш лише ДОВІДКА. Друзі. Ліс. Мати. Праця. Правда. Розум.

Прикметник. Голосні у відмінкових закінченнях

Запишіть прислів'я, розкривши дужки і утворивши прикметники у правильному відмінку від іменників. Вкажіть відмінки прикметників і виділіть закінчення.

1. (Березень) сніг — часом на добро, а бува й на зло. 2. Березень (примхи): то кличе на сонце (ясність), то до (тепло) печі жене. 3. (Травень) дощик сріблом капає. 4. Рідко в травні зливи — буде рік (щастя). 5. Грім, коли квітують сливи, — будуть нам сливки (черви). 6. Ластівки літають низько: (Бог) дощик близько. 7. Спішать гуси купатися — прийде хмара (дощ). 8. Серпню, місяцю (чудо), був би ти двічі на рік. 9. Жовтень (дощ) — рік (плід). 10. Різдво й Водохрещі (сніг) — улітку ниви (колос).

Випишіть прикметники із запропонованих речень. Які ознаки прикметника як частини мови Ви знаєте?

1. Вдалий початок — половина діла. 2. Вчасна допомога — найкраща підмога. 3. У гідної людини життя — до інших співчуття. 4. Працьовитого люблять за діло щире, а не за колір шкіри. 5. Працьовитість — права рука щастя. 6. Ласка люба дитині, а діло дорослій людині.

Введіть записані прикметники у самостійно складені речення. Яким членом речення вони виступають?

Числівник. Дві групи числівників (без термінів)

Спишіть прислів'я, числівники записавши словами. Поставте запитання до записаних числівників.

1. Рідко може (1) і та ж людина говорити багато й до ладу. 2. (3) найкращих друзів і найгірших ворогів: вогонь, вітер і дощ. 3. Коли (1) накладає зверху, а (2) смикає знизу, то віз ніколи не буде повним. 4. І раз невлад, і (2) невлад, лиш (3) разом добрий хват. 5. (1) чоловік з гумором (10) підохотить до роботи. 6. Важкий рік має (13) місяців. 7. Кожну історію можна на (2) способи розповісти.

Як Ви розумієте зміст другого прислів'я? Викладіть в усній формі свої міркування.

Які числівники використовуються в українських народних казках?

Розподільний диктант. Випишіть із поданих прислів'їв у дві колонки прикметники і числівники.

1. Нечесний прибуток має сумний кінець. 2. Совість варта тисячі свідків. 3. Один лише розум може забезпечити спокій. 4. Мудрим не народжуються, а стають. 5. Нема вогнища над домашнє вогнище. 6. Двом хазяям не догодиш. 7. Три хмари, що найбільш затуманюють зір мудрості: забуття, нагівзанання, незнання. 8. Своєї таємниці не кажи й греблі, поки не глянув по другий її бік. 9. Кому щастить у малому, щастить і в великому. 10. Чоловік без обіду — два чоловіки за вечерею.

Чи є серед записаних прикметників і числівників слова, що мають спільні ознаки? Вкажіть ці ознаки.

Займенник. Особові займенники

Перепишіть запропоновані прислів'я. Підкресліть особові займенники як члени речення. Усно вкажіть форму кожного із займенників у називному відмінку.

1. Зірки дітей вчать: будьте чисті, як ми! 2. Не заблудла вівця шукає чабана, а він її. 3. Голодному й найкраща миска ні до чого, якщо вона порожня на полиці. 4. Давай корівкам добре, і вони даватимуть. 5. Такий міст будуй, щоб і твій онук по ньому ходив. 6. Роби все, що гідне дяки, не чекаючи на неї. 7. Дурні, хоч ти їх не сій, а за кожною клунею ростуть.

Чому займенники дістали саме таку назву? Які іменники Ви б записали замість особових займенників? Чи завжди це можливо (у поданих реченнях)?

Дієслово. Неозначена форма дієслова. НЕ з дієсловами. Перша і друга дієвідміни. Голосні в особових закінченнях дієслів. Правопис ШСЯ, -ТЬСЯ в кінці дієслів

Запишіть речення, розкриваючи дужки. Які правила щодо написання НЕ з дієсловами Ви знаєте?

1. Краще битись і програти, ніж зовсім руки (не)піднімати. 2. (Не)ма ворожнечі прикрішої, ніж між друзями. 3. (Не)буває таких жнив, щоб згодом (не)прийшла весна їх спожити. 4. Хай тебе (не)навидить правитель, а не народ. 5. (Не)хвались тим ударом, якого (не)здавав. 6. Погано (не)хтувати радою, але в тисячу разів гірше слухати кожну раду.

Підкресліть дієслова в неозначеній формі. Як Ви

визначаєте цю форму дієслова?

Із поданих прислів'їв випишіть дієслова у дві колонки, згрупувавши їх за дієвідмінами.

1. Правда і тоді стоїть, як усе впаде. 2. Істина говорить, навіть коли язик неживий. 3. За мир варто й заплатити. 4. Подвиг сам себе прославить. 5. Краще смертю полягти, ніж ганьби зазнати. 6. Добро ще й кращає, коли його чиниш. 7. Доброго вчинку не відкладай. 8. Красу пізнаєш, коли з нею поживеш. 9. Люди відходять, а пагорби лишаються. 10. Допоможеш іншим – допоможеш собі.

Виділіть голосні в особових закінченнях дієслів. За яким принципом Ви здійснили поділ дієслів за дієвідмінами? Запишіть споріднені слова до виділеного дієслова.

Запишіть речення, вставивши замість крапок пропущені літери.

1. Сміливець ніколи не розгублює...ся. 2. Стоячи на місці, не дізнає...ся, що за поворотом. 3. У себе на батьківщині довго живе...ся. 4. Покладе...ся на чаклунів – пропадеш. 5. Якщо добро є в душі, то воно покаже...ся. 6. У скруті друзі пізнаю...ся. 7. Зрадливий друг не посороми...ся кинути тебе у скруті. 8. Вкусила змія – злякає...ся хробака.

Поясніть вибраний Вами варіант написання. Яке Ви знаєте прислів'я, що відповідає за змістом прислів'ю "Вкусила змія – злякає...ся хробака?"

Прислівник. Правопис вивчених прислівників

Запишіть прислів'я, дібравши замість крапок слова з довідки і розкривши дужки. До якої частини мови відносяться ці слова? Поставте до них запитання.

1. Якби кіт мав масничку, то б ... стромляв туди лапу. 2. Вчитись ... не пізно, якщо добре взятись. 3. Відкладена робота ... зіпсована. 4. ... гуляв – ... голодний лишився. 5. Краще ... робити, ніж без діла сидіти. **ДОВІДКА.** (На)половину. (Раз)(у)(раз). (Ні)коли. (У)день, (у)вечері. (По)волі.

Чи є у реченнях ще слова, які відносяться до тієї ж частини мови, що і подані в довідці. Перевірте написання слів за орфографічним словником.

Прийменник. Написання окремо прийменників з

іншими частинами мови

Спишіть речення, розкриваючи дужки. Якою частиною мови є слова у дужках? Для чого вони служать і з якою частиною мови поєднуються?

1. Сталь гартується (у)вогні, людина — (в)праці. 2. (Без)праці хліба не матимеш. 3. (З)маленького саджанця велике дерево виростає. 4. (Для)інших — роботящий, (для)себе — ледар. 5. Майстра (по)роботі пізнають. 6. Серце матері розділене (між)дітьми. 7. Друг скаже (у)вічі, недруг (поза)очі.

Поясніть написання виділених слів. При потребі перевіряйте написання слів за орфографічним словником.

Сполучник. Уживання сполучників I, ТА, Й, А, АЛЕ, для зв'язку

Слів у реченні. Кома перед сполучниками А, АЛЕ

Запишіть речення, підкресливши одним кольором прийменники, іншим — сполучники.

1. Ледарю власні руки й ноги позиченими здаються. 2. Погоаний майстер на інструмент нарікає. 3. Прийшов сито позичити, а лишився на обід. 4. Ведмідь на ліс ображався, а ліс про це і не знав. 5. Змія шкуру поміняла, та не серце. 6. Сій добро, але слави не вимагай. 7. У брехуна дім згорів, та ніхто не повірив.

Чому сполучник дістав саме таку назву? Що поєднують у реченні сполучники?

Перепишіть речення, вставляючи, де потрібно, пропущені розділові знаки.

1. До праці запрошував і на бенкет запроси. 2. Жінка долю на чужині шукала а доля вдома чекала. 3. Людина має бути людиною а шапку і гриб має. 4. Шукай нового товариша але не забувай і давнього. 5. Сусід сусідові виноградник подарував а той і грона йому не дав. 6. Розум мудрому потрібен щоб розбити мури й грати. 7. Дурна голова і не сивіє і не лисіє. 8. Перед чесністю та сміливістю навіть каміння не встоїть. 9. Зло чинить один а страждають тисячі.

Підкресліть слова, поєднані сполучниками, як члени речення.

Випишіть у таблицю із прислів'їв усі відомі вам частини мови.

Іменик	Приметник	Дієслово	Займеник	Числівник	Прислівник	Прійменик сполучник
обід дружбі кінець		зайняли				і (а)

1. Обід закінчили, і дружбі – кінець. 2. Сьогодні я за тебе, завтра ти за мене. 3. Зробиш послугу невдячному – пошиєшся в дурні. 4. Незгода громадян часто приводить і великі держави до загибелі. 5. Двоє – військо для одного. 6. Доброзичливість завжди щаслива.

У таблицю вписані частини мови із першого речення.

Навчальний диктант.

ПРО НАРОДНУ ПОЕТИЧНУ ТВОРЧІСТЬ

Прислів'я і приказки займають визначне місце в народній творчості. У них виявляється мудрість і життєвий досвід, відображається світогляд, різні епохи розвитку народної думки і народної філософії.

Сам народ з повагою ставиться до прислів'їв і приказок, вважає їх втіленням мудрості. Це засвідчується у таких зразках: правду в приказках шукай; нема приповідки без правди.

Прислів'я та приказки схожі між собою. Прислів'я висловлюють більш повні твердження і містять у собі певне міркування і висновок. У приказках міститься лише натяк на висновок.

Високо цинив народні приказки і прислів'я Микола Гоголь. Він писав: "Ще ні в кому не відбилась цілком та багатостороння поетична повнота розуму нашого, яка вміщена в наших багато численних прислів'ях".

Понад тридцять років збиранню, систематизації і популяризації творів української словесності про побут і світогляд народних мас віддав відомий етнограф і фольклорист Володимир Гнатюк.

Зміст

Ольга КУЦА Володимир Гнатюк і творення новочасного українства	5
Роман ГРОМ'ЯК Деякі проблеми компаративістики в світлі наукового досвіду академіка Володимира Гнатюка	13
Лідія ГОЛОМБ Міфологія змія в закарпато-українському письменстві 20 – 30 р.р. ХХ ст.	19
Микола ТКАЧУК Жанрова матриця фольклорної балади та її модернізація поетом-романтиком Левком Боровиковським	27
Михайло ЛЕСІВ Прізвища з суфіксом -ук (-юк) у Монастириському районі	38

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ В.ГНАТЮКА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Наталія ЯЦИНА Коропецька земля й академік В.Гнатюк	46
Ігор ІВАНЮТА Володимир Гнатюк – дійсний член Наукового Товариства ім. Шевченка	51
Оксана ДЕРБАЛЬ В.Гнатюк – збирач та дослідник пам'яток закарпаття XVII – XVIII ст.	55
Леся ВАШКІВ “Свідчу Вам, дорогий добродію, свою повну симпатію...” (Володимир Гнатюк – адресат Михайла Коцюбинського)	64
Лариса ГОРБОЛІС Погляди Володимира Гнатюка на релігійну культуру народу у контексті літературознавчих пошуків українських письменників кінця XIX – початку ХХ ст.	70
Оксана ЦИГАНЮК Відображення світоглядних уявлень українців у дослідженнях Володимира Гнатюка	77
Борис РАКОВИЧ Володимир Гнатюк та його спадщина в контексті національно-культурного відродження України	81
Сніжана НОВАК Листи Володимира Бірчака до Володимира Гнатюка	86

Оксана ТРУМ В.Гнатюк і М.Грушевський.....98

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ФОЛЬКЛОРУ В ПРАЦЯХ В.ГНАТЮКА

- Володимир БУРЯК** Фольклор як інформаційно-свідомісна система в контексті концепції народної творчості В.М.Гнатюка 103
- Володимир СТУПІНСЬКИЙ** Компаративістське дослідження В.Гнатюка образу опришка в східнослов'янському фольклорі. 113
- Петро БУДІВСЬКИЙ** Олекса Довбуш у легендах та переказах, виданих Володимиром Гнатюком.....123
- Лариса ВДОВІЧЕНКО** Вивчення історичної пісні "Ой попід гай зелененький", виданої Володимиром Гнатюком129
- Олеся ШУТАК** Колядки і щедрівки Гнатюкового зібрання у дослідженні західноукраїнських фольклористів 20-30 років ХХ століття 137
- Орися ГОЛУБЕЦЬ** Гаївки в дослідженні Володимира Гнатюка 143
- Тетяна ЦИМБАЛ** Володимир Гнатюк — дослідник весілля українців карпатського регіону 147
- Людмила ЮРЧАК** Заохочення та покарання у фольклорних записах Володимира Гнатюка 151
- Любов ПАРХЕТА** Казка в збирацькій діяльності Володимира Гнатюка 156
- Олександра БОГОНІС** "Звіринний епос" творчості В.Гнатюка (на прикладі українських народних байок) 158
- Марія ДАНИЛЕВИЧ** Деякі міркування стосовно "бачванських новел", зібраних В.Гнатюком 168
- Ярослава МЕЛЬНИК** «На неходженім у нас полі»: апокрифічна тема в науковій спадщині В.Гнатюка 172
- Галина ВИШНЕВСЬКА** Прислів'я, приказки і приповідки Холмщини 178
- Оксана ЛАБАЩУК** Драматичний характер примовки..... 185
- Оксана КУЗЬМЕНКО** Стрілецькі пісні в архівах і дослідженнях В.Гнатюка 187
- Петро ШИМКІВ** Варіантність

повстанських пісень.....191

МІФОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

- Тетяна САЯПІНА** Міфопоетика художнього твору.
До теорії питання..... 196
- Мар'яна ЛАНОВИК** Міфопоетичний переклад:
до проблеми відтворення національних моделей світу 202
- Олена БОНДАРЄВА** Маріонетка як міфологема драми. 207
- Олена БОНДАРЄВА** Катартичні елементи драми і міфу. 218
- Віра БІЛИК** Міфологічна модель переживання розлуки
в українських народних піснях 227
- Оксана СИНИЦЯ** Християнська символіка
у проповідях Дмитрія Ростовського 233
- Микола КЕБАЛО** Художня специфіка
нарративної стратегії в натуралістичному творі
останньої третини 19 ст.241
- Зоряна ЛАНОВИК** Поема Т.С.Еліота "The waste land"
та її україномовні версії (до проблеми збереження
міфопоетичної структури тексту в художньому перекладі) ... 247
- Наталія АВРАМЕНКО** Експлікація міфопоетичних
мотивів у творчості українських та англомовних
поетів-символістів початку ХХ століття 257
- Владислав ГИЖИЙ** Структуротворча роль ритуалу
ініціацій в українській неоромантичній прозі.....265
- Олександр ТКАЧУК** Міфологічний код
у новелах М.Яцківа 287
- Людмила КОРОТКОВА** Міфологічний світ
у постмодерністській англомовній художній прозі 293
- Юрій БЕЗХУТРИЙ** Оповідання "Пудель"
Миколи Хвильового: до проблеми реценції Героя 296
- Раїса ЧОРНИЙ** Літературні погляди Мосема-критика 310
- Ярослав КОЗАЧОК** Фольклор у світоглядно-естетичній
генезі творчості Миколи Костомарова 320
- Володимир СЕНЬКІВ** Особливості симфонічного
мислення автора в "немузичних" поемах Івана Драча.....329
- Наталія СЕМАЦУК** "Лісова пісня" Лесі Українки.
Спроба гендерного аналізу.....337
- Лідія КОЗАКОВА** Гомодієгетичний наратив

в малій прозі Олеся Гончара.....341

ТИПОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРНО-ЛІТЕРАТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ В ІСТОРИЧНІЙ ПАРАДИГМІ

- Наталя ПОПЛАВСЬКА** Поетика фольклорних сюжетів у наративній структурі полемічної прози кінця XVI – початку XVIII ст. 348
- Анна УЛЮРА** Фольклорно-літературні зв'язки в рускій літературі кінця XVIII століття 353
- Олександр БОРЗЕНКО** Становлення нової української літератури і рецепція народного слова 356
- Ірина АРЕНДАРЕНКО** На межі фольклору і літератури: перемога збірники Томаса Персі та Миколи Цертелєва у порівняльно-типологічному розрізі 363
- Наталя КУЧМА** Українські письменники в оцінці В.Гнатюка 369
- Ірина ДОБРЯНСЬКА** Народознавчий аспект повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» 373
- Тетяна МАТВЄЄВА** Оптимізм чи ілюзія оптимізму? До проблеми «хрестоматійності» прочитання «Лісової пісні» Лесі Українки 376
- Галина ЛУЦИК** Жанрова своєрідність новел ранньої збірки «Новелі» Дениса Лукіяновича 392
- Віра БУКАЧИК** Аукторіальний дискурс повісті Б.Лепкого «Вадим» 399
- Світлана ДЗЮРМАН** Людина в історичній прозі Юліана Опільського 405
- Марта РУДЕНКО** Імпресіоністичний дискурс М.Хвильового: текст та інтертекст 413
- Володимир БУДА** Пісня як ретроспекційний прийом у сучасному у сучасному історичному романі про добу козацтва 424
- Тетяна КОНОНЧУК** Типологія мотивів у народному оповіданні та романі В.Барки «Жовтий князь» 428

ЕТНОГРАФІЯ. ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ Й НАРОДОЗНАВСТВА В ШКОЛІ

Оксана ЯТИЩУК Парадигма українського народного костюма

(на прикладі творів Г.Ф.Квітки—Основ“яненка).....	441
Ярина ЛАЗАР Польська національна меншина та пошук методів дослідження у роботах вітчизняних та зарубіжних вчених.....	451
Віталій СТАРЧЕНКО Джерельна “петриківна”: повернення до знакового письма.....	460
Віталій СТАРЧЕНКО Генетичне коріння вівденноукраїнської знакової орнаментики.....	461
Вікторія КАРПОВИЧ Народна піснч та сучасний стан музичної традиції придніпров“.....	467
Олександр СИТНИК З історії палеолітичних досліджень “Полудневого” Поділля (Юрій Полянський).....	468
Марія МАРФОБУДІНОВА Сучасні записи загадок на Дніпропетровщині.....	474
Микола ГЕРЦ Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка як історико-літературна і педагогічна скарбниця.....	476
Людмила БУЛГАКОВА Причини змін традиційного жіночого одягу Тернопільщини на зламі XIX – XX ст.....	480
Лариса БАШКЕВИЧ Вплив народознавства на формування національної самосвідомості учнів.....	485
Валентина ГАЛАЦЬКА До питання про вивчення фольклору та народознавства у середній та вищій школі.....	488
Наталія ЗІНЧЕНКО Особливості вивчення героїчного поетичного епосу в школі.....	492
Наталя СИВАЧУК Фольклорна практика студентів-філологів.....	497
Лариса ГОЛОВАТА Використання мудрості народної на уроках української мови (5 клас, повторення вивченого в початкових класах).....	501

ББК 83.3

Наукові записки. Серія: Літературознавство. - Тернопіль:
ТДПУ, 2001. Вип. X. - 514 с.

Науковий редактор - Микола Ткачук
Технічний редактор і комп'ютерна верстка -
Владислав Гижий

Здано до складання 15. 09. 2001. Підписано до друку 30. 09. 2001.
Формат 84x108 1/32. Папір офсетний. Гарнітура Академічна.
Ум. друк. арк. 28, 6. Тираж 500.

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46001, Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2