

ISSN 2222–5242

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Етнос і культура

№ 16–17 / 2019–2020

Івано-Франківськ
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
2020

УДК 17.035.3+008(=161.2)
Е88

*Рекомендовано до друку вченою радою
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
Протокол № 8 від 29 вересня 2020 року*

ЗАСНОВНИК – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР – доктор філологічних наук, професор,
академік НАПН України В.І. КОНОНЕНКО

РЕЦЕНЗЕНТИ: *Соляр І.Я.* – доктор історичних наук, професор;
Федурко М.Ю. – доктор філологічних наук, професор

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Кононенко В.І. (голова) – доктор філологічних наук, професор, академік НАПН України; *Комар В.Л. (відп. секретар)* – доктор історичних наук, професор; *Бунчук Б.І.* – доктор філологічних наук, професор; *Грециук В.В.* – доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України; *Жерноклеєв О.С.* – доктор історичних наук, професор; *Карпенко З.С.* – доктор психологічних наук, професор; *Кононенко І.В.* – доктор філологічних наук, професор; *Красівський О.Я.* – доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України; *Кугутяк М.В.* – доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України; *Ларіонова В.К.* – доктор філософських наук, професор; *Макар Ю.І.* – доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України; *Марчук В.В.* – доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України; *Митнік Ірена* – доктор габілітований; *Павлюк С.М.* – доктор історичних наук, професор, академік НАН України; *Хороб С.І.* – доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України; *Цепенда І.Є.* – доктор політичних наук, професор, дійсний член Української академії політичних наук.

Адреса редколегії:

76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57
Тел. для довідок: (0342) 59–60–10

ЕТНОС І КУЛЬТУРА. Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника : збірник науково-теоретичних статей. Гуманітарні науки / голов. ред. В. І. Кононенко. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2019–2020. № 16–17. 184 с.

ETHNOS AND CULTURE. Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University : Collection of Scientific and Theoretical Articles. Humanitarian Sciences / Chief Editor V. I. Kononenko. Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2019–2020. № 16–17. 184 p.

Етнос і суспільство

До 150-річчя від дня народження Василя Стефаника



СТЕФАНИКІВ СВІТ: ЕТНОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті здійснено аналіз ключових одиниць ментально-світоглядної структури мовної особистості героїв новел В. Стефаника, які формують образно-художній світ покутського буття. Указано, що автор новел ділить світ зі своїми героями. Схарактеризовано ключові номени Стефаникового світу у виявах міфологем, символів, концептів, мемів.

Ключові слова: світ письменника, мовна особистість, номен, міфологема, символ, концепт, мем.

Vasyl Stefanyk is the master to create figurative and artistic world. The book of life of the West Ukrainian (Pokuttian) village is represented as a world of struggle and suffering, dignity and penance in his novellas. Vasyl Stefanyk's world goes beyond not only Galicia, but also Ukraine into the space of global Ukrainianness. This is due to the fact that the writer's characters carry the spiritual values and worldview of the Ukrainian soul.

The structure of the lingual and cultural personality is shaped by such basic forms: mythological unit, symbol, concept, meme. The lingual and mental world of personality is harmony, if all parts of its structure are consistent. The writer's characters represent this harmony even in difficult living conditions and they are relevant for modern generation, which often shows the gap between sacred and profane components (symbols and concepts // memes) of the lingual personality.

*The nomen **children** as symbol, concept and a component of memetic statement is in center of the plot of the most short stories of writer. This word is used most often in the texts of short stories by V. Stefanyk. This nomen includes such semantic components as the symbol: lost hopes, happiness and meaning of life. The concept **children** reveals a number of meanings: love, family happiness; consolation and hope; anxiety, pain, anticipation of unhappy and tragic fate; suffering; defenselessness, innocence, sacrifice; sin and penance. Such notions as mother, home, motherland, Ukraine and Canada are revealed through this concept.*

Vasyl Stefanyk's world is the world of a child, in which all perceptions and reflections have a hypertrophied manifestation, for which there are no middle concepts and sensations, for which beliefs and premonitions are filled with charm and fatalism.

Keywords: world of writer, lingual personality, nomen, mythological unit, symbol, concept, meme.

Вступ

Василь Стефаник як письменник є визнаним майстром творення мікросвіту: світу в межах події чи фабули новели, світу персонажа, а разом – світу покутсько-галицької екзистенції, який ми знаємо та називаємо, за влучним висловом Р. Піхманця, “покутською книгою буття” (див.: [10]). Хоч Р. Піхманець застосував це поняття щодо творчості В. Стефаника, Л. Мартовича та М. Черемшини, але цілком можемо визнати книгу буття власного Стефаникового світу, який, завдяки неповторній магії майстра слова, став нашим світом: світом покутської епохи, світом українських шукань, частиною світу кожного читача в поколіннях. Трансформуючись читачем, Стефаників світ вийшов за межі Покуття, Галичини на всеукраїнський обшир, ба більше, – за межі Украї-

ни, у світ планетарного українства, яке ідентифікує себе в символах, концептах і мемах співвітчизників зі сторінок новел письменника, зрештою, в образі й самого великого співвітчизника, літописця й української книги буття, В. Стефаника.

Стефаникознавство – велика царина дослідницьких пошуків, яка поєднала літературознавство, мовознавство, історію, етнологію, виявляє рефлексії в психології, соціології, філософії. Дилетанти запитують: як можна так багато писати про кількадесят новел, що уміщаються в одній книзі? У цьому випадку залишається непоміченим, неусвідомленим, неосмисленим, невідчутим, назагал, непрожитим світ В. Стефаника, а **світ**, за сучасним інтернаціональним мемом та домінантним положення астрології (і не спростованим попри всі

зусилля і технічні можливості досі) щонайменше з часу Джордано Бруно, *безкінечний*, як безкінечний всесвіт завдяки нескінченності вкраплених світів. У пізнанні людської екзистенції нові умови суспільно-історичної дійсності, нові знання і новий досвід є новим виміром осмислення; так й у Стефаниковому світі ми можемо відкрити те, що було недоступне його сучасникам, тобто світ героїв новел для сучасників письменника був іншим, не таким, яким його сприймаємо ми зараз, і В. Стефанік сказав про нього більше, ніж намагався висловити у важких муках творчості, більше, ніж уміщують кілька сторінок тексту новели, кілька фраз персонажів, декілька закарбованих у слові думок, почуттів, страдницьких чи набутніх пожедань героїв і їхнього творця.

У лінгвістично-літературознавчому аспекті, на помежів'ї двох ключових філологічних парадигм, можемо відчинити вікно в позапростір видимого й очевидного, вичленувавши за знайомими обрисами першого плану тло, складніше, різноманітніше й багатше на форми й кольори, а здебільшого вагомніше й глибше сутнісно. З огляду на це, спробуємо актуалізувати окремі прикмети указанного простору буття.

Варто зробити кілька зауваг. Пам'ятаємо, що світ, який оточує нас, не є ні копією, ні фотознімком т. зв. об'єктивної дійсності. Цей світ – мовна модель [6], лінгвальна інтерпретація рефлексій, зафіксованих чуттями, думками і образами, що є підложжям і послідовною еволюцією душі, що формує індивідуальну астральну сутність людини. Лінгвістичний аспект інтерпретації цього світу можна здійснити через встановлення форми мовної особистості. Її визначають складники, що мотивують душевну діяльність людини.

В індивідуальному, соціальному, національному та універсальному (міжкультурному) аспектах мовна особистість виявлена у таких формах психоментального підложжя її мовної карти-

ни світу: міфологеми (архетипи), символи, концепти, меми. Склад та взаємодія цих психо-ментальних, а відповідно світоглядних, поведінкових та мотиваційних діяльнісних блоків творить фундамент мовної особистості, визначає її оцінку себе і світу та формує власний світ, у якому уявлення, надії, передчуття є матрицею її свідомості.

Традиційно етнолінгвістика та лінгвокультурологія (уважаємо лінгвокультурологію складником етнолінгвістики, її культурологічним аспектом, а не окремою наукою) під час досліджень етнокультурних одиниць роблять здебільшого чи винятково акцент на міфологемах, а особливо на символах і концептах, опрацьовуючи царину тільки т. зв. високодуховних світоглядних та етнокультурних аспектів мовної особистості чи ментального енотипу. Такий підхід зумовлює лакуну в побудові світоглядної моделі мовної особистості, актуалізуючи її сакральний, духовний аспект, але не зачіпаючи її профанний, житейський душевний досвід. Натрапляємо на розрив у характеристиці мовної особистості, описуючи ідеальну й ефемерну людину з ідеальним набором чеснот. Водночас саме цей досвід лягає в основу її життя та діяльності, а в літературі є об'єктом художнього освоєння та відображення. Правда, він має бути неминуче опертий на високі духовні ідеали, закріплені у вказаних домінантних одиницях, тобто сакральне і профанне мають творити гармонію у світоглядно-ціннісних орієнтирах.

Натомість традиційний сакральний аспект мовної особистості у засвоєнні етнокультурних одиниць у сучасному світі все більше підпадає нівеляції. Це зумовлено низкою причин як загальних, так й індивідуальних. До загальних причин можемо віднести постіндустріальне інформаційне суспільство, суспільство постправди, яке руйнує будь-які непорушні постулати, навіть зневажає їх. Це визначають як демократичний прогрес плюралізму не лише по-

глядів чи думок, цінностей та уподобань, а й засад культури, етики і моралі. Однак культура, етика і мораль формуються на непорушних імперативах, ціннісно-світоглядних аксіомах, які можуть підлягати незначній корекції, але не руйнуванню, яке призведе до руйнування мікросвіту людини та появи нової мовної особистості, нового мікросвіту уже іншої людини. Це унікальна і трагічна для особи зміна. Спостерігаємо переважно, що відомі загалу люди в розмовах про життєвий шлях та випробування, які були зумовлені світоглядно-ціннісними пріоритетами, стверджують, що нічого б не змінювали у житті, незважаючи на небезпеки, страждання і муки, що випали їм на долю. Цінність засадничих світоглядно-ціннісних постулатів для них вища навіть за життя. Сильним людям пасіонарного типу властиві імперативи, тому в сучасному суспільстві завжди буде критична маса тих, хто не сприймає культурної та морально-етичної аморфності плюралізму уже не демократичного, бо народ сьогодні будь-де у світі перестав бути суб'єктом суспільних відносин, а консюмеричного суспільства, на чільне місце в якому виведено маркетингову спільноту (з поділом від країни до країни), що залежить від доходу на душу населення.

Інший виклик, що зумовлює нівелицію сакрального компонента мовної особистості, полягає в тому, що М. Бердяєв назвав в історії людства “розпадом людського подоби”; це руйнування зумовлене тим, що людина “стала рабом створеної нею машини та сформованого нею матеріального і соціального середовища” [5, 132–144; 135]. Суспільство і люди поспішають, а інформаційний простір сформував психотип *феноменологічної свідомості* (це вагома проблема сучасної освіти і розвитку моделі психоментальної діяльності), яка зорієнтована на миттєву реакцію на інформаційний феномен, але й водночас на поверхову його інтерпретацію, підсилену очікуванням нового інформаційного феномена,

та швидке забування. Глибина думки, аналіз, системна інтерпретація невластиві такій свідомості. Це схоже із тим, як дитина, що вживала ароматні кольорові напої, нездатна відчутти природний смак справжніх фруктів. Для засвоєння міфологеми, символу чи концепту необхідна праця розуму й почуття, довірливе спілкування (в колі родини: зі старійшинами в родині, з найближчими і дорогими людьми; у процесі самовиховання і пізнання: з високими авторитетами будь-якої царини мистецько-інтелектуальної діяльності), що звиряє потаємне в душі високому ідеалу – особи чи заповітної події. А меми (культурно-життєвські стереотипи) в гармонійному світі як мотиваційні маркери не мають протистояти морально-етичному та ціннісному змістові символів чи концептів, зокрема й особливо в межах однієї мовної особистості. На жаль, у структурі сучасної мовної особистості активно відбувається десакралізація ключових концептів, тобто базових світоглядних понять, десимволізація ідеалів, які заповнюють прагматичні профанні меми.

Причиною такого розлового прологу про сучасні тенденції формування мовної особистості та її структуру є те, що це дозволяє нам розглядати Стефаніків світ як актуальний для сучасників. На перший погляд, це щонайменше надумано, адже як можна порівнювати світи, між якими сторіччя прірва – усе інше. Але так на поверховий погляд. З точки зору складників мовної особистості Стефаніків світ актуальний для нас цілісністю, гармонійністю, гуманістичним началом. Особливо вагомо, що він постає таким навіть в умовах життєвої драми і трагедії, нещастя і випробувань. Але він не губить гідності, людськості. Ціннісно-світоглядний світ героїв В. Стефаніка варто осмислювати, бо світоглядний розрив сучасного світу (зважаймо, що світу достатку, де викликом є тільки вибір) сигналізує про кризу особистості. Попри трагічність і абсурдність життя і вчинків героїв Стефаніка,

вони іноді постають як більш цілісні, глибокі, людяні порівняно із нашими сучасниками, з гідністю і смиренням терплять випробування і приймають долю. У цьому сила, вселюдськість, велич світу трагедії і пориву, а також добра і совісті майстра думки і чуття В. Стефаника.

Отже, структуруючи лінгвосвітоглядні та лінгвокультурні одиниці за ознакою духовне / душевне (духовна сфера охоплює досвіт духовного буття, передчування та стремління, душевна сфера охоплює усі життєві сторони буття, почуття та емоції, думки, прагнення), сакральне / профанне констатуємо, що для мовної особистості міфологеми та символи мають сакральний зміст, концепти належать високому профанному, а меми безумовно профанні [1; 2].

Такі складники, природно, через суспільно-індивідуальний характер мовної діяльності (як і буття) можуть бути за сутністю та походженням загальними (універсальними), етнічними, соціальними та індивідуальними. У сучасному світі лінгвальне підложжя мовної особистості максимально універсалізоване, можемо говорити про духовний космополітизм, у межах якого нетерпимість до нетрафаретного мислення не менша, ніж у соціально закритих історичних спільнотах, хоч має, безперечно, більш “цивілізовані” і “гуманні” форми обструкції інакодумців. У художньому світі митця слова лінгвокультурні одиниці індивідуалізовані, творять його етнокультурне та соціальне ядро, а письменник живе у ньому не менш реальним життям, ніж в дійсному, водночас дійсний світ зумовлює художній. Для автора герої такі близькі і важливі, як родичі і друзі. Отже, їхній світ, форми їхньої мовної особистості виповідають і автора, і епоху, а в глибинних духовних вимірах, якщо є цілісними, є вічними.

Результати дослідження

Мовну особистість Стефаникових героїв є підстави асоціювати із мовною

особистістю письменника. Така асоціація не порівнює автора і створених ним персонажів, а відображає реалізацію ключових, фундаментальних ціннісно-світоглядних орієнтирів В. Стефаника у створеному ним світі. Загальновідомим є болісний процес написання письменником своїх творів, який сам зобразив словами К. Гаморака у посвяті “Серце”: *“Не пиши так, бо вмреш”*. Звідки цей надрив, чому із ймовірних життєвих сюжетів обрано героїв здебільшого упосліджених, життя і доля яких попри різні фрагменти має есхатологічний мотив [13]. Есхатологічність у художньому осмисленні може розглядатися як катарсис та прорив у нове буття (за Об’явленням св. Івана Богослова), а може бути виражена як фаталізм і безнадія. У В. Стефаника вона переважно саме як фаталізм (це засвідчують уже перші новели “Синя книжечка”, “Виводили з села”, “Стратився”), і лише в окремих випадках як катарсис (“Камінний хрест”).

Чутлива душа В. Стефаника на завжди закарбувала драматичні моменти власної долі, які він переживав усе життя. Розкривають природу Стефаникової натури його автобіографії. Мотив невідворотності долі звучить у фразі *“Я вже дитиною знав з розмов моїх батьків, що маю йти до школи”* (“Автобіографія 1926”) [12, 269]. Вихід за межі звичного світу, маминого світу, назавжди закарбувався як трагедія. В. Стефаник нічого доброго не пише ні про науку, ні про світ, який йому та наука відкрила. Його трактували зверхньо, з погордою вже у школі в Снятині. А найгірші дитячі передчування біди через науку, загострені небажанням матері відпускати дорогого сина, підтвердилися в польській коломиїській гімназії, де чутливий хлопець зазнав шоку від побиття, образ і приниження. Це зумовило у дитини межовий психологічний стан та суїцидальні думки. Ці переживання В. Стефаник проніс через усе життя: *“Строїли мене тоді, і та отру-*

та є до сьогодні в мені” (“Автобіографія 1929”) [12, 276].

Іншим вагомим внутрішнім, можливо, недостатньо чітко осмисленим, переживанням було те, що мимохіть він завдав страждань та розбив надії матері, яка ніяк не хотіла відпустити від себе старшого сина. Відчуття, що став причиною маминого розчарування і болю, її “лемент” під час виряджання на науку лягли тягарем на сумління дитини, хоча діялось усе не з його волі.

Так інший освічений світ став чужим і ворожим назавжди. Ось як описує руську громаду, яка б мала бути надією для Стефаникових безпросвітників, у Львові в листі до О. Кобилянської: “Я вже тиждень у Львові. Не можу сказати, аби мені руська громада подобалася. Всі є зимні і розумні”, і далі: “Люде тоті не мають дрібки серця і сумління – коби почесць, коби кар’єра” (Лист до О.Ю. Кобилянської, січень 1899, Львів) [12, 423]. В. Стефаник завжди почуватиметься у чужому йому світі “листочком білої берези на сміттю” (“Моє слово”). В. Стефаник внутрішньо зарікся не зрадити упосліджених, в душі таких, як він, яких спіткав на своїй дорозі (“Дорога”). Він з тими, хто в найтяжчих умовах несе “серце і сумління” людності, і він не зрадить обраної долі.

Як би не цинічно це звучало, але Стефаниковій силі емпатії до тих, по чийх “чолах копалися рови один коло одного. Губи їх зсихали і білили. Серця заходили жовчю” (“Дорога”), завдячуємо цинічним і диким з погляду педагогіки його навчителям, зосібна й професору натуральної історії Вайгелю (очевидно, людини з надшербленою психікою), який принизив малого мужицького хлопця, б’ючи задармо, а “потім цей учитель своїм прутом підоймив сорочку, яка спадала верх штанців, і показував класі пояс... голого тіла” (“Автобіографія 1926”) [11, 271] учня для загальної потіхи. В. Стефаник назавжди зречеться цього світу і понесе печать безнадії через життя і творчість.

Що виповідає Стефаніків світ і світ покутського селянина? Натуральне господарство, яким займалися і з якого жили галицько-покутські селяни, передбачає у сприйнятті себе і світу віру у священність **циклу** життя і праці, утвердження в *поколіннях*, відчуття праведності поступу від весни до осені, від буяння до умиротворення у щедрості плодів праці і життя, немарності сьогоденішнього зерна для завтрашнього обважнілого колосу, вище Боже провидіння у труді на землі та красі життя, що не важить на чужу долю. Така праця вочевидь мала б приносити не тільки достаток, а й щастя, радість від споглядання її плодів. Натомість вона несе страждання і безнадію, та попри надсадні зусилля усе намарне. Життєвий цикл трагічно порушено.

Уважаємо стрижневим елементом побудови Стефаникового світу слово **діти**. Тут уживаємо термін *слово*, оскільки воно постає як символ, як концепт чи як мем у структурі судження; водночас навколо слова формується асоціативне гніздо, отже, воно виконує роль ядерного тезаурусного поняття у мові В. Стефаніка. Однак задля уникнення двозначності прочитання терміна *слово*, а також з метою увести в обіг як образотвірний текстовий компонент, що одночасно реалізується у різних структурних і функціональних виявах елементів мовної особистості (міфологем, символів, концептів), а також є змістовим стрижнем мемів, пропонуємо використовувати термін **номен** (функціонально визначальна назва, найменування ключового типологічного поняття).

Як іменник грамема *діти* має форму множини, але у більшості контекстів відбувається функціональна транспозиція в межах категорії кількості: значення числа замінює значення збірності; таким чином іменник переходить із класу конкретних понять на позначення істоти в абстрактне поняття зі значенням сукупності. Це узагальнює і розширює

семантику імені, надає номену універсального змісту в тексті.

Можливо, такий вибір викличе сумніви, однак він глибоко умотивований. По-перше, це одна із найчастотніших лексем: трійку найчастотніших слововживань складають слова *хата, рука, діти* (див.: [7, 277]), але якщо зважити, що абсолютно синонімічно вжиті в новелах семантико-функціонально тожні слова, наприклад, *дівчата* (“Новина”), а також *дитина, син (синок), донька, внуки*, то лексема виявиться найчастотнішою (у лексемі семантика найменування за родинною ознакою і семантика найменування за віком нероздільні). Це щонайменше ставить її в основу побудови тексту. З іншого боку, якщо зважити, що дослідники творчості митця вважають, що внутрішню організацію його сюжетів визначає міфологема *доля* [10, 125], то *діти* за ладом життя Стефанікових героїв є її стрижнем, чинником її розв’язання.

Символізм у лексемі *діти* поза Стефаніковим контекстом знайти важко, оскільки в узусі це узагальнена назва осіб певної вікової групи та групи спорідненості і свояцтва, у якій хіба лексеми *мати* й *батько* можуть претендувати на символічний зміст (лексему не подано ні як символ, ні як концепт, наприклад, у В. Кононенка [8; 9]). Однак у новелах В. Стефаніка номен *діти* постає перш за все символом *втрачених надій*. Несподіваний символізм, що уособлює гіркоту долі насамперед батьків, що плекали надії на дітей (як продовжувачів роду, нащадків, спадкоємців нажитого, розраду, опору в старості). Сакралізація символу пов’язана із уособленням життєвої покути, і що болісно, не зумовленої власним гріхом, а несправедним зовнішнім світом.

В українській традиції типовим життєвим кредо є життя для дітей та навіть самореалізація батьків у дітях. Отож старий батько в однойменній новелі (“Діти”) у автомонолозі (про різновиди монологів у В. Стефаніка див.:

[2]) висловлює, що зробив усе для дітей, як належить, як прийнято: “*А я їм коровку дав, овечки дав, плуг дав, усе дав. Як люди дають, так і я дав*”, однак не має ні пошани, ні догляду. Такий стан зумовлений життєвою ситуацією, коли щирі батьки виховали черствих дітей.

Інший аспект символу *втрачених надій* пов’язаний із фатумом, що зумовлює руйнування мікросвіту героїв через вплив зовнішнього ворожого середовища, перед яким людина безборонна. Крах надій у такій життєвій трагедії пов’язаний перш за все із *синами*. У новелі “Виводили з села” ніби й не трапилось чогось трагічного чи незворотного, однак розпука батьків, особливо матері, виявляє саме трагічні мотиви, передчуття неминучої біди і втрати. Безумовно, у творі виявлено події життя та переживання самого В. Стефаніка: “*Мама стояла на порозі. – Ти вже йдеш, синку? – Йду, мамо. – А ти ж на кого нас покидаєш?*” (пор. початок новели “Дорога”). У скупому діалозі передчуття невідворотного, того, що родинної ідилії вже не буде.

Доконана трагедія у новелі “Стратився”, поглиблена фактом самогубства сина. Батько знає, що з сином біда, але не очікував такого: “*Нащо ти душу стратив?! Усе життя та надії батьків, покладені на сина, розбито: “Ой, стара, тото-м діждалися на сивий волос вінка!” У дещо іншому контексті, але також як розбиті надії та втрачений сенс життя постає смерть дружини і двох синів у новелі “Синя книжечка”.*

Попри цілковите домінування вказаного символічного змісту В. Стефанік подає сюжети, у яких номен *діти* символізує *щастя і сенс буття*. У новелі “Нитка” жінка і мати життєве щастя вимірює коханням, сенсом якого є народження дітей, і дітьми: “*Він у мене дужеий, я ще буду мати діти. Кілько дітей я не народжу... то він усіх погодує*” (про чоловіка). Але письменник у своїй візії світу не вичерпує сюжет зображенням ідилії, що було б цілком умоти-

вовано та викінчено в ідейно-художньому сенсі. Ідилія обривається передчасно, бо Матір Божа “*не хотіла довго помагати. Одної ночі прийшла й сказала: “Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною”*”. Непросто вмотивувати таке розв’язання ідилії, зокрема й через роль Матері Божої. Так, вона забрала праведницю у вишні світи, але полишено велику і щасливу родину, яка без матері уже не буде щасливою. Зв’язок В. Стефаніка з матір’ю завжди визначальний, і всупереч логіці розвитку теми у короткій новелі він ще раз віддає данину найріднішій людині. Світи героя і автора з’єдналися.

Концепт діти у Стефанікових текстах має широкий спектр образно-поняттєвого навантаження. Це визначає не стільки абсолютна частотність його слововживань, як головна чи вагома роль у розкритті ідейно-художнього змісту більшості новел. Варто зазначити, що цей дискурсивний компонент представлений у різному контексті та має неоднакове семантико-функціональне наповнення.

Можна вважати рідкісним у новелістичних сюжетах основне тезаурусне семантичне наповнення *концепту діти* – *потіха, любов, родинне щастя*. У новелі “Мамин синок” (уже було згадано новелу “Нитка”) зображено сімейну ідилію: батьки виявляють любов до сина Андрійка, жартома конкуруючи за його увагу і прихильність, тішаються кмітливістю трирічного хлопця (“*такий мудрий, як старий*”). Хоча в сюжеті представлено однаково обох батьків, традиційно статус дитини визначено у назві – “Мамин синок”. Здавалося б, у родинній гармонії мають спочивати світлі надії, але у кінці твору в мікродіалозі батька з сином постає справжній стан буття: “– *А хто ти є? – Луский радикал. – Добре. А куди поїдеш? – До Канади*”. У кількох фразах виявлено усю фіктивність позірнього щастя: хоч дитина вимовляє звук “р” (радикал), *руский* артикулює через “л”; намір їхати

до Канади, який формують у дитини трирічного віку, свідчить про плачевний стан дійсності, особливо якщо зважити, що його висловлює “руский радикал”, тобто людина передових і патріотичних переконань, яка б мала розуміти, що в Канаді руський радикалізм не має сенсу.

Загалом В. Стефанік засуджує трактування дітей як реалізацію амбіцій батьків. Він перебуває на боці матері, що має автобіографічне підґрунтя. Тому він стверджує: не покладайте на дітей свої надії та пожадання, – не збудуться. Цей ідейний компонент представлений у більшості новел, в яких домінують роль в побудові художнього змісту займає аналізований концепт. Окрім згаданих варто назвати новелу “Сини”, у якій попри розбиті надії немає зневіри, бо у зверненні до Матері Божої Максим підносить життя і дії своїх синів до рівня святості, порівнюючи їхню жертву для вселюдського блага із жертвою Ісуса Христа: “*А ти, Мати Божа, будь мойов таздинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох*”.

Осібні серед творів, у яких *концепт діти* займає центральне місце і у структурі сюжету, і в розкритті ідейного змісту, є новела “Роса”. Це винятково життєствердний твір. Письменник вдало обрав об’єкт діалогу – *роса*, – що символізує *чистоту, силу, життєдайність*. Старий Лазар у розмові із *росою* робить звід свого життя, дякуючи *росі*, яка уособлює все найкраще в житті: найважливіші епізоди – дитинства, молодості, зрілості і тепер старості, відчуття життя (“*твоя їдь була так, як мід, що щипає і смакує*”), силу і прагнення (“*Божжа водице, ти давала дужість і здоровля пшеницям та житам, але і я був від тебе дужий та різкий*”). Панорама життя, що постала з діалогу, переходить у блага дійсність, центром і основою якої є нащадки – *діти і внуки*. Отримуємо символічний паралелізм *роса / діти*. Під благодатним сонцем (“*ясне, святе, вічне сонце*”) діти творять

новий вимріяний світ, “зудуть, як бджола (символ працьовитості, асоційований із головним героєм – Лазарем, труд якого немарний): *Україна, Україна*”.

Почавши огляд лінгвокультурних одиниць із символу та концепту *дити* і побіжно звертаючи увагу на інші символічні одиниці, ми оминули ієрархічно верхинний елемент мовної особистості – *міфологему*. Треба зауважити, що міфологема (чи архетип) не завжди виявлений у художньому творі безпосередньо, може бути асоційований або ні в інших виявах; з іншого боку, у структурі мовної особистості архетипних елементів кількісно найменше, а з огляду на сучасний інформаційний фон вони можуть бути узагалі відсутні або через світоглядні уявлення, або через особливості формування мовної особистості. Психологи заперечать, бо архетипне у свідомості приховане завжди; однак йдеться про лінгвальне втілення міфологічного знання.

Аналізуючи структуру етнолінгвальних складників новели “Роса”, не можемо оминати ключових у Стефаниковому світі *міфологем*, представлених не у формі сакральної події, що було б нетипово для тематики і жанру аналізованих творів, а у формі онтологічних сутностей, персоніфікованих в уявленні людей світотворчих іпостасей. *Сонце* – вища сутність, уособлення *благодатності* і *добра*. У новелі *роса* є супутником, учасником життя Лазаря, він звертається до неї, розмовляє з нею, як з товаришем; *сонце* в його уявленні представляє інший вищий світ, що і над ним, і над росою.

У поезії “Городчик до Бога ридав” у формі казкової алегорії *роза* благає *сонце* дати їй життя, осявати завжди, а не лише “в полудне”, або “не приходи ти вже. Най зів’яну...” *Рожа*, “як маленька дитина” (семантичний компонент – *безоборонність*), цілком залежна від обставин світу, прагне повноцінного буття: “Або приходи до мене зранку та

будь до вечора (природний стан у правильному світі. – В. Б.). *Най-ко я розцвітуся. Я зорі перейду і людей вітати буду білою рожею*”. Однак не судилося: “*Сонечко схилило з полудня, і рожка похилила голову... Стрімголов звисала і шептала: сонечка, ой сонечка!*” Хоч *сонце* дає світові життя, але перебуває ніби поза ним, в інших вимірах, не від нього залежить доля рожі; щось інше і лихе не дає квітці “*розцвістися*”.

Щоб вичерпати характеристику міфологем, звернімося до архетипу *земля*. Це сакральне поняття займає у світобудові проміжне місце між сонцем і світом людей. *Земля – свята сутність*, але й *жорстока* як основа світу. Водночас вона – *доля*, її не оминати, бо “Вона – земля”. У новелі утверджується сакральне у землі як *матері*, що дана Богом, якої відцуратися гріх, навіть ціною життя. Це єдине, чим може протистояти селянин жорстокому світові. Але вона, на відміну від сонця, належить цьому світові, занапащається ним. Водночас *земля* у світі покутянина (концептуальні параметри) уособлення *вічної краси і молодості, дівчина* (“Озимина”), *сене життя, праці, достаток і гідне життя* (“Сон”). Варто указати, що ключові компоненти у мовному світі Стефаникових героїв, до яких належить слово *земля*, пронизують усі структурні рівні ментально-світоглядної основи мовної картини світу. Отож *земля* як *міфологема – свята, богорівна, персоніфікована сутність; символ матері і долі, краси і молодості*; з погляду семантичної структури *концепту* – *сене життя, праці, достаток і гідне життя*; у структурі *мемів* – *тяжка ноша селянського труду, найбільший скарб*, а також виявляє указані символічно-концептуальні ознаки у мемутичних судженнях: *наше діло з землею; своя земля мнєконька; пустиш землю – пропадеши; землю цулуй... бо з неї жиєши; ґрунт – спосіб до всего* (“Вона – земля”, “Сон”) і под. Варто зазначити, що семантико-функціонально слово *земля* у структурних різновидах етно-

мовних одиниць у В. Стефаніка представляє типове та узагальнене для української літератури змістове та ідейно-художнє наповнення, через це є фрагментом у мозаїці мовної картини світу Стефанікових героїв. Але важливо зазначити, що номен *земля* указує на гармонійність структури мовної особистості героїв, оскільки постаючи у ролі кожної конститутивної одиниці (міфологеми, символу, концепту, мема), виявляє семантичну, змістову, образно-емоційну та аксіологічну цілість.

Важливість цієї ознаки ментально-світоглядної основи світу Стефанікових героїв постає більш рельєфно, якщо зважити, що для сучасного світу типовим є компроміс між сакральним і профанним, вірніше розрив між сутностями, навіть прірва між ними; це спричинено пониженням сакрального і вивіщенням профанного, а також морально-світоглядною угодою. Маємо на увазі однаково актуальні у світогляді і діяльності мовної особистості контroversійні мему (конструктивні і деструктивні) як, з одного боку, правильні орієнтири, а з іншого, – прагматичні мотиватори, наприклад: *Брехнею світ перейдеши, а назад не вернеш / Хто бреше, тому легше; Чужим добром не забагатієши / Україна рідна мати: не вкрадеши, не будеш мати*. Треба вказати, що у Стефаніка майже немає деструктивних мемів, що визначають неетичні, аморальні, цинічні чи егоїстичні пріоритети.

Концепт *діти* з'являється у більшості новел або у визначальній функції, або у ролі розширення ідейно-художнього змісту. У новелі “Лист” політичний арештант Федір пише до родини різдвяний лист, і хоча його оповідь торкається різних тем, як звичайно в епістолярному жанрі, стрижневою ідейно та емоційно є канва, що стосується дітей. Виповідаючи душевний стан, герой притлумлює сум'яття і страх тим, що оглядає крізь ґрати “звізди”, у малих і більших бачить своїх дітей: Настю, Марійку, Іванка і Василька. Тут значення

концепту – *розрада і надія*. Але В. Стефанік надає цій розраді трагічного сенсу, бо діти водночас *провина і жаль*, бо Федір вважає, що через нього дружина Настя “*пішла в землю*” і “*діти нанівець осиротила*”. І коли герой заповідає матері і братові, ніби уже й прощаючись назавжди, аби дбали про “*діти*” (мати про дівчат, а брат про хлопців), то прохання постає як заповіт життя, того, яке забрав у нього жорстокий світ. Як бачимо, навіть позитивний семантико-конотативний зміст концепту включає елементи трагічності і страждання.

Часто саме діти є переминою у житті героя – з радості – до горя, зі щастя – до біди. Показовою у цьому сенсі є новела “Марія”. У творі відбувається зміна ролей батьків, оскільки саме дружині Марії докоряє чоловік: “– *Твоя голова їх вивчила, нехай же тепер і сивіє*”. І справедливий вибір дітей – материне горе: “*тота Україна забирає мені діти*”. До слова, цей аспект у семантичному наповненні *концепту Україна* провідний: *служіння, що потребує жертви*. У новелі “Роса” *Україна* – ідея нового світу. Але з позиції батьків – це Молох, а розрив поколінь (новела “Дід Гриць”) виникає через марну, на думку батьків, жертву: “– *А що, старий, де ваша Україна?..*”

У конститутивній опозиції до концепту *Україна* є концепт *Канада* – такий жаданий і омріяний край, як і Україна, але це *світ немарних надій і зусиль*. Він такий, бо великий і далеко. Дослідники творчості В. Стефаніка аналізують, як та чи правильно обґрунтував причини масової еміграції галичан письменник. На нашу думку, це не завдання письменника, але В. Стефанік доволі однозначно встановив ключовий чинник – безнадійність, утрату віри в краще життя, в те, що можна достарати, доробитися, збудувати як не собі, то дітям (пор.: “*У нас мужик кидає зерно в землю, і байдуже, чи вродить. Чи вродить, чи не вродить, – ліпше не буде!*” (Лист до В.І. Морачевського, травень

1897, Краків) [12, 379]. Саме стрижневий компонент у Стефаниківській філософії сенсу буття – *діти* – розкриває драму і трагедію покутського селянина. До речі, через сто років еміграційна концепція письменника актуальна, як ніколи. Не критичне матеріальне становище (хоч потреби визначають заможні країни, у яких вони завищені), не потреба самореалізації (за винятком окремих випадків трудові мігранти за кордоном різко знижують належність до соціальної верстви, і вчителі працюють техробітницями чи на конвеєрі), а відчуття відсутності перспективи, марності зусиль і чекання (у чеканні провело життя сучасне сумлінне українське покоління) роз'єднало і роз'єднує сім'ї і долі. А які в емігрантського покоління *діти*, часто заради яких і здійснюють тимчасову чи постійну еміграцію? Які і ким накинута *емігрантським дітям* світоглядно-ціннісні орієнтири?

З іншого боку, семантичною домінантою концепту *діти* є *тривога, біль, передчуття нещасливої і трагічної долі*. Показовими у цьому сенсі є новели “Діточа пригода”, “Катруся”, “Новина”. У “Діточій пригоді” ситуація абсурду зумовлена конфліктом світів малого Василька: реального життя і дивної, чудернацької в його сприйнятті війни (“*ти дивиси на войну, яка вона файна...*”). По смерті матері, раптом подорослішавши та за правом старшого, Василько береться навчати меншу сестру, докоряти за те, що криком вона спровокувала нещастя – смерть матері: “*Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота*”. Мати, хоч це залишилось поза текстом, помирає з відчуттям жалю і тривоги.

Катрусина хвороба несе страждання їй та горе родині (“Катруся”). Ні у словах матері про намарне витрачені по ворожках гроші, ні в наріканнях батька на змушеність їхати до лікаря та неминучі витрати немає цинізму. Це швидше розпач безнадії, забобонне заговорювання долі, що, чекаючи найгіршого, рап-

том дочекають чуда. Але остання життєвськи незаперечна фраза попутника сусіди Миколи розвінчує найпримарніші надії: “*Антикар має свою антику, та вмирає...*”

У “Новині” батько-вдівець через безпросвітність життя і сподівань знаходить вихід у смерті дитини. Трагізм полягає в тому, що він діє з любові та співчуття. Що принесли йому кохані діти, його дівчата? Очевидно, що ще одним семантично домінантним елементом концепту *діти* у новелах В. Стефаніка є *страждання*. При цьому воно обопільне, стосується як дітей, так і батьків. Показовою є новела “Кленові листки”. Народження дитини у жнива – великий клопіт, ще й через хворобу породіллі. Новонароджена дитина у твердженні батька уже приречена на нещастя, бо “*жебраки плодеси*”. Тогочасний поширений мем висловлює кум: “*Діти – піна на воді*” (у тогочасних селянських родинах дитяча смертність досягала половини від народжених щодо тих, що досягли дорослого віку). Страждання матері подвійне: фізичне – від хвороби, та душевне – від тривоги за дітей: “*Семенку, аби-с не давав Катрусю, і Марійку, і Василька бити мачусі*”. А батько? Попри нарікання у кожному слові біль і любов до дітей, навіть зважається на гріх богохульства: “*Я з Богом за барки не ловлюси, але нащо він тото пускає на світ, як голе в терня?!*” Не бачачи надії в цьому світі, каже: “*Якби до тої Канади не було морів, то я би їх у міх забрав та й би-м пішки з ними тудя йшов, аби їх занести далеко від цього поруганя*”.

Ще одним очевидним семантичним компонентом концепту *діти* є *безборонність, невинність, жертва*. Такими постають Василько і Настя у “Діточій пригоді”, такими є *діти-кленові листки*, розвіяні вітром, у “Кленових листках”. У новелі “Похорон” померлий хлопчик постає у сприйнятті жінок невинною жертвою сукупних обставин безрадінного та злиденного життя. А сива мряка як символ *сірого світу*

обвиває чорний хрест та заслоняє шлях, але *“цвинтар буде, лиш його крізь сіру мряку не видно”* – розв’язання безрадісної долі.

Невинною жертвою обставин є *немовля* в новелі “Лан”. Мати тяжко працює серед безмежного лану, щоб заробити на дитя; задрімала, розбита втомою, а дитя у той час під корчем у холодку *“звернулося і впало”*, *“дуже пручається і поволеньки синіє”*. Схопившись зі сну (*“Ото я! Коло роботи спати!”*), мати рада і заспокоєна, що дитина спить, бо *“стільки спокою, доки спить...”* Справжня трагедія залишена поза сюжетом.

Діти як наслідок ламання моральних засад – *гріх і покута*. У новелі “Мати” письменник прямо порушує проблему моральності світу. Трагедія не зумовлена скрутними життєвими обставинами чи нещасливою долею, а моральним вибором. Мати, що не може пробачити гріх дочці, зумовлює її самогубство. Але вина покладена не на матір, а на світ *“диких звірів”*, що своєю жорстокою праведністю змусив її вбити власну дочку.

Для Стефаникових героїв гріх невіддільний від покути: вони не йдуть на компроміс, не шукають виправдання, не намагаються уникнути “заслуженої” карі, з гідністю приймають долю. У новелі “Гріх” (*“Думає собі Касіяниха”*) *позащлюбна дитина* стає нездоланною перепорою між минулим і майбутнім. Попри те, що чоловік, прийшовши з фронту та побачивши дитину, йде на компроміс: *“Та й цю вигодуємо”*, Касіяниха не погоджується нести хрест зневаги та докорів односельців, не пробачає собі проступку, не прирікає сина на приниження в майбутньому і йде з дому, залишивши дочку і чоловіка. Для В. Стефаника, для його героїв угода із совістю неприйнятна, внутрішній світ не може бути зламано, тільки покута дає право на життя: в основі їхнього вибору лежить імперативний мем *Гріх – покута*

та, який підносить їх на моральний п’єдестал.

Серед визначальних компонентів світобудови Стефаникових новел, що найближче взаємодіють із символом та концептом *діти*, переважно через нього розкривають свій образний потенціал, номен *мама*. У В. Стефаника *мама* – перш за все символ *втраченого світу*. Надрив пов’язаний із тим, що, з одного боку, цей світ втрачений назавжди, а з іншого – полишення цього світу зневажило його, бо те, заради чого він полишений, виявилось марним і невартим: *“Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий. З білої сорочки сміялися”* (“Моє слово”). У творах, де образ матері присутній опосередковано, життєва трагедія розгортається через втрату матері: новели “Новина”, “Шкільник”. Рівнозначно *мама* символізує *щастя і благо*: “Нитка”, “Вечірня година”.

З іншого боку, *мама – страдниця за дітей*. У новелах прямо чи опосередковано цей аспект *концепту* виявлений найчастіше: і у “Кленових листках”, і в “Діточій пригоді”, і однойменній новелі “Мати”. Несе тягар долі за *дітей (синів)* мама у новелах “Гріх” (*“Думає собі Касіяниха...”*), “Виводили з села”, “Марія”, “Лан”.

В орбіті стрижневого компонента *діти* перебуває і символ та концепт *хата*. Це зумовлено тим, що ідилічний мікросвіт героїв сформований родинним колом – батьками і дітьми – у власній хаті. Ставлення до хати таке ж, як і ставлення до дітей, бо вона є основою життя, плодом невсипущої праці, символом родини і достатку. В ідилічній новелі “Роса” Лазар називає *“свою білу хату” палацом*, з якого тихенько виходить, *“аби не будити купи вруків”*.

Як драматичний та межовий досвід свого життя згадує В. Стефаник в автобіографії епізод з коломиїського періоду навчання: *“А спав я у наймленій хаті посеред брудних туловищ, сплєтєних розпустою”* (“Моє слово”); “найм-

лена хата” протиставлена батьківській хаті, це непримиренні світи зла і добра.

Прощання із втраченим світом є водночас прощанням із хатою як уособленням *щасливого життя*: “*Йду з хати, геть цілком вже виходжу, та й поцілував-сми поріг, та й іду*” (“Синя книжечка”). Центральною колізією прощання із втраченим гідним життям у новелі є саме епізод виходу із хати. Ліс шумить: “*Верниси, Антоне, до хати, верниси, мой!*”; Антін вертається, “*віступу*” з хати порівнює із мученицькою смертю, газдівським оком оцінює, що треба коло хати зробити. У фіналі прощання хата та її частини уособлюють *родину і дітей*: “*Лиш поступив-єм си, вікна в плач. Заплакали, як маленькі діти... Заплакала за мнов хата. Як дитина за мамов – так заплакала*”.

Серед нестатків та розпачу хата стає уособленням *страждань*, “*некло у хаті*” (“Осінь”). Мем у формі фразеологізму “*на цу хату птах би не сів*” експлікує сварки, колотнечу, перетворення хати на місце страждань: “*Аби я не діждав вертатися до цієї хати*”, – вигукує у розпачі Дмитро.

Щастя хаті приносять діти, вони ж є її нещастям. Хата – це *світ*. У “Новині” безвихідь і голодні діти зумовлюють спересердя кинуту Грицем страшну фразу: “*Цей хати і чума збояла би си!*” Через кілька днів у полоні нав’язливої та страшної думки Гриць уже боїться сидіти в хаті, бо в ній перебувають мерці – його діти – дівчата Доця і Гандзуня. Страшний вчинок – спроба звільнити свій світ від примари страждань.

Варто зазначити, що у значній кількості слововживань лексеми хата домінує денотативна, а не ідейно-образна функція. Натомість у функціонуванні номену діти переважає образне та змістове навантаження.

А де у Стефаниковому страдницькому і водночас чарівному світі Бог? Він є. Усе його: і Боже сонце, і земля: “*Земля – твоя донька*” (“Межа”). Але він поза світом. Він є творцем світу, але

не його куратором. Світ опанували люди, це вони занастали його. “*І відтоді я тебе, Боже, не боюся!*”, але “*Боже, як можеш, то прости...*” (“Межа”). Але вони постають як зовнішня, чужа, ворожа і безсердечна сила, яка забирає синів, яка йде війною, яка нівечить долі у безпросвітній праці. Вони прийшли з великого світу і зруйнували тихий світ людей, і стали люди “*вбиті по коліна в землю, вони у безтямній многості падали і здоймалися*” (“Дорога”). Мем *У людей нема Бога* визначає причину нещастя і світу, і окремої долі (слова старого батька у новелі “Діти”). Він суголосний з іншим сучасним мемом, що побутує в Галичині: *Бог добрий, люди – гаде*.

Окремої уваги у цілісному відображенні Стефаникового світу вимагають новели “Дорога” і “Моє слово”. “Дорога” подає не тільки відображення, але й передбачення життєвого шляху. Новелу обрамлює початок і кінець, мама і її дитина: “– Я йду, йду, мамо. – Не йди, не йди, сину”; “*Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший його був. Припав до нього, як давно до маминої пазухи*”. Із прощання з матір’ю та відмовою залишитися починається шлях покути за страждання світу, свого і чужого. Стражданнями чужого світу хоче відкупити свій світ. У тому відкупі “*строївся*”, а надто через людей, що “*вгризалися в жовті лани*”, і через те, що “*читав їх розпуку і безсилу*”, яку відчував і в собі, і через те, що “*втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю*”. І після того, як невідкупний гріх змарнованої маминої надії уже не міг бути спокутуваний, бо “*спотикнувся на гріб своєї мами*”, і після того, як не дочекався, “*аби назвала його так, як він був ще дитиною*”, решту дороги уже випрошує у Бога, а шлях перетворився на подорож від могили до могили. І навіть любов, до якої простягнув руки, як дитина (шукаючи материнської ласки), відсахнулася від отруєного серця. І тільки пройдений до кінця

шлях подарував визначений сенс шукань: покласти звід життя на вівтар гробу покути і припасти до нього, як до маминої пазухи.

Дитина і мама, і визначена доля постають й у душевних листах В. Стефаника. Показовим є лист до О. Гамо-рак від березня 1900 р. (Краків) [12, 445–446]. Самотній Стефаник пише лист – новелу-спогад – свого життя: його перша рільнична весна, мама освячує віз, плуг, тата і свого Василька, він гордий вирушає уперше у поле (перша велика життєва посвята). А коли повертають додому, мама привітала сина, “як парубка”, а сестра Марія дала більше страви, бо він працює. І далі: “А потім мама подарувала мені очинаш, бо ноги дуже боліли, і постелила мені, і перехрестила мене, і я спав, спав...” І з великою гіркотою констатує: “А нині я вже не роблю весни”... “і так мені самотно, аж страшно...”

“Моє слово” побудоване так, як і новела “Дорога”: початок: “Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий”/ закінчення: “Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько хмарки щастя, – я був щасливий”. Між цими віхами щастя не спіткав, бо лишився, “як корч луку серед поля”. “І сотворив собі свій світ”, який буде “різьбити, як камінь”. “А в своїм світі я живу, живу”, – вигукує творець слова, і здіймається до неба і падає, здіймається і падає, але й під небом щастя не знаходить.

Висновки

Отож Стефаніків світ – це *світ дитини*, у якому усі сприйняття і рефлексії мають гіпертрофованій вияв, для якої не існує серединних понять і відчуттів, для якої переконання й передчування наповнені чарами й фаталізмом, для якої атракція маминого мікросвіту – ідеальне і недосяжне відчуття блага, а химери великого світу потворні і ворожі, неблаганно руйнівні, що строюють і висотують життя. А спокій

буде лише згодом, коли відпокутує гріх зруйнованого і змарнованого маминого і свого світу, і буде подаровано і пробачено йому життєвий шлях, і звільнить його світ примар жорстоких і байдужих, і попливуть в маминих очах хмарки щастя, і врешті біль затишнє біля маминої пазухи.

Література

1. **Барчук В.** Образно-поняттєва модель світу в новелі Василя Стефаника “Діточа пригода”. *Шевченко. Франко. Стефанік*. Івано-Франківськ, 2002. С. 421–428.
2. **Барчук В.** Монолог у новелах Василя Стефаника: образно-стилістичний та структурний аспекти. *Слово*. Вип. 3 (39). Івано-Франківськ, 2017. С. 11–19.
3. **Барчук В.** Про деякі суспільні меми сучасних українців. *Українознавчі студії*. Вип. 19. Івано-Франківськ, 2018. С. 32–40.
4. **Барчук В.** Десакралізація ключових концептів у сучасному суспільному мовленні. *Романо-слов'янський дискурс*. Вип. 22 (821). Чернівці, 2019, С. 58–64.
5. **Бердяев Н.** Смысл истории. Москва, 1990.
6. **Вітгенштайн Л.** Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. Київ, 1996.
7. **Грещук В.** Лексика новел Василя Стефаника: кількісний аналіз. *Шевченко. Франко. Стефанік*. Івано-Франківськ, 2002. С. 276–285.
8. **Кононенко В.** Концепти українського дискурсу. Київ ; Івано-Франківськ, 2004.
9. **Кононенко В.** Символи української мови. Київ ; Івано-Франківськ, 2013.
10. **Піхманець Р.** Із покутської книги буття. За-сади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ, 2012.
11. **Потебня А. А.** Мысль и язык. Київ, 1993.
12. **Стефанік Василь.** Твори. Київ, 1964.
13. **Хороб С.** Есхатологічний тип художнього мислення в новелістиці Василя Стефаника (Функціонування есхатологічного напрямку). *Шевченко. Франко. Стефанік*. Івано-Франківськ, 2002. С. 256–265.
14. **Штейнер Р.** Очерк тайноведения. Ленинград, 1991. 272 с.
15. **Blackmore S.** Meme Machine. Oxford University Press. 1999. 264 p.
16. **Brodie R.** *Virus of the Mind*. The New Science of the Meme. Hay House, 2009. 249 p.
17. **Dawkins R.** The Selfish gene. 30 anniversary edition. Oxford University Press. New York, 2006. 385 p.

References

1. **Barchuk V.** *Obrazno-poniattieva model svitu v noveli Vasyliya Stefanyka “Ditochy pryhoda”*.

- Shevchenko. Franko. Stefanyk*. Ivano-Frankivsk, 2002. P. 421–428.
2. **Barchuk V.** Monoloh u novelakh Vasylia Stefanyka: obrazno-stylistychnyi ta strukturnyi aspekty. *Slovo*. № 3 (39). Ivano-Frankivsk, 2017. P. 11–19.
 3. **Barchuk V.** Pro deiaki suspilni memy suchasnykh ukrainstiv. *Ukrainoznavchi studii*. № 19. Ivano-Frankivsk, 2018. P. 32–40.
 4. **Barchuk V.** Desakralizatsiia kliuchovykh kontseptiv u suchasnomu suspilnomu movlenni. *Romano-slovianskyi dyskurs*. № 22 (821). Chernivtsi, 2019, P. 58–64.
 5. **Berdjaev N.** Smysl istorii. Moskva, 1990.
 6. **Vithenshtain L.** Tractatus logico-philosophicus. Filosofski doslidzhennia. Kyiv, 1996.
 7. **Greshchuk V.** Leksyka novel Vasylia Stefanyka: kilkisnyi analiz. *Shevchenko. Franko. Stefanyk*. Ivano-Frankivsk, 2002. P. 276–285.
 8. **Kononenko V.** Kontsepty ukrainskoho dyskursu. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2004.
 9. **Kononenko V.** Symvoly ukrainskoi movy. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2013.
 10. **Pikhmanets R.** Iz pokutskoi knyhy buttia. Zasady tvorchoho myslennia Vasylia Stefanyka, Marka Cheremshyny i Lesia Martovycha. Kyiv, 2012.
 11. **Potebnia A. A.** Mysl i yazyk. Kyiv, 1993.
 12. **Stefanyk Vasyl.** Tvory. Kyiv, 1964.
 13. **Khorob S.** Eskhatolohichniy typ khudozhnoho myslennia v novelistytsi Vasylia Stefanyka (Funktsionuvannia eskhatolohichnoho narpriamu). *Shevchenko. Franko. Stefanyk*. Ivano-Frankivsk, 2002. P. 256–265.
 14. **Shteiner R.** Ocherk tainovedeniia. Leningrad. 1991. 272 p.
 15. **Blackmore S.** Meme Machine. Oxford University Press. 1999. 264 p.
 16. **Brodie R.** **Virus of the Mind**. The New Science of the Meme. Hay House, 2009. 249 p.
 17. **Dawkins R.** The Selfish gene. 30 anniversary edition. Oxford University Press. New York, 2006. 385 p.

В.М. БАРЧУК, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
 Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
 E-mail: volodymyr.barchuk@pu.if.ua
 ORCID ID: 0000-0002-6985-4309

ПРОФЕСІЙНА СТРУКТУРА ТА СОЦІАЛЬНЕ РОЗМЕЖУВАННЯ В ЕТНІЧНОМУ ВИМІРІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО РЕГІОНУ

У статті проаналізовано етносоціальний склад населення західноукраїнського регіону, констатовано відмінність між ареальним та дисперсним характером проживання українців, поляків, євреїв та інших імміграційних меншин, соціальну неструктурованість більшості етнонаціональних спільнот, що проживали тут з часів Середньовіччя і до початку ХХ ст. Беручи до уваги лінії соціального розмежування між містом і селом та культурний поділ праці, з'ясовано функціонування в етнічній та політичній сфері Галичини і Буковини 1867–1914 рр. міжетнічної дистанції в її соціальному дискурсі. Обґрунтовано тезу, що ця структуризація визначалася тим, що в модерному часі, який характеризується суттєвими інноваціями в різних сферах суспільного життя, поступово формувалася нова домінуюча сфера взаємин – етнополітична, яка виборювала право на існування поруч із релігійною.

Ключові слова: західноукраїнський регіон, етнонаціональна політика, лінії соціального розмежування, поділ праці, етнічна структура населення.

The article analyzes the ethno-social composition of the population of the western Ukrainian region, states the difference between the areal and dispersed nature of residence of Ukrainians, Poles, Jews and other immigration minorities, social unstructured majority of ethno-national communities living here since the Middle Ages and early 20th century. Taking into account the lines of social demarcation between urban and rural areas and the cultural division of labor, the functioning of the interethnic distance in the ethnic and political sphere of Galicia and Bukovina in 1867–1914 in its social discourse is clarified. The author argues that interethnic socio-cultural distance, as well as the worldview, socio-cultural dichotomy “one’s own – another’s” due to the cultural resources of communities, were the factors that determined the ethnic principle of political structuring of ethnicities in Galicia and Bukovina. The thesis is substantiated that this structuring was determined by the fact that in Modern times, characterized by significant innovations in various spheres of public life, a new dominant sphere of relations was gradually formed – ethno-political, which fought for the right to exist alongside religious.

Keywords: Western Ukrainian region, ethnonational policy, lines of social demarcation, division of labor, ethnic structure of the population.

Вступ

Об’єктивне вивчення етнонаціональних проблем передбачає, що будь-яка поліетнічна держава потребує вироблення продуманої й ефективною етнополітики з урахуванням уроків і негативних тенденцій, що мали місце в минулому. Зрівноваження взаємодії етнічних спільнот можливе через дослідження її змісту, параметрів і тенденцій. Для глибшого розуміння цієї проблеми необхідним є її багатоаспектний аналіз. Тут не можна обійтися без комплексного, міждисциплінарного погляду на міжетнічну взаємодію, адже вона вважається динамічним процесом збалансування власних сподівань і чужих претензій, в якому особа інтерактивно узгоджує себе з позитивно оцінюваним, відносно ста-

більним і водночас досить гнучким самоописом, який керує її поведінкою. Окрім того, інтеракціонізм може мати індивідуальний і груповий вимір – бути комплексом рефлексивних уявлень окремої особи або ж певної групи осіб за соціальною, релігійною, етнічною, расовою, професійною, статевою чи іншими ознаками. Суттєвим прикладом життєдіяльності етнічностей зазвичай є територія, яка є середовищем їхньої взаємодії і водночас сферою впливу на процеси міжгрупового інтеракціонізму. Зокрема, значний інтерес становлять особливості міжетнічних взаємин у західноукраїнському регіоні в Модерну добу.

Результати дослідження

Витоки формування багатоетнічності досліджуваного регіону сягають

часів середньовіччя, коли на них були спрямовані міграційні хвилі (добровільні і політичні). Зокрема, приплив німців на галицькі землі поживався після татарської навали 1240–1241 рр. і знищення давніх міських поселень. Впродовж XV – на початку XVI ст. в містах Галичини виокремлюється перший міський патриціат, який відігравав важливу роль у соціально-економічному розвитку краю. Саме німецькі колоністи займали панівне становище у Львові XIV–XV ст., проте з часом їхня громада почала асимілюватися під впливом численних польських переселенців [6, 46–47]. Першим задокументованим повідомленням про присутність євреїв у Львові вважається клаузула у привілеї 1356 року про можливість організації ними та іншими “націями” міста свого судочинства за головування міського війта [6, 83]. На межі XVI–XVII ст. єврейське населення становило близько 6 відсотків від загальної кількості всього населення Галичини [9, 41].

Поселення євреїв на Буковині розпочалося приблизно в XIV ст. Нащадки Авраама прибували сюди як з півдня – Молдавії і Валахії, які перебували під зверхністю Оттоманської Порти, так і з Північного Заходу – територій, які колись входили до складу Речі Посполитої. Багато євреїв з’явилося на Буковині в період російсько-турецької війни 1768–1774 рр. [4, 11]. Вимушеною була й еміграція на межі XV–XVI ст. з Криму та польсько-литовських земель до Галичини караїмів (окремі звістки про це датуються близько 1400 року). З 1820 року єдиним пунктом караїмства західноукраїнських земель залишався Галич біля Станиславова [19, 972–973].

Масове переселення вірмен на Галичину припадає на середину XIII ст., коли у 1239 році татарські орди під керівництвом хана Альп Аслана зруйнували столицю вірменської держави Ані. Після цих подій численні втікачі рушили на нові території, будуючи підвалини для вірменської діаспори у Львові та ін-

ших галицьких містах [9, 42]. Подібною була мотивація й вірменської діаспори Буковини, яку вона найактивніше заселяла в обширі XV–XVIII ст. [14, 131–132].

Основна маса поляків, яка прибула на західноукраїнські землі в XIV ст., була першою організованою хвилею еміграції (перші контакти спостерігають тут у XIII ст. – через релігійні впливи католицької церкви), однак не надто суттєвою для етнодемографічної структури. З другої половини XVI ст. з посиленням влади польської шляхти землі регіону активно заселяли вихідці зі східних воєводств Речі Посполитої – Жешувського, Люблінського, Келецького, Краківського. В XVII–XVIII ст. до цієї маси польських осадників додалася людинність із центральних районів Польщі, Мазовії і частково з Мазурського Приозер’я. Польські колонії продовжували виникати в різних місцевостях Галичини включно до кінця XIX ст. [9, 96]. Появу поляків на Буковині більшість дослідників датує XIV ст. Польська експансія тоді охопила переважно північну частину краю – Шипинську землю, яка деякий час навіть належала польській короні й була втрачена наприкінці XV ст. [16, 12]. Найактивніші міграційні хвилі поляків спостерігалися тут з 1775 року, періоду австрійського військового адміністрування. Ці процеси продовжувалися включно до другої половини XIX ст. [22, 26, 45–65].

Нечисельними на західноукраїнських землях були роми, яких у 1890-х рр. на Буковині налічувалося приблизно 2 тисячі осіб, які ототожнювали себе з румунами. Особливістю їхнього співжиття з іншими етнонаціями на цих теренах було те, що тут вони були або греко-католиками, або православними. Вимушеною еміграційною хвилею на Буковину з другої половини XVII ст., а особливо впродовж XVIII ст., була поява тут представників великоруської секти ліпованів (“поповців”), яка згуртувала навколо себе молдавських і бесарабських одновірців [19, 968–970].

Німці де-факто були однією з етнічних меншин, якій протегували державні органи влади. Станом на 1900 рік в усій Галичині вони, згідно з переписами щодо розмовної мови, становили 2,9 відс. населення (212 тис.), у т. ч. в східній частині було зафіксовано 3,7 відс. німецькомовного населення (175,5 тис.). Лише приблизно можна стверджувати про 60 тисяч німців у межах східної частини провінції. При цьому на Буковині в 1900 році налічувалося 49,5 тис. німців-католиків. У північній частині краю мешкало 29,3 тисяч німців (6 відс.) місцевого населення [10, 126–127].

Буковинські поляки, як і галицькі німці, були помітними меншинами, але не визначальними (адже становили 4,55 відс. щодо інших народностей краю [13, 148–149], а щодо т. зв. австрійських поляків поляки-буковинці становили 0,7 відс.) [15, 526]. Вони становили тут 3–4 відс. (26,9 тис. у 1900 році), майже 4 / 5 їхньої чисельності мешкали в північній частині краю, а найбільше їх проживало в Чернівцях (14,9 тис., або 17 відс. мешканців міста). В 1910 році на Буковині нараховувалося 36210 поляків [22, 71–78, 178–179].

Аналогічним статусові польської етнічної групи Галичини був статус румунів на Буковині. Між 1880–1910 рр. румунське населення краю зросло в середньому на 30 відс.: від 190005 осіб у 1880 році до 273216 – у 1910 році. Збільшувалася й частка румунів-міщан: від 14,29 відс. у 1900 році до 15,73 відс. у 1910 році [20, 618; 13, 138–141].

Суголосною, за місцем у етнічному протидіючому міжетнічному трикутнику (українці – поляки / румуни – євреї) і чисельністю для обох західноукраїнських регіонів, була єврейська спільнота. У 1900 році в жодному з повітів східної частини Галичини євреї не становили менше 5 відс. населення. У 13-ти повітах їхня частка коливалась у межах 5–10 відс., у 31-му повіті – 10–15 відс., у чотирьох – 15–20 відс. [5, 65]. Якщо 23 відс. євреїв мешкало в поміщицьких

маєтках, то їх частка в межах 36–39 відс. населення була особливо високою у містах. Мешканці міст становили 71 відс. усіх євреїв Східної Галичини. Так, у Львові мешкало понад 25 відс. євреїв, а з більших міст порівняно високою була концентрація (понад 40 відс.) у Дрогобичі, Коломиї та Станиславові [2, 143]. Іншою була ситуація в містах і містечках, де євреї становили майже половину всього населення [3, 281].

Упродовж XIX – на початку XX ст. єврейське населення Буковини швидко збільшувалося: від 1850 до 1910 року чисельність євреїв зростає більш ніж у сім разів. Територіально євреї заселяли переважно північну частину Буковини, проживаючи в основному в селах по берегах р. Прут і її притоках у Прутсько-Дністровському межиріччі, а також у гірських районах – Путильському й Вижницькому повітах, уздовж р. Черемош [13, 142–145]. Загалом частка євреїв коливалася в межах 12–13 відс., у північних повітах – 14–15 відс. [4, 25–26]. У південній частині краю густота єврейського населення була значно нижча [17, 884–885].

Культурний поділ праці – прикметна ознака етнічної професійної структури населення Галичини і Буковини. В умовах бездержавності найчисельніша спільнота досліджуваного регіону – українська етнічна більшість – потрапила у скрутне становище “чужих” на своїй землі. Лінія розмежування етносоціальної структури західноукраїнського соціуму пролягала між містом і селом, оскільки 94,4 відс. та 89,3 відс. українства Галичини і Буковини відповідно зосереджували свої трудові зусилля в сільському господарстві [9, 43]. Це фактично свідчить, що українці відігравали майже самостійну роль у хліборобстві, залишаючи позаду передусім поляків Галичини (59,7 відс.). Стосовно ж румунів на Буковині, зайнятих у сільському господарстві (89,7 відс., то останні переважали українців цієї провінції на 0,4 відс.

[22, 195]. Якщо використати відомості про частку українців-селян із розрахунку на середньостатистичну тисячу осіб, то виявиться, що 1910 році в Галичині такими були 917 осіб проти 871 на Буковині, щоправда, там було 880 румунів-селян [18, 563]. Згідно зі статистичними даними, 16,46 відс. українців-селян у Галичині і 27,03 відс. на Буковині становили аграрний пролетаріат. Третина його була постійними робітниками, інші 2 / 3 – посезонними трудівниками [18, 563].

Вкрай злободенною проблемою українства була нестача землі. Внаслідок цього однією зі сталих тенденцій від середини ХІХ ст. була пауперизація українського селянства. Найбільше помітна вона у зменшенні розмірів сільських господарств. Розміри середньої ділянки в 1880-х рр. становили 2 або 4 га, а середньостатистичне земельне господарство ледве могло прогодувати одну родину [1, 246–247]. Збільшилося число селян, вимушених заради виживання шукати додаткових заробітків: їхня кількість становила 0,8 млн у 1869 році та 1,2 млн осіб на початку ХХ ст. [1, 247].

За виняткової ролі сільського господарства в повсякденному житті українців регіону останні перебували в упослідженому становищі: в 1899 році 40,3 відс. земельних площ східної частини Галичини зосереджувалося в руках польських поміщиків. Щоправда, до 1912 року цей відсоток зменшився до 37,8, але й на звільнені площі влада спробувала переселити польських осадників. На Буковині крупні землеволодіння – понад половину – належали православному духовництву. У Галичині середнє селянське землеволодіння становило 5 га у 1859 році, 3 га в 1880 році і 2,5 га в 1900 році [18, 564–565]. Тому 80 відс. українців, зайнятих у сільському господарстві, були безземельними або малоземельними. Серед малоземельних 42 відс. господарств мало 1–2 га і лише 37 відс. – 2–5 га. Водночас 47-ми поміщикам-українцям належало 44 тисячі га

землі. Як зауважують дослідники, останню кількість важко порівняти із землеволодіннями польських магнатів, яким належало 3,7 млн га із 9,5 млн га землі. Водночас 650 тисяч селянських господарств мали тільки 3 млн га, а 1650 тисяч селян узагалі не мали власної землі. Жалюгідне становище українців ускладнювало й те, що в 1900 році приблизно 200 тисяч селян східної частини Галичини володіли наділами, меншими від 1 га. З роками процес обезземелення селян набирив сили. За офіційними статистичними даними, на Галичині 1900–1910 рр. щороку продавали 2,5–3 тисячі селянських господарств [10, 134].

Провідної ролі українці не відігравали у сфері торгівлі і транспорту: на початку ХХ ст. в Галичині вони становили 0,4 відс., а на Буковині – 2,3 відс. У 1910 році їх співвідношення за двома провінціями в розрахунку на тисячу працівників було 18:43 [10, 135].

Незважаючи на несприятливі в соціальному плані обставини для етнічної більшості західноукраїнських земель, упродовж кінця ХІХ – першого десятиліття ХХ ст. українці поступово інтегрувалися в царину торгівлі. Щоправда, їм не вдалося конкурувати на рівних з євреями. Тому фактично успіхи українців у дрібнотоварному виробництві й торгівлі значною мірою пояснюються поступом кооперативного руху, передусім на селі. Тут кооперативи давали селянам вигідні позички і пропагували нову техніку й нові способи господарювання. Якщо перший сільський кооператив виник 1883 року, то станом на 1914 рік уже було понад 500 таких і подібних установ. Власне, вони на кошти українських емігрантів створили передумови виникнення страхових товариств і аграрних банків, які українським селянам надавали в позику гроші та інвестиції для розвитку етнічного бізнесу на селі. Водночас лідери кооперації поширювали заклики бойкотувати єврейські крамниці, відкривати власні, приватні і коо-

перативні, керуючись засадами “Організуємо те, що вміємо, виробляємо з того, що маємо” [12, 110].

Торговельно-посередницька діяльність спрямовувалась на створення власної інфраструктури, здатної конкурувати з польською та єврейською, для захисту від зиску та забезпечення села предметами першої необхідності. Так, за посередництва торгового відділу “Просвіти” до 1910 року до сіл відправили 55 вагонів з мінеральними добривами, 47 – із вугіллям, 16 – із черепицею, а також 203 цистерни нафти, 78 сільськогосподарських машин, інших товарів на суму понад 272 тис. крон [12, 105]. Деякі торговельно-кооперативні організації, створені українцями, користувалися фінансовою підтримкою з боку австрійського уряду. Таким було, наприклад, товариство “Сільський господар”, яке в 1910 році отримало урядову субсидію в розмірі 133 тис. крон на рік. Завдяки цьому товариству вдалося відкрити свої філії у Стрию, Заліщиках і Жидачеві. В 1912 році їх було 90 [10, 137].

Етносоціальна структура польського населення західноукраїнських земель суттєво відрізнялася від інших спільнот передусім і тому, що значна частина поляків-міщан була службовцями державних органів, а також (як і на селі) функціонерами органів самоуправління. Водночас питома вага інтелігенції серед поляків була значно вища, ніж серед українців. До цього додавалося й те, що в сільській місцевості проживала більшість великих землевласників, 82 відс. з яких належали до польських шляхетських родів. В умовах економічно відсталого східногалицького аграрного краю на прибутки від сільського господарства жило 59,7 відс. поляків, 12,8 відс. були задіяні в промисловості, 7,7 відс. – у торгівлі, 3,8 відс. – перебували на громадській роботі та займалися розумовою працею, 5,5 відс. – жили з рент, допомог, були зайняті домашньою службою [5, 62].

Аналогічно, як і селяни з числа етнічної більшості краю, поляки-аграрії потерпали від нестачі землі. Адже левова частка зайнятості в Галичині припадала саме на сільське господарство: зі 100 працівників тут було 80 поляків і 94 українці [15, 540]. Менше ніж 0,5 млн селянських господарств краю (95 відс.) мали земельні наділи розміром до 5 га або взагалі їх не мали [7, 27]. Впродовж 1880–1910 рр. з Галичини емігрувало понад 605 тисяч поляків (за іншими даними, між 1880 і 1914 рр. з провінції виїхало приблизно 500 тис. польських селян). Унаслідок цього з 1880-х рр. деякі польські політики і громадські діячі монархії пропонували розробити окрему програму захисту поляків від чимраз більшої капіталізації життя [10, 142].

Парцеляція – поділ державних, понаднормової частини поміщицьких земельних володінь тощо – принесла користь передусім полякам. Так, між 1880 і 1914 рр. продали 200 тис. га, з них українським селянам продали тільки 30 тис. га, решту – польським селянам. Якщо в 1873–1889 рр. відбулося 36 549 аукціонів середніх селянських наділів, то в 1909 році – 729 карликових господарств (менше ніж 1 га) [15, 542]. Парцеляція землі польським осадникам разом із зловживаннями місцевих адміністрацій, які перебували в руках поляків, і дискримінацією українців призвела до загострення українсько-польських відносин у регіоні [8, 169]. Деякого поширення набула й польська аграрна колонізація західноукраїнських земель. Наприкінці XIX ст. в східногалицькій повіті приїхало 62108 осіб – поляків “з походження” із Західної Галичини [10, 142].

На Буковині серед економічно сильніших верств населення переважали румуни. Останні завдячували безпосередньому зв’язкові з владними структурами і становили значну частину великих землевласників (володіли понад 40 відс. земельних угідь краю [5, 69; 13, 98–99]). У перше десятиліття XX ст.

переважна більшість румунів (приблизно 88 відс.) працювали в аграрному секторі економіки. Оскільки Буковина була краєм великого землеволодіння, наділи понад 2 тис. га (які становили третину всіх площ) зосереджувалися в руках 63-х осіб, 779 володіли наділами між 100 і 2 тис. га. При цьому налічувалося 180677 дрібних селян і бідняків (90,71 відс.), які мали у володінні менш ніж 5 га. Ці наділи займали 18,06 відс. всієї землі. Румуни загалом відносилися до останньої категорії. Володіння цими наділами – карликовими господарствами – часто було під загрозою обтяжливих податків [20, 618–619].

У 1910 році румуни становили 89,7 відс. зайнятого населення в сільському господарстві і лісівництві, переважаючи навіть українців (89,3 відс.) [22, 195]. Ці дані, однак, слід брати до уваги з певним застереженням, оскільки надзвичайно високі темпи приросту “румуномовного” населення (в 1900–1910 рр. на 25 відс., у той же час число українців – тільки на 5 відс.) історики пояснюють фальсифікаціями перепису 1910 року [5, 69; 13, 98–99]. З переписів населення зрозуміло інше: економічна прив’язаність до землі в українського і румунського населення краю була майже рівною.

Зазвичай румуни становили тільки малу частку тих, хто працював у сфері послуг і був пов’язаний з міським життям. На початку ХХ ст. в публічних і військових професіях вони становили 6 відс., у ремеслі і промислі – 2,8 відс., торгівлі і транспорті – 1,5 відс. [22, 195]. В 1910 році тільки 3,82 відс. румунів було задіяно в промисловості та бізнесі, 2,23 відс. – в торгівлі і транспорті та 2,86 відс. – у вільних професіях [20, 619].

Західноукраїнський анклав посідав особливе місце в історії світового єврейства. Саме тут скупченість єврейського населення була однією з найвищих у тогочасному світі. Якщо в Габсбурзькій монархії найбільше євреїв проживало в австрійській частині (Цислейтанії),

то приблизно 2 / 3 (у 1900 році) австрійських євреїв жило в Галичині. Найбільше їх було в її східній, українській, частині – 75 відс. у 1900 році [17, 881, 889].

В очах українців, поляків і румунів разючі відмінності етносоціальної структури євреїв насичували дефініцію “іншості” соціальним звучанням. Однак, попри сильну напруженість у стосунках між євреями, поляками та українцями Галичини, аж до Першої світової війни ніколи не доходило до масових масштабних погромів [1, 343]. За неструктурованістю етносоціальної структури євреїв була схожа до української. Проте якщо перші зосереджувалися в сільськогосподарському виробництві, то структура професійної зайнятості євреїв визначалася міським укладом життя.

На початку ХХ ст. урбанізацію єврейського населення особливо контрастно демонстрували крайові центри – Львів (44 258 осіб, або 27,68 відс.) і Чернівці (21 587, або 31,92 відс.). Не відставали від них і 19 більших східногалицьких міст, в яких за 1880–1910 рр. єврейське населення збільшилося на 37,2 відс. (42 558 осіб) [3, 281]. Оскільки більшість євреїв (70 відс. у 1900 році) жила в містах і містечках (“штетлях”), а більшість християн – на селі, стосунки між першими й другими, на думку Я. Грицака, набирали рис типового антагонізму між міськими жителями і селянами [1, 340]. Адже як приблизно 80 відс. українців і поляків жили із сільського господарства, так приблизно 80 відс. євреїв жили з торгівлі та ремесла, розвиваючи у своєму середовищі численні торговельну і ремісничу верстви.

Останні заняття – класичні для євреїв, які потрапили у край з переважно аграрним населенням. Це стосувалося однаково як міських, так і сільських євреїв. Останні утримували корчми й вели дрібну торгівлю. В окремих галицьких повітах один єврейський торговець припадав на кожні 8–10 сімей, а село із 80-ма селянами могло мати 6–8

торгівців або корчмарів [1, 340]. Щоправда, їх відзначали високі професійні навички в посередництві між містом і селом, у торгівлі, ремісництві. Проте заняття торгівлею не конче означало багатство чи високий соціальний статус. Понад 28 відс. галицьких євреїв було задіяно поза сільським господарством і, зокрема, 26,4 відс. – у промисловості, 29,4 відс. – в торгівлі, 7,9 відс. жило з рент, допомог, працювало в домашній службі або ніде не працювало. Більшість господарів володіла дрібними ділянками землі – 2,5–3 га і ледь зводила кінці з кінцями [5, 66].

Незначний відсоток євреїв становили представники великого бізнесу й землевласники. В 1889 році великі земельні володіння, латифундії площею понад 5 тис. га, які зосереджувалися в єврейських руках, становили 340 498 га, або 11,02 відс. усіх земельних володінь. Проте вже 1902 р. вони скоротилися до 301 619 га (10,34 відс.) [17, 914].

Концентрація євреїв у притаганих міському укладові життя сферах виробництва й послуг – важливий компонент етнокультурного поділу на західноукраїнських землях. Як у абсолютному, так і у відсотковому відношенні на початку ХХ ст. євреї переважали в промисловості над українським населенням. У 1901 році із 641729 галичан, зайнятих у промисловому виробництві, 232917 осіб становили євреї і 69893 – українці. Якщо у відсотковому відношенні до загальної кількості населення Галичини євреїв було 11,1 відс., то у промисловості їхня частка становила 36,3 відс., в той час як українці становили 42,1 відс. всього населення і займали у промисловому секторі 10,9 відс. В 1900 році в торгово-посередницькій діяльності брало участь 34,5 відс. єврейського населення регіону. В основному мова йшла про дуже дрібну торгівлю: переважна більшість євреїв забезпечувала бізнес-процеси силами членів своєї родини. Разом з тим євреї становили високу відсоткову ставку багатьох гали-

цьких професійних груп (30–40 відс.), а також працівників торгівлі і готельного бізнесу (приблизно 80 відс.) [17, 914].

Однак в умовах невпинного погіршення економічної ситуації в Галичині наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. переважна більшість єврейського населення існувала на межі бідності, постійних нестатків, масового безробіття. Впродовж 1880–1900 рр. з Галичини емігрувало понад 14 тисяч євреїв, а за 1880–1910 рр. їх виїхало 237 тисяч, або 85 відс. усіх емігрантів-євреїв монархії і 30,1 відс. всіх емігрантів з Галичини [23, 53]. Серед емігрантів 19,7 відс. було неписьменних, 40,9 відс. визначалися як особи, що не мали певних занять, а лише 35,5 відс. були кваліфікованими робітниками [10, 151]. Єврейська еміграція з Галичини була скерована до США, Німеччини, Швейцарії, Англії, інших земель Австро-Угорщини – Нижньої Австрії, Закарпаття, Угорщини, Силезії.

На Буковині євреї були сильнішими в усіх соціальних групах т. зв. міських спеціальностей, а їхній соціальний статус суттєво відрізнявся від долі їхніх одноплемінників у Галичині. Соціальна структура місцевого єврейства була неоднорідною: від дрібних торговців до великих оптовиків, від простих ремісників до крупних банкірів і промисловців. У 1910 році буковинські євреї, які становили 1 / 8 всього населення, були представлені в промислових і бізнесових професійних групах майже на 1 / 3, а в торгівлі і транспорті – 75 відс. 49 відс. єврейських працівників промисловості були незалежними, лише 26 відс. були робітниками, а в групі вільних професій 5877 євреїв вважалися незалежними працівниками. Як власники або орендатори крупних землеволодінь у 1910 році євреї контролювали 85 відс. усіх площ [17, 915].

Серед етнічних меншин, які проживали на Галичині та Буковині – німці, вірмени, словаки і чехи, угорці й росіяни, переважна більшість яких працювала в

сільському господарстві, а ті, хто потерпав від нестачі землі, одночасно займалися кустарним ремісничим виробництвом і промислами. Проте їхня незначна кількість (порівняно з українцями, поляками, румунами і євреями) суттєво не впливала на характер міжетнічної взаємодії в економічній царині. Більшість із західноукраїнських німців – колоністи. Чимало колоній було засновано на землях державних маєтків, значно менше було їх на приватних і домініальних землях [10, 152]. На відміну від початку XIX ст., коли німецькі колонії містилися в дев'яти округах, на середину XIX ст. вони були вже в усіх округах Східної Галичини. Всього в них мешкало 26 400 осіб. На Буковині налічувалося приблизно 25 тисяч німців (6,74 відс. від усього населення) [10, 153].

Аналогічною з німецькою була етносоціальна структура вірмен, які жили в колоніях, почасти займаючись кустарним ремісничим виробництвом і посередницькою торгівлею. Окрема частина західноукраїнських вірмен була землевласниками й орендодавцями. На середину XIX ст. вірменські землевласники володіли приблизно 70–80 селами на Буковині, що становило 1 / 3 всіх земель краю. Вони також орендували землі в Хотинському повіті і в Бессарабії [11, 75–77].

Завдячуючи протекціоністській політиці австрійських властей (т. зв. йосифінській і постйосифінській колонізації), наприкінці 1880-х рр. на Буковині вже проживало 9887 угорців. Однак через економічні причини (малі земельні наділи) в 1883 році відбувся зворотний процес – переселення в Угорщину приблизно тисячі сімей буковинських угорців [21, 12–13]. У 1880 році в загальній масі буковинців налічувалося 1738 чехів, словаків і моравців (об'єднаних в одну статистичну групу), які становили 0,31% всього населення краю. Найбільше їх проживало в Сучавському (871 особа) та Серетському (240) повітах [22, 188].

На західноукраїнських землях проживала й певна кількість росіян. На по-

чатку XX ст. в східногалицьких повітах їх налічувалося 7881 особа. В основному вони проживали в прикордонних повітах: Гусятині, Бродах, Скалаті, Борщеві, Заліщиках, Раві-Руській, а також у Львові – 1011 осіб [9, 42]. У своїй масі вони займалися дрібною комерцією й контрабандою різних промислових товарів, а також були представниками вільних професій.

Відсутність сталого виробничого сектора на західноукраїнських землях визначала структуру сегментів місцевого етносоціального організму етнічних груп ліпованів (старообрядців), ромів, караїмів.

На Буковині ліповани, хоча й не були багатими людьми, працювали в торговельній сфері, були ремісниками, господарями. В 1910 році найбільше ліпованів проживало в Серетському повіті (2087), Сучавському (560), Вижницькому (353), а в Чернівцях – 84. Разом у цьому році їх було зафіксовано 3232 особи (0,4 відс.) [22, 193, 43].

Роми, які на Буковині до 80-х рр. XVIII ст. були кріпаками монастирів і знатних землевласників, займалися традиційними для них ремеслами. У 1890-х рр. із приблизно 16 тисяч галицьких і 2 тисяч буковинських ромів більшість була ковалями, вимивачами золота, маклерами коней, в'язальниками щіток, виготовлювачами ложок, мулярами [19, 961–962]. Нечисельне караїмське населення краю (в 1903 році приблизно тисяча осіб) поряд із землеробством займалося торгівлею худобою, льоном, полотном і воском, було підприємцями з перевезення вантажів візками [19, 973].

Етнокультурний поділ праці в західноукраїнському регіоні взаємовіддаляв “своїх” і “чужих”, оскільки він здавна визначав головний критерій виокремлення тих чи інших спільнот із загалу. Ґрунт для формування взаємних образів спільнот, що співіснували пліч-о-пліч (зокрема, українці – землероби, євреї – торговці), створювала умовна тріада: місце проживання, виробнича діяль-

ність, соціальний “ми”-досвід. Винятково тут була економічна взаємозалежність міста й села, яка, однак, не змінювала загальної картини тодішніх ліній розмежування. Це простежується на зрізі сакралізації селянами землі в умовах одночасного нехтування чи навіть зневаги сферою торгівлі. Бо, як зауважували сучасники, “наші люди то переважно дрібні хлібороби і живуть скупко з плодів своїх малих кавалків землі [...] Промислу в нашій країні майже жадного нема і тому не знаходять наші люди жадного новшого зарібку крім хліборобства” [10, 177].

Це було і наслідком традиційної селянської культури, яка і далі будувалася на протиставленні “своєї” землі / “свого” народу “чужій” землі / “чужому народові” [1, 129]. Інший, далекий від селянського світогляд презентували мешканці міст і містечок. Українські міщани, які мешкали на околицях населених пунктів, поступаючись їхніми центральними частинами представникам панівних національностей (полякам, румунам, євреям), займалися домашнім ремеслом, городництвом і садівництвом, а нерідко і землеробством, однак не торгівлею, як євреї. Міщани, які з іронією ставилися до селян, зберігали шанобливе ставлення до землеробства, хоча визнавали себе належними до тієї соціальної групи, для якої воно не було основним заняттям. І навпаки, для традиціоналістського села міщани (особливо євреї-торговці) були уособленням заперечення його самості. Місто було іноетнічним (переважно польсько-єврейським на Галичині чи румунсько-німецьким на Буковині) організмом і тією модернізаційною альтернативою, яка контрастувала з виробничим традиціоналізмом села.

Інтеграція єврейської спільноти в соціум (західноукраїнський регіон), який її приймав, була глибокою лише в господарській сфері. Рід заняття євреїв – їхня активна участь у торгівлі та підприємстві – визначав ставлення з боку

соціуму, котрий жив у реаліях, які він успадкував з попередніх часів, і не міг впливати на стан справ. Звичайно переважала реакція настороженості, підозрливості та впевненості в тому, що достаток євреїв не може бути наслідком чесної праці. Адже ментальність селянства визначала працю як важку фізичну на землі; цим почасти можна пояснити численні свідчення сучасників, які відмовлялися вважати євреїв людьми, котрі чесно заробляють на кусник хліба. Традиційні заняття євреїв – ремесло і торгівля – трактували як засіб свідомо уникати участі в єдиному праведному способі отримання засобів до існування – землеробстві. Тому єврея-посередника (торговця, шинкаря) селяни сприймали здебільшого не як соціального партнера, а як визискувача, котрий живиться результатами чужої праці. Навички ведення бізнесу, підприємливість до уваги не бралися, а радше інтерпретувалися як гендлярство і, зрозуміло, обман.

Свідчення цього – непоодинокі вияви побутового антисемітизму, вже в 1880-х рр. він проникає в кожний закуток галицького життя [1, 343]. Приміром, це справа В. Кухтаря, який закликав мешканців с. Саджави Богородчанського повіту не виходити на роботу до євреїв. Обвинувачений “... прилюдно і перед більшим числом людей завзивав до необичайних і законами заборонених ділань, а зокрема похвалюванем і погрозами підюджував християнських мешканців Саджави проти тамошніх Жидів. [...] обжалуваний упоминав зібраних, щоби не важилися іти на роботу до Жидів, вступати з ними у спілки або купувати у них муку, бо того, хто сего не послухає, козаки зв’яжуть і на марах занесуть до трупарні чи там, що священник не посвятив би паску спечену з муки, яку куплено у Жидів” [10, 178].

Інший випадок – справа Д. Ляховича із с. Делієва Станіславівського повіту про бойкот єврейського населення та поширення листівок “Браття християни!”. “Група Д. Ляховича”, до

якої входили і римо-, і греко-католики, розклеїла листівки такого змісту: “Браття Християни! [...] нашим святым обов’язком в обличчі неба і землі є: бойкотувати Жидів на кожному кроці, то значить: 1) не купуйте жодних товарів у Жидів; 2) не продавайте їм яйця, ані жодних плодів нашої землі, як збіжжя, картоплю і т. п.; 3) не спроваджуйте їм своїх сил до здоров’я і свого поту при праці на винаймленому полі [...] словом: не збагачуйте ворогів св. Віри!” [10, 178]. Такі оцінки, очевидно, виникали тому, що у свідомості християн і аграріїв властивості, притаманні торговцеві й посередникові, були незначущі, щонайменше – вторинні. А на тлі символу селянської праці – поту й мозолів єврейський торговець вважався експлуататором. Тих іноетнічних представників, які проживали в містах, але час від часу з’являлися в селах як торговці і посередники, християнський загальне більшого деперсоніфікував, визначаючи за фахом “чужої” бізнес-діяльності. У цьому ряду фіксовано й випадки фізичної розправи над єврейськими підприємцями – побиття в м. Бучач власника млина Р. Нейфельда. Обвинувачений у цьому римо-католик Й. Мержвяк приховав на возі плуг, яким працював на орендованому полі, не сплативши за це. Коли ж посередник звернув на це увагу, той побив і обізвав його: “Жиде паршивий”. Постраждалий не виходив на роботу три дні [10, 179].

Бачимо, що антисемітизм особливо активно використовували для мобілізації як українського, так і польського селянства. Окремі випадки спостерігалися в містах, де міцнів польський антисемітизм. Зокрема, у м. Надвірна – де в лютому 1906 року за повідомленнями часопису “Słowo Polskie”, українці в місцевій читальні “Просвіти” нібито готували різню проти місцевих поляків і євреїв. Кримінальна справа, розпочата проти вчителя-поляка із с. Волосова А. Сочинського, відкинула цю фальсифікацію і зобов’язала крайову пресу по-

дати спростування. Під час слідства, яке дійшло до Генеральної прокуратури у Відні, виявилось, що до справи причетний і керівник місцевого повітового староства, поляк за національністю [10, 179]. Отже, поділ на “своїх” і “чужих” у своїй основі мав релігійний та етнічний компоненти. Вони свідчили про те, що, перебуваючи в більш-менш однаковому стані соціального гноблення і національної дискримінації, українці та євреї далеко не завжди могли знайти спільну мову між собою. Між обома “народами-одинаками” і надалі існував непереборний психологічний мур.

Висновки

У вивченні етносоціальної структури населення західноукраїнських земель слід виходити з розуміння того, що вивчення соціальних груп відзначається особливою складністю. Їх формування – це тривалий процес, який змінюється залежно від суспільно-політичної ситуації та пов’язаний з формуванням і закріпленням у середовищі етнонаціональних спільнот майнової нерівності та соціальних функцій. У досліджуваному регіоні етнічні відмінності зазвичай збігалися із соціальними. Хоча в обох австрійських провінціях – на Галичині і Буковині – співвідношення між різними соціальними та етнічними групами складалося по-різному. Звичні на той час лінії соціального розмежування між містом і селом коригувало існування протидійного трикутника: поліетнічних міст (передусім, з польсько-єврейським населенням), християнського (зазвичай з переважно українською людністю) села та єврейського штетла. Відсутність розвинутого індустріального виробничого сектора в регіоні визначила структуру всіх етнічних сегментів місцевого етносоціального організму. Культурний поділ праці призвів до усталення міжетнічної соціокультурної дистанції між містом і селом, а закономірне прагнення окремих етнонацій (українців, поляків, румунів) до оновлення власної соціаль-

ної структури призводило до боротьби за домінування в містах. Проте суттєвим тут було самоусунення українців від міста як такого, від урбанізації загалом. Досліджуваний соціум за своєю іманентною сутністю залишався традиціоналістським. Стримувальними, хоча не основними, чинниками тут виступали інонаціональний характер міст (здебільшого – польсько-єврейського, почасти румунсько-німецького і т. д.) й відсутність у них розгалуженої індустріально-виробничої структури. Головна ж причина самозречення українців від повноцінної інтеграції в міста полягала в специфіці мислення традиційного суспільства. Саме в ньому однією з головних, визначальних цінностей виступала земля, з якою пов'язана багатотисячова практика передачі соціального досвіду.

Специфіка етнонаціональної та етносоціальної структури населення західноукраїнського регіону в середині XIX – на початку XX ст. призводила до дедалі більшого загострення взаємин між українцями й іншими етнонаціями, створюючи додаткові труднощі в діалектиці взаємодії етнонаціоналізмів “своїх” і “чужих”. Незважаючи на формальну рівноправність усіх етнічностей, етнічні меншини домінували в політичному, економічному і культурному житті Галичини і Буковини в складі Габсбурзької монархії.

Література

1. **Грицак Я.** Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ, 2006.
2. **Дністрянський М. С.** Етнополітична географія України: проблеми теорії, методології, практики. Львів, 2006.
3. **Драк М.** Східна Галичина: національний склад населення міст та містечок (1880–1910 рр.) *Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців*. Історія. Ч. 2. Чернівці, 2004. С. 276–282.
4. Єврейське населення та розвиток єврейського національного руху на Буковині в останній чверті XVIII – на початку XX ст. *Збірник документів та матеріалів / упор. О. Добржанський, М. Кушнір, М. Никирса*. Чернівці, 2007.
5. **Жерноклеєв О. С.** Національні секції австрійської соціал-демократії в Галичині й на Буковині (1890–1918 рр.). Івано-Франківськ, 2006.
6. **Капраль М.** Національні громади Львова XVI–XVIII ст. (соціально-правові взаємини). Львів, 2003.
7. **Ковальчак Г. І.** Економічний розвиток західноукраїнських земель. Київ, 1988.
8. **Кравець М. М.** Селянство Східної Галичини і Північної Буковини у другій половині XIX ст. Львів, 1964.
9. **Макарчук С. А.** Этносоциальное развитие и национальные отношения на западно-украинских землях в период империализма. Львов, 1983.
10. **Монолатій І.** Разом, але майже окремо. Взаємодія етнополітичних акторів на західноукраїнських землях у 1867–1914 рр. Івано-Франківськ, 2010.
11. **Осіп'ян О. Л.** Виникнення вірменських колоній на Буковині та демографічні процеси в них протягом XIV–XVII ст. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнографії*. Чернівці, 1997. Вип. 4. С. 75–77.
12. **Савчук Б.** Просвітницька та соціально-економічна діяльність українських громадських товариств у Галичині (остання третина XIX ст. – кінець 30-х років XX ст.). Івано-Франківськ, 1999.
13. **Скорейко Г. М.** Населення Буковини за австрійськими урядовими переписами другої половини XIX – початку XX століття: Історико-демографічний нарис. Чернівці, 2002.
14. **Amirowicz A.** Ormianie na Bukowinie. *Bukowina po stronie dialogu / pod red. Kazimierza Feleszki*. Sejny, 1999. S. 130–136.
15. **Batowski H.** Die Polen. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III: Die Völker des Reiches. 1. Teilband*. Wien, 1980. S. 522–554.
16. **Biedrzycki E.** Historia Polakow na Bukowinie. Warszawa ; Kraków, 1973.
17. **Bihl W.** Die Juden. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III: Die Völker des Reiches. 2. Teilband*. Wien, 1980. S. 880–948.
18. **Bihl W.** Die Ruthenen. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III. 1. Teilband*. Wien, 1980. S. 555–584.
19. **Bihl W.** Notizen zu den ethnischen und religiösen Splitter-, Rest- und Sondergruppen in den habsburgischen Ländern. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III. 2. Teilband*. Wien, 1980. S. 949–974.
20. **Hitchins K.** Die Rumänen. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III: Die Völker des Reiches. 1. Teilband*. Wien, 1980. S. 585–625.

21. **Kotzian O.** Der Bukowina-Ausgleich 1910: Beispiel einer Lösung ethnische-religiöser Konflikte. *Bukowina. Wspólnota kultur i języków* / pod red. K. Feleszki i J. Malasa. Warszawa, 1992. S. 11–18.
22. **Petraru M.** Polacy na Bukowinie w latach 1775–1918. Z dziejów osadnictwa polskiego. Kraków, 2004.
23. **Wróbel P.** Zarys dziejów Żydów na ziemiach polskich w latach 1880–1918. Warszawa, 1991.

References

1. **Hrytsak Ya.** Prorok u svoii vitchyzni. Franko ta yoho spilnota (1856–1886). K., 2006.
2. **Dnistrianskyi M. S.** Etnopolitychna heohrafiia Ukrainy: problemy teorii, metodologii, praktyky. Lviv, 2006.
3. **Drak M.** Skhidna Halychyna: natsionalnyi sklad naselennia mist ta mistechok (1880–1910 rr.). *Materialy V konhresu Mizhnarodnoi asotsiatsii ukrainistiv. Istoriiia. Part 2.* Chernivtsi, 2004. P. 276–282.
4. Yevreiske naselennia ta rozvytok yevreiskoho natsionalnogo rukhu na Bukovyni v ostannii chverti XVIII – na pochatku XX st. Zbirnyk dokumentiv ta materialiv / Upor. O. Dobrzhanskyi, M. Kushnir, M. Nykyrsa. Chernivtsi, 2007.
5. **Zhernokleiev O. S.** Natsionalni sektsii avstriiskoi sotsial-demokratii v Halychyni i na Bukovyni (1890–1918 rr.). Ivano-Frankivsk, 2006.
6. **Kapral M.** Natsionalni hromady Lvova XVI–XVIII st. (sotsialno-pravovi vzaiemyny). Lviv, 2003.
7. **Kovalchak H. I.** Ekonomichni rozvytok zakhidnoukrainskykh zemel. K., 1988.
8. **Kravets M. M.** Selianstvo Skhidnoi Halychyny i Pivnichnoi Bukovyny u druhii polovyni XIX st. Lviv, 1964.
9. **Makarchuk S. A.** Etnosotsialnoie razvitiie i natsionalnye otnosheniia na zapadnoukrainskikh zemliakh v period imperializma. Lvov, 1983.
10. **Monolatii I.** Razom, ale maizhe okremo. Vzaiemodiia etnopolitychnykh aktoriv na zakhidnoukrainskykh zemliakh u 1867–1914 rr. Ivano-Frankivsk, 2010.
11. **Osipian O. L.** Vynyknennia virmenskykh kolonii na Bukovyni ta demografichni protsesy v nykh protiahom XIV–XVII st. // Pytannia starodavnoi ta serednovichnoi istorii, arkeolohii i etnohrafii. Chernivtsi, 1997. №. 4. P. 75–77.
12. **Savchuk B.** Prosvitnytska ta sotsialno-ekonomichna diialnist ukrainskykh hromadskykh tovarystv u Halychyni (ostannia tretyna XIX st. – kinets 30-kh rokiv XX st.). Ivano-Frankivsk, 1999.
13. **Skoreiko H. M.** Naseleattia Bukovyny za avstriiskymy uriadovymy perepysamy druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia: Istoryko-demografichni narys. Chernivtsi, 2002.
14. **Amirowicz A.** Ormianie na Bukowinie. *Bukowina po stronie dialogu* / pod red. Kazimierza Feleszki. Sejny, 1999. S. 130–136.
15. **Batowski H.** Die Polen. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III: Die Völker des Reiches. 1. Teilband.* Wien, 1980. S. 522–554.
16. **Biedrzycki E.** Historia Polakow na Bukowinie. Warszawa; Kraków, 1973.
17. **Bihl W.** Die Juden. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III: Die Völker des Reiches. 2. Teilband.* Wien, 1980. S. 880–948.
18. **Bihl W.** Die Ruthenen. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III. 1. Teilband.* Wien, 1980. S. 555–584.
19. **Bihl W.** Notizen zu den ethnischen und religiösen Splitter-, Rest- und Sondergruppen in den habsburgischen Ländern. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III. 2. Teilband.* Wien, 1980. S. 949–974.
20. **Hitchins K.** Die Rumänen. *Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Band III: Die Völker des Reiches. 1. Teilband.* Wien, 1980. S. 585–625.
21. **Kotzian O.** Der Bukowina-Ausgleich 1910: Beispiel einer Lösung ethnische-religiöser Konflikte. *Bukowina. Wspólnota kultur i języków* / pod red. K. Feleszki i J. Malasa. Warszawa, 1992. S. 11–18.
22. **Petraru M.** Polacy na Bukowinie w latach 1775–1918. Z dziejów osadnictwa polskiego. Kraków, 2004.
23. **Wróbel P.** Zarys dziejów Żydów na ziemiach polskich w latach 1880–1918. Warszawa, 1991.

I.C. МОНОЛАТІЙ, доктор політичних наук, професор, академік Академії наук вищої школи України, член Польського товариства політичних наук, професор кафедри політології, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: ivan.monolatii@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-8963-774X

Література і фольклор



ДІАЛЕКТИКА КІЛЬКОСТІ ТА ЯКОСТІ В АКСІОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ФРАНКОЗНАВСТВА

У статті проаналізовано кількісний та якісний критерії оцінок естетичної значущості в літературознавстві як науці про літературу загалом та у франкознавстві як одній із галузей українського літературознавства зокрема. З'ясовано, що Іван Франко збагатив творчими здобутками національний літературний процес, працюючи як над його екстенсифікацією, так і над інтенсифікацією. Відповідно мірилом Франкових успіхів і досягнень рівною мірою може бути як кількісний, так і якісний критерії оцінок. Тому діалектична єдність кількості та якості в аксіології сучасного франкознавства видається найбільш ефективним принципом оцінювання творчої спадщини письменника.

Ключові слова: франкознавство, творчий метод, літературний напрям, канонізація, синтезійна здатність, закони діалектики, еволюція естетичної свідомості.

The article analyzes the quantitative and qualitative criteria for assessment of the aesthetic significance in literary studies as a science of literature in general and in Franko studies as one of the branches of Ukrainian literary criticism in particular. It was found that Ivan Franko enriched the national literary process with his creative achievements, working both on its extensification and on its intensification. Thanks to the undoubted creative talent of Franko's universalism and encyclopedism, his remarkable erudition gained the ability to extrapolate to art, and the amount of knowledge and experience gained – in the quality of their use. Accordingly, the measure of Franko's success and achievements can be both quantitative and qualitative evaluation criteria. In addition, despite the obvious shortcomings of the mathematical approach, quantitative criteria, formulas, schemes, algorithms in literary criticism, it is not possible to completely get rid of them, while literary studies itself still remains a science, not an essay studies. Equally important for modern Franko studies is the problem of forming from a large number of terms, which are used by modern science of literature, the very categorical-conceptual instrument that will allow qualitative research of the chosen subject and object. Therefore, the dialectical unity of quantity and quality in the axiology of modern Franko studies seems to be the most effective principle for assessment of the creative heritage of the writer.

Keywords: Franko studies, creative method, literary direction, canonization, synthetic ability, laws of dialectics, evolution of aesthetic consciousness.

Вступ

Літературно-критична спадщина Івана Франка зафіксувала його прагнення до універсалізму, багатогранності в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах мистецтва. Цьому мала сприяти, на думку письменника, “повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном” [12, т. 30, 217]. Франко переконаний, що “в літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу сила над правом: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин” [12, т. 31, 40]. Саме талант є тим каталізатором, який прискорює синтез свідомого і підсвідомого, розуму і почуття, об'єктивного і суб'єктивного, “ремісництва” і натхнення, корисного і краси-

вого, факту і вимислу тощо. Тільки завдяки талантові ерудиція здатна перерости у творчість, а кількість одержаних знань і досвіду – у якість їхнього використання.

Протиставлення кількісного і якісного критеріїв в оцінці значущості художньої творчості переносить на рівень літературознавчої розвідки давню суперечку між “фізиками” і “ліриками” в літературі, суперечку, в якій не може бути переможців, бо “фізика” і “лірика” здатні не тільки протистояти, але й гармонійно доповнювати одна одну.

Безперечно, використання математичних методів у літературознавстві має свої переваги та недоліки. Оскільки математика – чи не найабстрактніша із наук, вона тяжіє до універсальності й може запропонувати найзагальнішу

“кількісну” схему художнього твору, мистецького напрямку чи й усього культурного процесу. Але недолік будь-якої схеми полягає в ігноруванні нюансів, а це у такій витонченій сфері людської життєдіяльності, як літературна творчість, є неприпустимим. Має рацію Ю. Барабаш: “У науці, що вивчає такий “суб’єктивний” феномен, як художня творчість, у науці, де таку важливу роль відіграють фактори соціальні й особистісні, де об’єкт дослідження багатомірний, багатогранний, невловимий, плинний, – у такій науці кількісний критерій має звужену сферу застосування” [1, 189]. Недоліки схематизму в літературі усвідомлював і Франко. У листі до А. Кримського (4 листопада 1891 р.) він пише: “По моїй думці, найменше надії треба покладати на загальні рецепти, на формули, хоч би й які ясні та логічні, а протинно, завсігди треба дивитися на них скептично: чим вони ширші, тим небезпечніші. Життя йде відразу тисячами шляхів, усіх їх у одну формулу не вбгаєш” [12, т. 49, 303].

Результати дослідження

Не можемо не погодитися і з думкою І. Дзюби, висловленою в статті з промовистою назвою “Метод – це на-самперед розуміння”: “Потрібне чуття міри і великий такт дослідника, щоб уникнути методологічного насильства над органікою культури, щоб іти від неї, від її макрорухів і мікрорухів, а не від готового набору розсудкових лекал і від методологічної догми, хай навіть і загальноновизнаної на сьогодні – адже й вона завтра засвідчить свою неабсолютність і буде подолана. І плідною вона буде лише тоді, коли дослідник відчуває її відносність, коли крім методу він володіє розумінням, смаком, інтуїцією, інтимним переживанням, імпресією, історичним чуттям, баченням руху в часі інтелектуальних понять і духовних станів... Автоматизація алгоритмів у цій невловній сфері веде тільки до розкультурювання” [5, 177].

І все ж, попри очевидні недоліки математичного підходу, кількісного критерію, формул, схем, алгоритмів у літературознавстві, цілковито позбутися їх не видається можливим, доки саме літературознавство все ще залишається наукою, а не есеїстикою.

Із проблемою неминучого схематизму літературознавчої студії корелюється проблема “канонізації” літературної творчості. М. Легкий у статті “Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації]” пише: “З одного боку, при канонізуванні не вдається уникнути деякої схематизації, а відтак і профанації літературних явищ. З іншого, без канонізації у літературознавстві, мабуть, не обійтися. Адже при оцінюванні художнього чи наукового тексту, з’ясуванні його місця в літературному процесі, при типологічних зіставленнях з іншими, однотипними явищами канонічна матриця відіграє чи не вирішальну роль” [7, 84]. Причому “процеси канонізування тісно пов’язані з деканонізацією”, а “спроба деканонізацій так чи так веде за собою творення нових канонів” [7, 85]. Розвиваючи ідею М. Легкого стосовно “(де)канонізації” Франкової творчості, наважимося запропонувати вихід із цього замкненого кола, який полягає у переведенні дослідницької уваги на інший рівень: на рівень мікροканону кожного окремого літературного твору. Адже “формулу життя” всієї творчої спадщини І. Франка, цього “єдиного Цілого” (Р. Чопик) заковано в “єдиному Цілому” окремого художнього твору письменника.

Однією з “вічних” проблем франкознавства є проблема причетності письменника до того чи того літературного напрямку. Це питання важко вирішити однозначно через низку суб’єктивних і об’єктивних причин.

По-перше, характерною рисою творчого методу письменника є синтезійна здатність. Франко прагнув до універсалізму в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах

мистецтва. Тому на рівні окремих художніх творів чи навіть циклів творів велика *кількість* елементів різних ідейно-естетичних систем вступають у взаємозв'язки, й інколи важко визначити, до якого саме літературного напрямку належить той чи той твір.

По-друге, за Н. Калиниченко, “в будь-якому національному мистецтві важко знайти у “чистому вигляді” окремі напрями і стилі, оскільки в кожному з них наявні риси інших літературних методів і стилів. Тому доводиться говорити про основне, визначальне у них” [6, 70].

Справді, натуралізм “Тюремних сонетів”, новели “На дні”, як і модернізм “Зів'ялого листа”, “Сойчиного крила”, – це тільки крайні полюси ідейно-естетичних пошуків І. Франка. Письменника не можна вважати адептом якогось одного літературного напрямку хоча б тому, що абсолютно “чисті” літературні напрями “знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує” [10, 163].

По-третє, творчість Івана Франка припадає на дуже цікавий, насичений і ущільнений період розвитку української літератури, період накладання та протистояння в національному літературному процесі відразу кількох літературних епох: класицизму, романтизму, реалізму та модернізму і, відповідно, великої *кількості* напрямів, течій, стилів і шкіл. Прискорений і ущільнений розвиток української літератури цього періоду, на думку Н. Калениченко, “породжував, з одного боку, напружені творчі шукання митців, пробування себе в різних стилях і жанрах (цим пояснюється те, що в творчості одного й того ж митця знаходимо вияви різних стильових ознак), а з другого – різноманітність і широкий розмах їхніх інтересів, різносторонність діяльності письменників, її своєрідний універсалізм” [6, 81].

До цих факторів, які аж ніяк не сприяють визначенню чітких генетико-типологічних координат Франкової творчості, додається ще проблема суб'єктивного, часто упередженого потрактування літературних феноменів у часи ідеологічного протистояння радянського і так званого буржуазно-націоналістичного франкознавства.

Один із керівних ідеологів радянського літературознавства А. Луначарський, перебуваючи, очевидно, в ліричному настрої, писав: “... Як цікаво у свою чергу проаналізувати саму критику, розглянути поступову еволюцію її форм, зрозуміти її як живе відображення класової боротьби і новою перегонкою її матеріалу ще раз очистити її від шлаків, класово-чужих нам елементів, і, навпаки, посилити, договорити те, що йде в напрямку сучасної творчої волі передового класу...” [9, 59].

У радянському літературознавстві творчий метод Івана Франка розглядався переважно у його зв'язку із теорією реалізму (оскільки реалізм був тим ключем, що відчиняв браму в пантеон найвидатніших пролетарських митців), і праці, типу “Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття” І. Денисюка, де мова йде про використання у творчості письменника таких творчих прийомів, як “потік свідомості”, психоаналіз, символізм, натуралізм, є радше винятком, ніж правилом [4].

Від “неканонічних”, ворожих пролетарському мистецтву стилів і напрямів, Франка “очищали”. І все ж у різні часи літературознавці писали також і про ідеалістично-романтичні тенденції у творчості І. Франка (О. Огоновський, М. Драгоманов, Т. Комаринець); про натуралістичні твори письменника (Г. Цеглинський, В. Матвіїшин, М. Ткачук); про імпресіонізм Франка (П. Филипович, І. Денисюк, М. Легкий); про його модерністський доробок (М. Євшан, І. Денисюк, Н. Шумило).

У наші дні інтерес до Франкових взаємин із різними напрямками літера-

тури посилюється. Цієї теми торкалися зокрема Д. Наливайко, Р. Гром'як, З. Гузар, Т. Денисова, Л. Гаєвська, М. Ткачук, Р. Чопик, М. Легкий. Характерною рисою їхніх праць є намагання реставрувати сутність творчого методу І. Франка, дістатися до оригіналу, схованого під товстим нашаруванням вульгарно-соціологічних “білил” – універсального засобу декорування у радянському літературознавстві. Об'єктивний підхід до вивчення творчої спадщини письменника дозволяє на рівні окремо обраного твору виявити результат діалектичного зв'язку між *кількісним* арсеналом прийомів і засобів художнього зображення і *якісним* застосуванням останніх для максимально ефективного втілення певного творчого задуму. Іншими словами, еволюцію естетичної свідомості Івана Франка чи характеристику формування окремих її етапів можна розглядати на рівні закодованих у мікропоетиці творів письменника поетикальних, стилістичних і жанрових кодів.

Відповідно висновки щодо особливостей творчого методу письменника тезово можна сформулювати таким чином:

1. Формування творчого методу І. Франка відбувалося упродовж усього життя письменника і мало характер еволюційного збагачення елементами різних літературних напрямів, а не революційного стрибкоподібного розвитку від однієї ідейно-естетичної концепції до іншої шляхом повного заперечення попередньої доктрини (тобто із трьох основних законів діалектики актуалізувався закон єдності і боротьби протилежностей і закон переходу кількісних змін у якісні, а не закон заперечення зеперечень).

2. У ранній період життя і творчості Іван Франко перебував під впливом романтично-ідеалістичного спрямування літератури.

3. На основі захоплення філософією позитивізму письменник звертається до реалістичного типу творчості,

до якого належать такі літературні напрями, як натуралізм, реалізм, імпресіонізм.

4. У своїх ідейно-естетичних пошуках І. Франко часто передбачав, а іноді й випереджав розвиток літературного процесу, тому в деяких його творах проявилися риси експресіонізму, сюрреалізму, – напрямів, які за життя письменника тільки формувалися.

5. Визначальною рисою художнього методу І. Франка є синтезійна здатність, завдяки якій письменник отримав можливість творчо переосмислити й адаптувати до умов індивідуально-авторського стилю здобутки різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними постулатами, літературних напрямів.

6. Завдяки здатності письменника до експериментування та новаторства і водночас його повазі до літературних традицій відношення між українською та світовою літературою (принаймні, на рівні Франкової індивідуальної історії інтернаціоналізації) не перетворилися на односторонній процес копіювання національною культурою інтернаціональних естетичних канонів, а набули характеру інтеграційного взаємозбагачення.

Таким чином, у сучасному франкознавстві немає підстав розглядати творчість Івана Франка у нерозривному зв'язку з якоюсь одною, винятковою ідейно-естетичною доктриною. Навпаки, її слід сприймати як динамічну, здатну до трансформації та еволюції систему, яка взаємодіє з різними літературними напрямами, течіями, стилями та жанрами.

Тобто, в основі підходу до вивчення творчості Івана Франка повинен діяти принцип історизму. Хоч, заради тієї-таки об'єктивності слід зазначити, що не всі літературознавці сприймають це поняття як таке. Т. Манро, наприклад, вважає: “Історичний розгляд художніх стилів не виявляє ні еволюції, ні деволюції, ні інволюції. У мистецтві

замість розвитку присутні лише зміни” [14, 411]. Такої ж думки дотримується і німецький дослідник літератури А. Хаузер: “Твори різних художників не мають загальної цілі або загального мірила; кожен із них не продовжує іншого і не доповнює його; кожен починає знову і досягає своєї мети як може. У мистецтві немає прогресу у власному розумінні слова” [13, 36].

За такою логікою можна стверджувати (і такі концепції існують у світовій філософській думці), що прогресу та розвитку не існує взагалі, а всіма галузями людської життєдіяльності керують хаос, абсурд і випадковість. На цих позиціях, зокрема, засновано світоглядно-філософський базис модернізму. Схожі умовиводи пов’язані з концепцією антиісторизму в мистецтві і є метафізичними у своїй основі. Звичайно, і ця концепція має право на існування, але необхідно визнати, що, за умови її прийняття, ми позбавляємо науку предмету дослідження такого.

З огляду на це, більш прийнятною для літературознавця видається точка зору, якої дотримується В. Ванслов. Науковець бачить шляхи розвитку мистецтва “у виникненні нових видів і жанрів художньої творчості, у збагаченні кола виражальних засобів, у вдосконаленні майстерності”, а також “у самому факті накопичення художніх цінностей” [2, 33].

Не менш важливою для сучасного франкознавства є проблема формування з великої кількості термінів, що ними оперує сучасна наука про літературу саме того категоріально-понятійного апарата, який дозволить *якісно* провадити дослідження обраного предмета й об’єкта.

Щоб уникнути термінологічної плутанини, слід з’ясувати значення деяких ключових у франкознавстві термінів і понять. Для з’ясування характеру еволюції естетичної свідомості Івана Франка як певної єдності світоглядно-філософських та ідейно-естетичних

первнів найзручніше, на нашу думку, оперувати терміном “творчий метод”. Тож зазначимо, що творчий або художній метод – історична категорія, його поява й розвиток історично зумовлені. Одночасно метод перебуває у тісному зв’язку і залежності від світогляду письменника, а певною мірою здатний навіть зворотно впливати на нього, стилізуючи, регламентуючи погляди письменника. “Творчий метод” як абстрактна категорія матеріалізується в індивідуальних творчих методах конкретних письменників. Тому, досліджуючи творчий метод І. Франка, необхідно звернути увагу на тематику, жанрово-стильові особливості, систему образів та засобів художнього зображення, всього, що складає неповторність його творчої манери, своєрідність його авторського почерку.

Значення терміну “метод” змінюється на різних етапах розвитку теорії літератури. У радянському літературознавстві впродовж тривалого часу існувала думка про наявність двох прямо протилежних і ворожих один одному методів – “методи реалізму і романтики як методи більш або менш послідовних матеріалізму й ідеалізму в художній творчості” [11, 67]. Метод ототожнювався у мистецтві з філософськими поглядами художника. У середині тридцятих років нашого століття з’явилася нова, науково більш виважена концепція методу як принципів власне художнього пізнання об’єктивної дійсності. Адже філософські погляди письменника можуть розходитися із його естетичними поглядами.

На жаль, у сорокових-п’ятдесятих роках ХХ століття у радянському літературознавстві утвердилася концепція, за якою світове мистецтво ділилося на реалістичне й антиреалістичне, а історія мистецтва розглядалася як історія становлення, формування і розвитку реалістичного мистецтва і його боротьби з антиреалістичним [3, 5–6]. Відповідно визнавалося існування лише прогрес-

сивного і реакційного методів. Реалізм вишукувався у всіх епохах і у багатьох загалом “нереалістичних” авторів, а все інше мистецтво розглядалося як неповноцінне, ущербне й вороже реалізмові.

Не можемо також цілковито погодитися з поглядом І. Волкова на творчий метод письменника: “... Конкретне визначення творчого методу художника передбачає перш за все з’ясування того, у якому відношенні знаходиться характерність змісту його художніх творів до відповідної характерності реального життя. Це відношення ніде, крім чисто натуралістичного мистецтва, не дорівнює одиниці...” [3, 42] Таке визначення, по-перше, ототожнює творчий метод письменника з коефіцієнтом правдивості його творів, а, по-друге, коефіцієнт правдивості навіть у мистецтві натуралізму не дорівнює одиниці. У такій оцінці “творчого методу художника” відчувається недооцінка його художності, зокрема стосовно мистецтва натуралізму. Тому оптимальним видається визначення творчого методу як “спільності основних принципів художнього відбору життєвих явищ, їх узагальнення, осмислення й ідейно-естетичної оцінки з позицій певного естетичного ідеалу, а також відповідних способів художнього відображення дійсності і втілення її в образах мистецтва” [8, 208].

Поняття “творчого методу” не можна плутати з поняттям “літературного напрямку” – “творчої єдності значної групи письменників певного історичного періоду, близьких один до одного за своїм світоглядом, ідейними настановами, життєвим досвідом та художньою манерою” [8, 228]. Розв’язуючи спільні ідейно-естетичні завдання, письменники одного напрямку розробляють спільну тематику, виявляють особливий інтерес до певних типів і характерів, наближаються один до одного і в художніх засобах та мовних особливостях. Один або декілька літературних напрямів можуть впливати на формування індивідуального творчого

методу автора, яке відбувається, на нашу думку, впродовж усього життя письменника.

Щодо взаємовідношення між методом і стилем, то, як слушно зазначив І. Волков, “метод так само відноситься до стилю, як зміст художнього твору відноситься до його форми” [3, 51].

Предметом дослідження поетики є система літературних феноменів. У ході аналізу поетики підсумовуються й узагальнюються прийоми і засоби, характерні для певної сукупності явищ. Мета поетики – розкрити внутрішню єдність тексту або явища, створити систему принципів, за допомогою яких ці явища вивчаються. Як дисципліна, що вивчає словесність, поетика знаходиться між літературною теорією та історією літератури. Вона може давати аналіз художніх особливостей одного твору, а також визначати характерні художні атрибути цілого напрямку чи методу.

Адекватне відображення характеру взаємовідношень між еволюцією естетичної свідомості І. Франка та тенденціями в розвитку національного і світового літературного процесу неможливе без чіткого усвідомлення значення поняття “літературний розвиток”.

На наш погляд, термін “літературний процес” у діалектичному розумінні (в контексті метафізики це словосполучення втрачає сенс) обов’язково передбачає поняття розвитку в *інтенсивному* та *екстенсивному* аспектах. Екстенсивний розвиток літератури – це зародження певної *кількості* нових ідейно-естетичних систем, напрямів, шкіл, стильових течій, жанрів, постановка нових тем і проблем, використання нових прийомів і засобів художнього зображення. Інтенсивний розвиток передбачає *якісне* поглиблення вже апробованих у літературі методичних підходів, пошук найефективніших способів відображення навколишньої дійсності або вираження авторських ідей, почуттів, синтезування елементів розрізнених ідейно-естетичних систем, відточення сти-

льових нюансів, комбінування формальних і змістових моментів у пошуку оптимального втілення творчого задуму.

Завдяки універсальному генію Івана Франка українська література збагачувалася, розширюючи свої ідейно-естетичні обрії та поглиблюючи методику опрацювання предмета літературних студій. Онтологічний імператив Франка – стати “цілим чоловіком” – розповсюджував інтенцію “обняти цілий круг людських інтересів” і на літературну сферу. Порівнюючи тенденції у світовому та українському літературних процесах, Франко розумів важливість їхньої синхронізації, що вимагало насамперед хоча б первинної апробації вже існуючих у світовій літературі ідейно-естетичних систем на вітчизняному літературному ґрунті. У передмові до збірки “Добрий заробок і інші оповідання” створено образ того, як письменник змушений був прокладати іноді “перші скиби” на полі, де буде ще “багато свіжих і величних плодів”, тобто “не пустий грегіт, але розлога і плодюча нива” [12, т. 33, 402]. Результати праці над розширенням ідейно-естетичних просторів української літератури не примушували себе чекати і породжували впевненість у тому, що “загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д.” [12, т. 35, 235]. Водночас Франко усвідомлював, що: “в XIX віці... літературний леміш іде чимраз глибше в суспільність, піднімає вгору чимраз нижчі верстви, що досі для літературної творчості були справжньою цілиною” [12, т. 31, 33], а тому, свідомо чи підсвідомо, змушений був працювати і над поглибленням, *якісним* вдосконаленням формальних і змістових можливостей кожного із перелічених напрямів.

У дослідженні творчого доробку Івана Франка важливо поєднувати парадигматичний і синтагматичний підходи. Перший видається більш плідним, коли

мова заходить про вплив письменника на процеси *екстенсифікації* українського літературного процесу (парадигматика дає можливість виокремити у Франковій творчості елементи *або* романтизму, *або* натуралізму, *або* реалізму, *або* модернізму тощо). Інша справа, коли йдеться про *інтенсивний* розвиток літератури: у такому разі саме синтагматика виявляє на рівні окремого твору чи циклу засоби та прийоми поєднання елементів *і* романтизму, *і* натуралізму, *і* реалізму, *і* модернізму тощо.

Висновки

Врахування всього досвіду франкознавчої науки, ефективний підбір методів і принципів літературознавчих досліджень сприятимуть не тільки розкриттю ідейно-естетичної багатогранності та художньої різнобарвності творчого методу І. Франка, а й з'ясуванню причин та передумов виникнення, умов та наслідків існування таких явищ, як український натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо. Результати таких досліджень слугуватимуть вагомими аргументами проти надуманого міфу про неповноту українського літературного процесу, а отже, сприятимуть виведенню української літератури з-під стереотипу меншовартості, неповноцінності при з'ясуванні її місця і значення у світовому літературному процесі.

Література

1. **Барабаш Ю.** Вопросы эстетики и поэтики. Москва, 1983.
2. **Ванслов В.** Эстетика, искусство, искусствоведение: Вопросы теории и истории. Москва, 1983.
3. **Волков И.** Творческие методы и художественные системы. Москва, 1988.
4. **Денисюк І.** Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів, 1999.
5. **Дзюба І.** Метод – це насамперед розуміння. *Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність.* Львів, 2004. Вип. 12. С. 170–177.
6. **Калениченко Н.** Українська література XIX ст. Напрями, течії. Київ, 1977.

7. **Легкий М.** Іван Франко і канон українського модернізму [Спроба (де)канонізації]. *Франкознавчі студії* : зб. наук. праць. Дрогобич, 2001. Вип. 1. С. 83–89.
8. **Лесин В., Пулинець О.** Словник літературознавчих термінів. Київ, 1965.
9. **Луначарський А.** Критика и критики. Сборник статей. Москва, 1938.
10. **Наливайко Д.** Искусство: направления, течения, стили. Київ, 1985.
11. **Фадеев А.** Собрание сочинений : в 7-ми т. Москва, 1971. Т. 5.
12. **Франко І.** Збір. творів : у 50 т. Київ, 1978–1986.
13. **Hauser A.** Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958.
14. **Munro T.** Do the Arts Evolve? Some Recent Conflicting Answers. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1961. № 4. P. 407–417.

References

1. **Barabash Yu.** Voprosy estetiki i poetiki. Moskva, 1983.
2. **Vanslov V.** Estetika. iskusstvo. iskusstvoznaniie: Voprosy teorii i istorii. Moskva, 1983.
3. **Volkov I.** Tvorcheskie metody i khudozhestvennyie sistemy. Moskva, 1988.
4. **Denysiuk I.** Rozvytok ukraïnskoï maloi prozy XIX – poch. XX st. Lviv, 1999.
5. **Dziuba I.** Metod – tse nasampered rozuminnia. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*. Lviv, 2004. № 12. P. 170–177.

6. **Kalenychenko N.** Ukrainska literatura XIX st. Napriamy, techii. Kyiv, 1977.
7. **Lehkyi M.** Ivan Franko i kanon ukrainskoho modernizmu [Sproba (de)kanonizatsii]. *Frankoznavchi studii* : zb. nauk. prats. Drohobych, 2001. № 1. P. 83–89.
8. **Lesyn V., Pulynets O.** Slovyk literaturoznavchyykh terminiv. Kyiv, 1965.
9. **Lunacharskiy A.** Kritika i kritiki. Sbornik statey. Moskva. 1938.
10. **Nalivayko D.** Iskusstvo: napravleniya, techeniya, stili. Kiev. 1985.
11. **Fadeyev A.** Sobraniye sochineniy : v 7-mi t. Moskva, 1971. Vol. 5.
12. **Franko I.** Zibr. tvoriv : u 50 t. Kyiv, 1978–1986.
13. **Hauser A.** Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958.
14. **Munro T.** Do the Arts Evolve? Some Recent Conflicting Answers. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1961. № 4. P. 407–417.

Р.Б. ГОЛОД, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: roman.golod@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-2394-0869

СПЕЦИФІКА НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЗІ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА

У статті розглянуто художні особливості новелістики мало відомого українського письменника Василя Ткачука (1916–1944). Цей майстер слова, естетично освоївши стильову манеру Василя Стефаника та його епічне мислення, продовжує розвивати в координатах західноукраїнського письменства ідейно-образні засади творів славетного прозаїка.

Ключові слова: новела, стиль, Стефаник, традиції, експресіонізм, західноукраїнський літературний процес.

The article examines the short stories of the Ukrainian writer Vasyl Tkachuk (1916–1944), whose work has until very recently been unknown. And only in recent decades, his prose has become the object of literary research, interested publishers. According to historians of Ukrainian literature and contemporaries of the novelist, this artist of the word, having aesthetically mastered the stylistic manner of Vasyl Stefanyk and his epic thinking, continued to mostly develop in the coordinates of Western pre-war literature ideological and figurative principles of the famous prose writer. Therefore, the article, first of all, deals with the peculiarities of the author's novelistic consciousness, Vasyl Tkachuk, in the light of the development of Stefanyk's traditions.

Keywords: short story, style, Stefanyk, traditions, expressionism, Western Ukrainian literary process.

Вступ

Є в західноукраїнському літературно-художньому процесі перших десятиліть минулого століття імена письменників та їх твори, що невідомі чи малознані не лише широкому читацькому загалу, а й фахівцям-літературознавцям. Серед них – новеліст Василь Ткачук (1916–1944), прозаїк, який залишив по собі не надто велику за обсягом спадщину, та, проте, без неї годі уявити цілісність і повноту розвитку нашого національного письменства. Тим часом про нього як про художника слова немає жодної згадки ні в “Історії української літератури ХХ століття”, що вийшла двома виданнями у 1993 та 1998 роках, ні в “Українському слові: Хрестоматії української літератури та літературної критики ХХ ст.”, що побачила світ як чотиритомник 1994 року. Тільки як інформація сприймаються біо-бібліографічні статті Володимира Полека (“Біографічний словник Прикарпаття”, 1995) і Володимира Мороза (“Золоті дзвінки Василя Ткачука”, 2001), що свого часу друкувалися в Івано-Франківській періодиці, відповідно у “Новому часі” та в “Галичині”.

На цьому тлі, безперечно, виокремлюється дослідження “Письменник-демократ” Володимира Лучука, що було своєрідною вступною статтею до невеличкого зібрання творів Василя Ткачука “Новели” (Львів, 1973), яке, до речі, на сьогодні є більш-менш приступним виданням його неперепутної малої прози. Тут розкриваються ідейно-естетична своєрідність та внутрішня структура епічної розповіді, тяглість традицій у творчості новеліста, що йшли від засад художнього мислення Василя Стефаника і Марка Черемшини, Михайла Коцюбинського і Петра Козланюка, а відтак формувалися та утверджувалися у літературному процесі тих часів як цілковито самоцінні й самодостатні, власне, як такі, що про них і про позначені поетикою та естетикою експресіонізму новели Василя Ткачука варто говорити особно і докладно.

З одного боку, його новели й справді маловідомі сторінки в історії української літератури, а з другого, – складені у чотири книги “Сині чічки” (1935), “Золоті дзвіночки” (1936), “Зимова мелодія” (1938) і “Новели” (1940) становлять собою своєрідне художнє

відкриття у сфері національної духовності, осмислення і відтворення нового світу ідей та образів. Невипадково в одній із перших рецензій на твори письменника Ірина Вільде відзначала їх “глибоко народний характер”, “музикальність слова” і, що найважливіше, – сильне національне чуття: “Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то й найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж” [1, 226]. А письменник і мистецтвознавець Микола Голубець так писав про літературно-художній дебют новеліста книгою “Сині чічки”: “Читається її з приємним глибоким зворушенням. Залишається книжку з враженням поширення нашого знання не тільки мужицької, але й взагалі людської душі” [2].

Результати дослідження

Новелістика Василя Ткачука, за його ж словами, то, власне, “мужицька молитва”, крик вражених, простих душ, то, по-суті, майже постійний чуттєво-настрійний струмінь, потужний експресіоністський вибух характеру героя, атмосфера довірливості й безпосередності оповіді (“Родимий”, “Весна”, “Над річкою”). Ліричний персонаж першої новели прозаїка “Весна” так звертається до нивки-годувальниці: “Але ж бо й звик я з тобою, чорноброва, як з жінкою, ще якось дужче, – бо гудуєш нас, жиємо з тебе” [3, 39]. У своїх творах він не створює якихось розлогих сюжетів із чітко окресленими їх елементами, а часто вживана ним усіченість фабули сприймається радше як своєрідний простір для домислу читача (“Юркова весна”, “Буря”, “Нещасні”).

Прозаїка цікавить не так подієвість зовнішня, як психологічний, внутрішній

стан людини у певні моменти життя, серед загострених і напружених обставин та ситуацій, що вказує на використання ним елементів експресіоністської поетики. Тому й змальовує насамперед процес мислення і пульсації думки, народження і вияскравлення чуття та відчуття, інших душевних переживань (“Невістка”, “Жниво”, “Яблуко”). Звідси у новелах Василя Ткачука обмежена кількість персонажів, абсолютизація права головного героя, у рамках свідомості якого інші образи існують лише як епізодичні, “один сповільнений кадр, але дуже напружений” (Іван Денисюк), динамічність зображення психологічного стану (“Останні гони”, “У сусіди весілля”, “Простий мужик”).

У новелі “У сусіди весілля” є художньо довершений образний паралелізм, на якому, власне, вибудовується весь твір. “Плаче село тоді, коли весілля відбувається, і тоді, як похорон є. Два рази плаче – два рази щиро. “Бо весільна музика до похоронної подібна, ая, у нас так уже є, – говорить село”... [3, 68]. Саме навколо цього порівняння розгортаються емоційно-вразливі події твору (точніше – внутрішньо-психологічні вибухи їх). У сусіди весілля, а в баби Грицихи в цей самий момент заарештовують синів. Мати, звідчаєна, зболена душа, чуючи веселу музику, в муках проводить своїх дітей у страшну, а може, й в останню дорогу, а за її “плечима Молоду вели до шлюбу, а труби і цимбали весільної, жалісної вигравали...” [3, 70]. Мав рацію Михайло Рудницький, який, визначаючи поетику експресіоністської новели Василя Ткачука, зауважував, що письменник “рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав’язки через наростання конфлікту до будь-якої розв’язки. Він вибирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає, виражає настрій” [4, 14].

Настрій, стан душі баби Грицихи новеліст відбив дуже тонко, психологічно мотивуючи кожен відрух, кожне чут-

тя героїні. Тут Василь Ткачук вдається до поширеної ще на початку ХХ ст. художньої компенсації в такого типу психологічній новелі, коли увиразнення її одних компонентів відбувається за рахунок інших. Бо й справді, у творі “У сусіди весілля” немає передісторії ні шлюбу молодої, ні причин арешту сусідських парубків – Антона і Данила, як і не спостерігається тут зав’язки, розв’язки, істотних подій і деталей, зрештою, якихось розлогих описів чи картин краєвиду. Автор усе підпорядковує розкриттю високої напруги душі баби Грицихи, трагізму її материнського стану.

Звісно, цей прийом новелістичного мислення Василя Ткачука не був новим у західноукраїнському літературному процесі 30–40-х рр. Василь Стефаник, ще починаючи з “Синьої книжечки”, широко використовував його у своїй творчій практиці, засвідчуючи модерністськість своєї ідейно-естетичної свідомості. Певно, це мав на увазі Іван Франко, коли зазначав, що “письменники “нової генерації” (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення оповивають нас чарівною атмосферою своїх настроїв або сугестіюнують нашій душі відразу без видимого зусилля зі свого боку такої думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть” [5, 110].

Ці та інші характерні риси модерністського стилю, експресіоністської поетики письменника не раз давали підстави критикам для проведення паралелей, зіставлень його творчості з творчістю Василя Стефаника-експресіоніста. У цьому немає щонайменшої штучності чи ілюзорної асоціативності, адже обидва вони з Покутського краю (Василь Ткачук народився, провів свої молоді роки в селі Іллінці Снятинського повіту, неподалік Русова – рідного села Василя Стефаника), сільська дійсність якого

сприяла чимало спільним для них (з огляду на життєву проблематику, ідейно-тематичне спрямування) мистецьким імпульсам. Зрештою, вплив Василя Стефаника-новеліста помітний на прозових творах багатьох західноукраїнських письменників – Сильвестра Яричевського, Петра Козланюка, Мирослава Ірчана, Івана Михайлюка та інших. Як і вони, Василь Ткачук не сліпо наслідував традиції геніального майстра слова, а творчо розвивав їх.

Скажімо, схожою до Стефаникової “Новини” є новела Ткачука “Близнюки”. Як у першому, так і в другому творах ситуація надто напружена, навіть трагічна: доведений до крайнього зубожіння Гриць Летючий у якомусь напівбожевільному розпачі заподіює смерть своїй донечці; хвора мати, звідчаючись доконечно, теж намагається позбутися своїх синочків, але для того, аби вони не померли голодною смертю, вона виводить їх на шлях, намовляючи йти у світ, поміж людей, і найнятися у когось за пастушків, “бо люди добрі, а світ – широкий”. Незважаючи на таку дещо подібну фабульність, у “Близнюках” усе ж фінальна частина трохи просвітленіша, мовити б, екстрапольована у ймовірно краще життя.

І тут, і там письменники свідомо концентрують чуття і відчуття своїх персонажів, передаючи їх то виразними тонами, то ледь вловимими напівтонами, зберігаючи драматичне, навіть трагічне ускладнення людської долі. Також можна зіставити мініатюри Василя Стефаника “Лан” і Василя Ткачука “Жниво”, де знову ж таки простежується подібна концентрація внутрішньо-психологічного стану героїнь, де помітна композиційна схожість у використанні чи точніше – поєднанні структури образка і “новели акції”. Як зауважує І. Денисюк, “від образка взято прийом просторової обмеженості й часової зосередженості, а також більш картинно-демонструючий, ніж епічно-розповідний спосіб викладу. Розвиток теми (в “Лані”. – С. Х.)

ведеться за принципом поетичної градації від широкого краєвиду (образ лану, що його “оком зіздріти не мож”, лану, що “пливе у вітрі, в сонцю потопає”) до конкретної деталі, переданої крупним планом” [6, 156–157].

У творі Василя Стефаника – це корч, під яким спочиває мале дитячко, яке, скотившись на нього, знайде тут смерть. У Василя Ткачука – це “житній сніп”, під яким “маленьке пітніло, душилось; спека, у поті скупаний він...” Кількома мазками передано тут не просто стан людини на розплавленому літньою спекою жнив’яному полі, а її трагедію. Щоправда, Василь Стефаник подав у таких картинах більше “акцій”, подійності, насичуючи свою оповідь, сказати б, обширнішим, аніж у його наступника, психологічним трагізмом. Бо, крім корча, він ще й укрупнює цілу низку містких деталей: мищинку, окраєць хлібини, огірок і чорного цвіркуна, що притулився до дитячої ніжки. Все це ніби зображено випадково, принагідно, та водочас послідовно мотивує занедбаність цієї місцини і наче виправдовує статично зображений образ матері: “А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані, прив’язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь” [7, 75].

Воістину, вражаюча картина, що просто врізається у людську свідомість і пам’ять, залишаючись там навечно. Тож має цілковиту рацію сучасний дослідник І. Денисюк, коли пише: “Як жорстоко, могутньо і страшно змальовано втому і трагедію матері. Скульптуру цього образу незамінного сну, з якого не збудить матері навіть крик конаючої дитини, інстинкт материнства, можна б виконати з чавуну або брили грубого неотесаного каменю. Трагізм ситуації підсилюється тим, що, збуджена карканням чорного ворона (теж символу смерті), мати біжить до праці, рада, що дитина спить. Дитина спить вічним сном, а читач домислює страшне пробудження матері, коли вона дізнається про все,

замислюється над трагізмом трудівниці землі” [6, 157]. Можливо, такого засягу психологічного трагізму й не вистачає мініатюрі Василя Ткачука “Жниво”, хоча вона, повторюємо, своїми жанрово-композиційними параметрами близька до твору Василя Стефаника – майстра новелістичного мислення, у якого вчився не тільки Ткачук.

Загалом типологічно спорідненими зі Стефаниковими новелами “Палій”, “Скін” є Ткачукові “Юркова весна”, “Останні гони” тощо. В одному з інтерв’ю він відкинув звинувачення у наслідуванні свого великого земляка (“не почуваю цього гріха”), а на думку Ірини Вільде, це радше комплімент, аніж недолік. Доречним тут є міркування письменника і критика Остапа Грицяя, який справедливо спостеріг, що новелістика Василя Ткачука стала своєрідним “етапом творчої еволюції в нашій оповідній літературі після Стефаника” [8].

По суті, майже всі новели Василя Ткачука – то схвильована розповідь про підневільне, а часто й трагічне (за ситуацією, а не за приреченістю героя) соціальне і національне життя покутян, про те, як, не мирячись із таким існуванням, селяни ставали супроти несправедливості й гноблення. Так, у творі “Невістка” зображено молоду жінку Стефаніху, чоловіка якої ув’язнили за те, “що голову до книжок має”, і не хочуть випустити з тюрми. Тоді вона наважується на відчайдушний учинок – йде до суду, аби розправитися з гнобителями. І коли Грицько Семків “новину з міста привіз” (“Тота... Гаврилишина невістка пакості в суді наробила. За то, що Стефана не пустили”), сільські жінки схвально сприйняли це й відповіли: “Всі би ми так само не стерпіли” [3, 16].

В іншому творі, “Дитяче віно”, у вдови Марчихи за борги відбирають нивку. Однак жінка не здається, а рішуче, взявши дітей за руки, йде з ними, сиротами, в поле і боронить його від зазіхань чужого (“лягла впоперек перед кіньми”). Можна припустити, що вибір

письменником ситуації надто трагічного спрямування зумовлений, власне, стефанівською концепцією концентрації чуття і вираження, світоглядом і світосприйманням неперевершеного художника слова, бо “великий біль, як і велика радість, за словами самого Стефаніка, – є найвищим виразом життя”. Такого виразу повсякчас шукав й естетично осмислював Василь Ткачук.

Водночас у низці своїх творів він засуджує філософію примиренства, відступництва, ухильництва в боротьбі з соціальною і національною несправедливістю. У новелі “За штрикою” сільський хлопець Андрій прагне перечекати до кращих часів облави польських жандармів, ховаючись од них у пшеницях, за штрикою (за залізнодорожним полотном). Туди мати постійно виносить їжу. Прийшовши черговий раз до схованки, вона застає там лише столочену пшеницю, “сліди підків – залізних, гострих” і “кров густу закипілу”. Письменник переконливо передає настрій, переживання старої матері Михайлихи від втрати сина-одинака: “Впала й вона на леговище і кричала не своїм голосом та спивала кривцю свого сина. Спивала, бо земля не могла всю випити... Земля вже п’яна...” [3, 30]. Щоб підсилити цей настрій, увиразнити трагічні почуття матері, Василь Ткачук буквально штрихами змальовує образ-пейзаж: “А сонце <...> ніби навмисне відвернуло палаюче обличчя, щоб не бачити, як розпука меле Михайлихою, як качає по землі <...> Відвернулось і скочувалось на вишпановий хребет гір”. І враз як звідчасний душевний надрив: “Сину, де ти? Сонце, де ти?” [3, 30].

На такому тлі краєвиду ще більш зримо увиразнюється характер жінки-страдниці. Доречно зауважити, що всі зображені Василем Ткачуком персонажі сприймаються не як ескізні профілі, а як зусебічні портрети – повнокровні й живі, бо їх внутрішній світ автор виражає як своєрідний психологічний процес. Тому, зосереджуючись на такому про-

цесі, художник слова, звісно ж, домінувальну увагу приділяє основним персонажам новели, тим часом другорядні передають додаткову ідейно-естетичну функцію, нерідко слугують допоміжним тлом твору загалом. Цікаво, що прозаїк тонко вибудовує монологи й діалоги у своїх новелах: вони стають немовби вибухами-криками збольеної душі, наче окреслюють експресивний стан людини – вираження чуттів і відчуттів, що “оформлені у репліки, відмежовані одна від одної графічним знаком тире, який означав антракт у болевій напрузі” (І. Денисюк). Так структурується весь текст у цілій низці творів, де виведені як центральні жіночі образи (“Нещасні”, “Жниво”, “Неня Лесиха”, “Близнюки” та інші).

Загалом, у багатьох новелах Василя Ткачука головним є образ жінки, зокрема матері-страдниці. Певно, це йде від того, що письменник сам пережив, виростаючи в бідній селянській родині самотньо, без батька. Мати залишилася з чотирма дітьми, меншими одне від одного. Для того, аби прогодувати сиріт, вона часто важко працювала в людей за сяку-таку страву – шила, пряла, обпирала. Як згадують односельці, сім’я Ткачуків часто поневірялася по приймах, жила у голоді й холоді. А малий Василько, після цілоденної роботи у полі, вечорами виношував свої мрії-думки про життя, а відтак мережив словами у творах-оповідках, що надсилав їх згодом до львівських та коломийських часописів – “Назустріч” (там була видрукована його перша новела “Набуток”), “Зорі”, “Світу молоді”, “Жіночої долі” тощо. Отож, образ матері у Ткачуковій прозі зворушує теплотою зображення, щирістю та правдивістю і насамперед психологічною індивідуалізацією (“Неня Лесиха”, “Нещасні”, “Жниво” й інші).

“Можна сміливо сказати, – писав Володимир Лучук, упорядник книжки новел Василя Ткачука, – що в особі Василя Ткачука українська новелістика могла мати першорядного майстра” [9, 7].

Могла б, звичайно, якби не чорна тінь Другої світової війни. Пройшовши важкими її дорогами, десь наприкінці її, 19 жовтня 1944 року [10], він, стрілець 17-го гвардійського стрілецького полку 5-ї стрілецької дивізії, загинув на полі бою в селі Шлайвен Швалупенського району у Східній Пруссії (тепер Калінінградська область Росії), де й знайшов свій вічний спочинок. Однак, де його спадщина, чи збережені його листи до односельчан, друзів? Ніхто цього не знає і досі. Як і не можна знайти десь в архівах його воєнні новели, часто писані в окопах, писані з мрією про мир, з постійною думкою про визволення України від загарбників, про рідні Іллінці, про близьке й дороге Прикарпаття.

Висновки

В одній із рецензій на книгу Василя Ткачука “Зимова мелодія”, що її довелося недавно виявити, відомий український духовний просвітителі Іван Огієнко так сказав про новеліста: “Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спрагнений на ніжні малюнки навіть трагічної людської недолі, нехай той читає Ткачукові нариси, і знайде заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду” [11, 139]. І справді, художній світ письменника рятує нас од зачерствілості, од скверни, оберігаючи високі морально-етичні й духовні орієнтири. Його твори, попри деякі ідейно-художні недоліки, служили й служимуть найвищим ідеалам України.

Література

1. **Вільде І.** Незбагненне серце. Львів, 1990.
2. **Голубець М.** Дебют новеліста. *Новий час*. 1935. 10 листопада.
3. **Ткачук В.** Новели. Львів, 1973.

4. **Рудницький М.** Ткачук Василь. “Весна”. *Література і мистецтво*. 1940. № 1.
5. **Франко І.** Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 35. Київ, 1976–1986.
6. **Денисюк І. О.** Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів, 1999.
7. **Стефанік В.** Лан. *Василь Стефанік. Моє слово*. Київ, 1991.
8. **Грицай О.** “Золоті дзвіночки” В. Ткачука. *Свобода*. 1936. 11 травня.
9. **Лучук В.** Письменник-демократ. *Василь Ткачук. Новели*. Львів, 1973.
10. **Мигаль Т.** Ми не забули тебе, легініку. *Літературна Україна*. 1965. 8 червня.
11. **Огієнко І.** Ткачук Василь. “Зимова мелодія”. *Рідна мова*. Ч. 3. 1939.

References

1. **Vilde I.** *Nezbahnenne sertse*. Lviv, 1990.
2. **Holubets M.** *Debiut novelista*. *Novyi chas*. 1935. 10 November.
3. **Tkachuk V.** *Novely*. Lviv, 1973.
4. **Rudnytskyi M.** Tkachuk Vasyl. “Vesna”. *Literatura i mystetstvo*. 1940. № 1.
5. **Franko I.** *Zibrannia tvoriv: U 50-ty tt*. Vol. 35. Kyiv, 1976–1986.
6. **Denysiuk I. O.** *Rozvytok ukrainskoi maloi prozy XIX – pochatku XX st*. Lviv, 1999.
7. **Stefanyk V.** Lan. *Vasyl Stefanyk. Moie slovo*. Kyiv, 1991.
8. **Hrytsai O.** “Zoloti dzvinochky” V. Tkachuka. *Svoboda*. 1936. 11 May.
9. **Luchuk V.** *Pysmennyk-demokrat*. *Vasyl Tkachuk. Novely*. Lviv, 1973.
10. **Myhal T.** *My ne zabuly tebe, lehinyku*. *Lit. Ukraina*. 1965. 8 June.
11. **Ohienko I.** Tkachuk Vasyl. “Zymova melodiia”. *Ridna mova*. Part 3. 1939.

С.І. ХОРОБ, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, дійсний член НТШ, член Національної спілки письменників України, завідувач кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаніка
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua

СЕРЕДНЬОВІЧНА КИТАЙСЬКА СЛОВЕСНІСТЬ У ДЗЕРКАЛІ ПОЕТОЛОГІЇ

У статті окреслено систему координат, які сприяють опрацюванню методологічних та методичних підходів до філологічного прочитання китайських художніх стародруків. Основну увагу звернено на універсальні і специфічні характеристики трактатів Лу Цзи.

Ключові слова: конфуціанство, даосизм, буддизм, категорія вень, поетологічний дискурс, поетичний космос, поетична уява, натхнення-інтуїція.

Periodic publications of authentic ancient Chinese art prints, poetic treatises of the Middle Ages necessitated the application of updated and new methodological approaches to their philological reading. The article outlines the coordinate system, the main points of reference that will help to navigate in the vast sea of Chinese literature at the stage of origin and formation. Therefore, the main attention is paid to both specific and universal characteristics of the poetic space of medieval China. In the article using the example of the treatises of Lu Tzu "Ode to the Elegant Word" and Ssukung Tu "Categories of Poetry" the attempt is made to reconstruct the formation of the poetic paradigm of wenfu (poetic inspiration). Within the framework of this reconstruction, the idea of the Poet-Creator is modeled, whose inner experience reveals the phenomenon of artistic inspiration, deepened by flashes of intuitive insight.

Keywords: Confucianism, Taoism, Buddhism, category of wen, poetic discourse, poetic space, poetic imagination, inspiration-intuition.

Вступ

Нинішній час позначений поглибленням уваги дослідників до минулого і сучасного китайського народу, його культури та економічних успіхів. Наявні публікації різної тематики у сфері української синології можуть задовольнити смаки найвибагливішого читача. Водночас вивчення історії та культури Китаю – процес складний і тривалий, адже китайська державність налічує чотири тисячоліття, це країна безперервної культурної традиції, зокрема словесного мистецтва. Актуальним завданням сучасної вищої школи є не тільки підготовка перекладача з китайської мови (хоча, звичайно, важливо уміти якісно перекладати і з китайської, і на китайську), а професійного філолога-орієнталіста, котрий захоче спеціалізуватися в галузі китайської філології, тобто не просто “мови та літератури”, а “науки про мову і літературу”.

Стародавні вірші поетичної антології “Шицзин”, афоризми Конфуція і Лао-цзи, філософія історії Сима Цяня, наповнена вишуканим символізмом поезія Лі Бо і Ду Фу, моралістичні трак-

тати Чжу Сі, пригодницькі романи про героїв Трицарствія і царя мавп Сунь Укун, чарівні новели Пу Сунліна – величезний світ китайської словесності, орієнтація в якому дає незмірно більше для розуміння того, що ж таке насправді Китай, ніж штампована картинка, яку ми щодня отримуємо із засобів масової інформації. Все пов’язано з текстом, найчастіше письмовим. Історія постає перед нами у вигляді династійних хронік, філософія і естетика – складних для розуміння трактатів, образотворче мистецтво нерозривно пов’язане з текстом: типова китайська картина-сувій дуже часто супроводжується цитатою з якогось знаменитого поета. Древня бронзова посудина, виготовлена майже три тисячі років тому в ритуальних цілях, уважатиметься по-справжньому цінною лише в тому випадку, якщо на її дні буде вирізьблений подячний напис правителю. Для того, щоб вникнути в культуру, слід навчитися правильно підходити до текстів, які цю культуру презентують, а щоб чогось навчитися, зрозуміло, потрібна відповідна наука. Наука ця і є – філологія, тому доцільність вивчення

красного письменства має дотикатися до розуміння засад літературної думки, на знакові пам'ятки якої досить багата китайська поетологія.

Тому ідея цієї студії закорінена в переконанні, що місце Китаю в світі – не одномоментне, а позачасове і розкривається через тексти, створені китайською цивілізацією, або, точніше, які створили китайську цивілізацію.

Результати дослідження

В ареалі культур Східної та Південно-Східної Азії (Кореї, Японії, В'єтнаму) давня китайська традиція відіграла ту саму роль, яку грецька і римська культури мають в історії країн Заходу. Давні китайські міфи і поезія стали спільним надбанням народів цих країн Сходу. Їх культури поєднала ієрогліфічна писемність, що прийшла з Китаю в ці держави у різні часи: ханмун у Кореї з перших століть нашої ери, камбуз – в Японію через Корею в V ст., а в'єтнамська поезія на ханвані зачинається з X ст. Ієрогліфічними є перші письмові пам'ятки поезії цих країн.

З Китаю у сусідні держави цього культурного регіону почало проникати і конфуціанство як система мислення і взірць ідеологічного імперативу, а надалі уже і даосизм, і буддизм, що стали поєднувальною духовно-культурною ланкою між Китаєм, Кореєю, Японією, В'єтнамом, з одного боку, Індією та середньою Азією – з другого.

В основу інтелектуальних надбань середньовічного Китаю покладено ідеї конфуціанства, пріоритетом яких визначено продовження традицій “золотих віків” Старовини. Конфуціанство сповідувало ідеальний шлях життя (Дао) навченої людини (цзюньцзи). Вдосконалюючи і підносячи себе до моральних верховин цзюньцзи, людина, згідно з вченням Конфуція, наслідує норми поведінки, у яких закодовані цінності старовинної правди, що таять у собі гуманність (жень), обов'язок або справедливість (і) і втілені у слові (вень). Конфу-

ціанство виробило спосіб життя, вплинуло на характер мислення, визначило доміанти культури китайської спільноти, а з II–I ст. до н. е. стало виконувати функції офіційної державної релігії та ідеології, що мало відчутний вплив на формування естетичних учень і суджень, бо “конфуціанець ще у давнину сформувався радше як читач, “книжник”, ніж як оратор, радше як літератор, ніж як філософ” [4, 222–223].

Важлива риса середньовічної китайської словесності – звернення до Старовини як джерела правди, добра і класичної простоти і досконалості. У китайській культурній традиції не знайдемо старовинних пам'яток, які б не були позначені впливом ще більш давньої традиції. Нове у літературі та естетиці все таки ставало давнім і шанувалось як давнє, як взірць для наслідування.

Уявлення про природу і призначення літератури у Китаї тісно пов'язане із реальними принципами культури і особливостями писемності. Для китайців, як і для багатьох інших давніх народів, словесність була невід'ємною від поняття “візерунок”, що відображав її естетичну цінність та аксіологічну вартісність, але, відповідно до специфіки письма “плетиво словес”, у китайській традиції сприймався завперш як плетиво ліній, з яких склалися ієрогліфічні знаки. У цій якості література була відображенням, зліпком “небесного візерунка” і засвідчувала взаємодію між космосом і людиною; в ній і через неї виявлялися загальні принципи світобудови і людської природи, в ній втілювалася повнота буття.

Сказане стосується вченого-гуманітарія, дослідника красного письменства Лу Цзи (261–303). Виразною іпостасю його творчості була ритмізована проза. У написаній ним “Оді красному слову” письменницький досвід попередників поєднаний з естетичними ідеалами автора. Лу Цзи розглядає такі проблеми літературної творчості, як уява

письменника, мова літератури, особливості її жанрів.

Трактат Лу Цзи “Ода красному слову” (Вень фу) – це перший твір в історії китайської естетики, поетичної естетики, де творча індивідуальність автора оприявнюється через мистецькі медитації щодо феномену натхнення як домінанти процесу віршоскладання. Джерелом натхнення “може стати і весь оточуючий поета світ, увесь цей сакралізований і візуально даний космос, котрий постає перед людським поглядом як тисячі і тисячі різноманітних речей, включених у потік нескінченних змін. Наочні образи цих перемін являють собою мінливий вигляд природи у різні періоди року. Пора року як одна з основних тем поезії, як одне із найважливіших джерел натхнення – це одна з основних естетичних знахідок Лу Цзи як теоретика, не тільки вірно вгадана усталена тема пейзажної лірики, але одна з особливостей традиційного китайського світовідчужання” [4, 269]. Як і Арістотель, Лу Цзи розробляє критерії оцінки літературного твору, осмислює природу і функції словесного мистецтва. Проте коли експлікації античного поетолога обертаються довкола драми і епосу, то парадигму для обґрунтування творення літературних змістоформ китайський письменник знаходить у ліричних віршах.

Прикметно, що в анналах світової компаративістики помітне місце займає розвідка перекладача твору Лу Цзи російською мовою В. Алексєєва “Римлянин Горацій і китаєць Лу Цзи про поетичну майстерність” [1, 345–366], у якій, на підставі здійснених порівняльних студій хрестоматійних поетик двох авторів, дослідник приходять до висновку, що “у Лу Цзи – це вчення поета, у Горація – учення для поета” [1, 361]. Ця теза має глибокий методологічний сенс, бо у ній викристалізовано специфіку західного і орієнтального розуміння поетологічного дискурсу. З цього погляду простежимо сюжетний алгоритм

поєми “Ода красному слову”, яку сам автор поділив на передмову і дванадцять розділів.

У передмові проголошується аполігія динамічному розмаїттю творчого процесу, а версифікаційні вміння поета ставляться вище його літературної ерудиції. Щоб не втратити об’єктивності, Лу Цзи спирається як на велику традицію, так і на свій естетичний досвід, бо добре усвідомлює відповідальність за можливі успіхи чи невдачі у процесі презентації складного мистецького ремесла, яким є постійно мінлива за своєю суттю поезія. На відміну від Арістотеля, китайський автор виявляє інтроспективну скерованість на предмет власних студій: “І щораз, коли нанизую сам я слова в літературному стилі, то з особливою ясністю бачу, як виглядає справа саме зі мною. І я постійно побоююсь: а чи відповідає моя думка природі речей! А якщо мій стиль не буде за думкою моєю встигати! Адже варто сказати, що трудність не у тому, щоб це усвідомити, а трудність у тому, щоб талановито вміти” [3, 367].

У I розділі у платонівському трансцендентному освітленні абсолютизується бачення світу надлюдським оком поета, котрий надихається духовним міленіумом великих мудреців, де чільне місце відведено Конфуцію і Лао Цзи. У поємі-трактаті автор поставлений у центр всесвіту, але не на демонстраційній видноті, а у темряві. Це алюзія до міркування Лао Цзи про те, що розум мислителя завжди перебуває у темному і таємничому топосі, з котрого і може виявити власне відання про все. Спеціальна позиція поезії у світових видноколах має онтологічні виміри, а статус поета виявляється через його сприйняття духовного канону. Чим і засвідчено аплікацію конфуціанських ідей з їх акцентом на пошук дао, що таїться у глибинах мудрості традиції. Дуалізм конфуціанства і даосизму визначив змістові і стильові параметри поєми, що віддзеркалилися на інтимно-емоційній

залежності натхнення літератора не від божественної інспірації чи впливу муз, а від сезонних пір року: “Я іду за порами року і тоді зітхаю: ах, відходять! Я вдивляюся у тьму, тьму тем природи, і думаю тоді: о, скільки їх! Я маю жаль за опалим листям у могутню осінь; милуюся ніжним гілками духмяної весни... І в серце колотить удар за ударом, коли я відчуваю іній холодний; а воля тоді – вся у високому і чистому пориві, що підносить мене до хмар” [3, 368].

У II розділі мотив творчого піднесення поета набирає планетарного масштабу. Споглядаючи течію життя, перебуваючи у даоському трансі, він сполучає полюси всесвіту, від ментального і розумового світла якого оточуючі речі стають чіткішими і виразнішими. Тут народжується потік всеохопного креативного натхнення, у якому на віддалі миті закодована тонка межа між вартостями традиції і пошуками оригінальності: “Я поглядом охоплю мить одну, що прилетіла з давніх до нових віків; я долоню покладаю на весь світ серед морів – в одному порухові зіниці” [3, 369].

Сповідь-концепт “поет живе у світі, а світ живе у слові поета” проймає канву тексту III розділу. Натхнення автора породжує і фіксує те, що вже є мовою, прикметною властивістю якої стає невичерпний творчий потенціал. Тому не варто обмежувати власний поступ непогрішними канонами, а завдяки пробудженій уяві потрібно творити “другу реальність”. Творчий процес уподібнюється до неприпинного росту дерева: “Слово моє, розвиваючись, роте, стає ширше і ширше, думка під впливом волі моєї стає глибшою і глибшою” [3, 370]. Таким чином, процес натхнення не обмежує креативні можливості поета, а розширює його арсенал щодо використання літературних форм і прийомів.

У IV розділі переплелися уявлення про натхнення, стиль і жанр ліричної поезії. Кожний жанр як продукт натхнення має стильові особливості: “Ши, як канцона, за чуттям іде і стає яскраво

витонченою. Фу, як поема, природа в тілі, котиться чітким і прозорим потоком. Напис на камені, бей вень, розвиває витончено свій стиль і все ж допомагає знати правду речей. Плач типу лей – він в’ється тканною ниткою, весь у тоні сумної печалі. Напис на бронзі, мін (вень), сповнена ерудиції, чуттям і теплом. Чжень, настанова, своєю тональністю то понижує, то різко піднімає, але у стилі – і чиста, і могутня. Сун, як еклога і гімн, вільно гуляє у багатих красотах і пишності стилю, а лунь, роздуми, і точно, і тонко, і прозоро душу відкриють мою. Доповідь владоможцю, чи цзоу: стиль рівний, вичерпати може все до дна, але врівноважений і класично витриманий. Судження-проповідь, що палає і виблискує, але все у ній хитро і вміло придумано” [3, 370]. Очевидно, що у китайській поетології спостерігаємо чи не першу спробу класифікації ліричних жанрів.

Осмысленими метафізичними ремінісценціями позначений V розділ. У світі, що, за Гераклітом вічно змінюється, не є постійними і форми, з яких komponується світ. Людина, поет, живе між буттям і сартрівським Ніщо, тому її воля по-шопенгаурівськи є автономною і самоцінною, а отже діяльність митця не піддається регламентації, а Геній, за Кантом, сам творить для себе правила: “Визнач тепер, що спереду, а що в кінці ти поставиш; виріши далі, що треба вилучити і що залишити до найтоншої ворсинки і вусика у колосі хлібному” [3, 373].

У VI и VII розділах маніфестується думка, що натхнення не має нічого спільного із хаосом у свідомості митця, а радше дисциплінує його розум і емоції, сприяє його художнім імпрровізаціям і допомагає віднайти потрібне і відповідне смислове слово: “Поставити лише словечко невеличке, але там, де це важливо, для речі всієї – удар батога, що зробить її осмысленою” [3, 371].

VIII, IX і X розділи поеми – це довільний виклад тих вад, які впли-

вають негативно на творчий процес і яких можна позбутися тільки завдяки натхненню: дотриматися оптимального розміру тексту, не змішувати прекрасне з огидним, не допускати відсутності емоцій, зберегти добрий естетичний смак, позбавитися зайвих труднощів тощо. До речі, подібні вади, за переконанням Лу Цзи, притаманні сучасним авторам, а в літературній традиції попередників, достойних мужів, подібні художні негациї немислимі: "... розпізнати би тепер, що було прекрасного у тих, хто раніше від мене вдосконалювалися" [3, 374].

XI розділ розкриває один із унікальних аспектів поетології Лу Цзи у типологічних паралелях з античною поетикою. Якщо у греків витоки натхнення мотивувалися божественними чи міфологічними детермінантами, то у китайського мислителя превалює переконання, що момент народження і протікання натхнення зумовлені природою самого автора і позначені високим рівнем органічності та духовності: "Ідеї мої враз стають ніби прикритими; все глибше там десть лежать; і думки так важко, так важко йдуть, ніби їх звідкись витягує сам. У такому настрої буває, що все, що є у ньому, до денця вичерпає поет" [3, 375].

XII розділ – це апофеоз і прославляння вічного оновлення і довічного коловороту невтоленого натхнення і творчості, бо "вона, проникаючи у живих на землі, залишає заповіт свій прийдешньому листю поколінь; вона підносить погляд і озирає образ найстарших людей ідеальних... Вона долучить благодать до хмар і дощів; а свої зміни форм уподібнить святим випромінюванням і темним началам землі та небес. Нею бронзу і камінь покривають, і сила її під широтами землі; заструмує вона по кларнетах і струнах, і в житті своєму з кожним днем буде вона новішою і свіжішою" [3, 375–376]. Високе вень Лу Цзи поєднало у його поемі Небо і Землю, колишнє і майбутнє, і, як засвідчує подальша історія китайського пись-

менства і поетології, чимало майстрів різьбленого слова підтримали його у цьому пориві. "Поема Лу Цзи, – пише В.М. Алексєєв, – цілком витікає з усіх попередніх китайських літературних і філософських теорій, особливо із Конфуція і Лао Цзи – цієї вічної дуади китайської літературної свідомості: ідеї чесного служіння людям у першого і великого у ній сумніву в другого; з іншого боку, вона ніби визначає собою всю подальшу поетологічну творчість китайських поетів-критиків її типу" [1, 365]. Очевидно, що вчений-синолог мав тут на увазі завперше творчу особистість Сикун Ту.

Визначальна роль у творчій спадщині Сикун Ту відведена поемі "Ши пін" ("Категорії поезії"), або "Поєми про поета" [2]. Ще у 1916 році цей твір був перекладений російською мовою, всебічно досліджений і відкоментований В. Алексєєвим, а згодом і перевідався. Так що текст і знайомство з його ґрунтовною науковою обсервацією приступні кожному бажаючому. В актуальному для нас аспекті "Поєма про поета" важлива як свідчення подальшої розробки у китайській поетології проблеми творчого натхнення, як парадигмального чинника структури творчого процесу на тлі панорами трьох учень: конфуціанства, даосизму і буддизму. За взірцем китайських філософів Сикун Ту вирішив описати можливі ситуації, пов'язані із виявленням різних видів поетичного натхнення, помноженого на потужний заряд інтуїтивного прозріння. На думку автора поеми, кожний майстер словесності за ставленням до світу і буття міг зайняти 24 позиції, тому і текст твору складається із 24 стансів: кожний станс приурочений оприявленню певної позиції поета-дао, котрий перебуває у стані натхнення-інтуїції.

Натхнення-інтуїція, як і невловиме дао, яке поєднує Небо і Землю, впорядковує світовий хаос, формує у душі поета космічну енергію, що пробуджує у ньому належність до всеохопного світо-

вого натхнення, де відсутні земні матеріальні форми, а всюди панує духовна свобода. Натхнення-інтуїція, як і невловиме і позбавлене відчуття смаку аж до прісноти дао, – це стан повнозвучної космічної та благодворної гармонії, позбавленої марнот людської свідомості.

Натхнення-інтуїція стимулюється прагненням поета пізнавати і всіма порухами душі відчувати природу, яка і власною пишнотою, і скромною тіністю долиною сприяє формуванню амбівалентної художньої скерованості душі на осягнення явлено прекрасного і ще далеко не пізнаного у собі самому. Натхнення-інтуїція – це висока участь поета-анакорета, котрий, розчиняючись у світі природи, досягає тієї ступені творчої самотності, коли створюються благодатні умови для творення необхідних і важливих слів і образів.

Натхнення-інтуїція створюється і живиться безмовною красою місячної ночі як живого свідка китайської старовини, занурюючи поета у немеркнучі скарби великої традиції предків і культурних героїв. Цікаво, чи не звідси силою якоїсь незбагненої духовно-творчої енергії у поета-романтика Тараса Шевченка з'явилася потреба звернутися саме до архетипного місяця, щоб збагнути всю правду про гайдамаків під час роботи над однойменною поемою?

Натхнення-інтуїція допомагає поетові серед усіх красот природи вибрати ті моменти і картини, що спровокують у його спраглий душі відчуттєві та ментальні первні, які виведуть її на рівень розуміння і постійно мінливих життєвих реалій. Натхнення-інтуїція – це найкоротший шлях до пізнання першооснов чистого і прозорого дао, у якому, як у дзеркалі, відбиваються і вічно прекрасна природа, і висока духовність старожитності.

Натхнення-інтуїція ставить поета у трійцю із Небом і Землею, і все, що неосяжним одкровенням ставало причиною творення нового, оживає у душі митця і приводить його до платонів-

ського творчого екстазу, але в орієнтальному обрамленні. Натхнення-інтуїція допомагає переоцінити житейське і побачити красу візерунків не тільки у природних явищах, але у тій творчості, яка є людським призначенням, що здатна спорудити естетично привабливий дім чи вражаючий красою міст.

Натхнення-інтуїція спонукає поета до пізнання істинного дао, яке передбачає спонтанність і невимушеність творчого процесу, а у писаннях митця воскресає саме життя, з якого він бере тільки те, що постає перед його очима. Натхнення-інтуїція сповнює душу поета безкінечною свободою, виводить його у позаземні простори і він, до чого ще закликав автор “Оди красному слову” Лу Цзи, здатен сам творити правила власної креативності.

Натхнення-інтуїція поступово нагромаджується у душі поета як добре переброджене вино, чудодійний нектар якого неможливо передати словами, тому істина таїться у підтексті. Натхнення-інтуїція згущується до ядра духовності, яка віддаляє поета від буденщини, тому і творені ним словоформи не підлягають оцінці випадкових людей.

Натхнення-інтуїція формує цілісну душу поета-дао ще до того моменту, коли задумані ним форми і образи втілюються у реальні контури, що дисциплінує стиль життя митця як творчої особистості, адже цвітіння квітів органічно невід'ємне від їх росту. Натхнення-інтуїція, орієнтуючи поета на зустріч з природою, читання віршів, оправдує його практично-утилітарне недіяння, якщо ціна всьому – досягнення небесної свободи.

Натхнення-інтуїція може обдарувати поета-анакорета зустріччю із зрідненою душею, хоч би такого самого самотнього і мовчазного рибалки, але духовно дотичного до внутрішнього світу митця. Натхнення-інтуїція – це як нить Аріадни, що кермує поетом у лабіринтах і крутозламах творчості, як кермує людиною зміїста стежка у горах

чи пориви вітру на земних просторах, бо тільки тоді регуляторна місія дао виконає своє призначення.

Натхнення-інтуїція ніби лине з Неба і перетворює душу поета у світлу дао-душу, наповнену по вінця чудодійним надзвуком, від чого стають неприйнятними складні думки і кольористі слова, а всюди панують жива природа і епізодична присутність друзів. Натхнення-інтуїція орієнтує перебування поета не тільки в ореолі добра і благодаті, а й у світі зла, яке ж таке неминуче, як і земні страждання і марноти, з якими не може примиритися душа митця-генія.

Натхнення-інтуїція – це передумова становлення ідеального поета, здатного небесні візерунки трансформувати у духовні форми, і тоді творені ним образи стають безпосереднім продовженням дао, а не списуються з контурів світу природи. Натхнення-інтуїція підносить поетичний дух над світом і скеровує на осягнення великого дао, коли починаєш розуміти, що найголосніший той звук, якого не можна почути.

Натхнення-інтуїція випромінює душу поета, як випромінюють високі ідеї “достойні мужі”, котрі не застигли у минулому часі, бо “прекрасне лице космічно духовне”, а, отже, неопалиме. Натхнення-інтуїція – це як долина серед гір, пронизана промінням сонця, від світла якого стають видимими життєві радощі та невдачі, а, отже, душа поета проникає у сенсовість речей, а його внутрішня свобода стає співмірною до позиції великих попередників.

Натхнення-інтуїція, наостанок, – це два полюси поетичної фантазії, що підносять дао-поета то у Небо, то до Землі, то до духів Світла, то у чорне небуття, але від цього він чує відлуння тисячоліть і живе у тисячоліттях: “Сюди, туди – тисячами літ: / Це щось і означає” [5, 14].

Звертає на себе увагу той очевидний факт, що Сикун Ту ніби живе у трьох площинах великих учень конфуціанства, даосизму і буддизму, знаходя-

чи між ними єдність і гармонію. Цей феномен намагався осмислити В. Алексєєв: “Насправді, дипломований взірцевий учений начотчик і переконаний конфуціанець, Сикун Ту водночас сповідує дао як певне надбожество, котре не можна навіть помислити, але котре, висловлюючись людською мовою, стоїть у зеніті поетичного світосприймання і управляє завжди процесом творчості. У той же час він полум’яний буддист, котрий розкаюється у колишньому безвір’ї та молитовно викладає своє теперішнє прозріння” [2, 88]. Таким чином, значний масив китайської літератури і поетології формувався на тлі трьох великих учень, особливо коли набрала чітких обрисів поетологічна парадигма космологізму вень і творчої уяви у трактатах Лю Се, Чжун Жуна і Сяо Туна.

Висновки

Справжня поетологія – це не стільки любов до слова, скільки любов до вивчення слова, розкриття тих багатоглибких механізмів, “гвинтиків”, які організують слова в пропозиції, а пропозиції – у літературні, філософські, релігійні, історичні, наукові твори. У свій час Віктор Шкловський, великий знавець світової літератури, писав про почуття подиву, яке він пережив, коли познайомився зі світом китайської середньовічної повісті: “Я пишу як читач китайської літератури, перебуваючи на самому краю читацького знання, в тому стані, про яке колись древні говорили, що пізнання починається з подиву” [6, 138]. Тонкого цінителя словесності як “звичайного читача” вразила дивовижність екзотичного художнього світу.

Орієнтація сучасного гуманітарія у літературних процесах Піднебесної, колиски людської цивілізації, допоможе зрозуміти духовні виміри і нормативні традиції китайського народу, його ментальність, особливості духовного розвитку, і сформувати свою власну позицію стосовно світової культури та словесного мистецтва Китаю.

Література

1. **Алексеев В. М.** Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве. *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе*. Кн. 1. Москва, 2002. С. 345–366.
2. **Алексеев В. М.** Китайская поэма о поэте: стансы Сыкун Ту (837–908) / перевод и исследование. Москва, 2008.
3. **Лу Цзы.** Ода изящному слову (Вэнь фу). *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе*. Кн. 1. Москва, 2002. С. 367–380.
4. **Мартынов А. С.** Классическое конфуцианство. Санкт-Петербург, 2000.
5. **Сыкун Ту.** Категории поэтических произведений. *Алексеев В. М. Труды по китайской литературе*. Кн. 2. Москва, 2003. С. 7–26.
6. **Шкловский В. Б.** О теории прозы. Москва, 1984.

References

1. **Alekseyev V. M.** Rimlianin Goratsii i kitaiets Lu Tszi o poeticheskom masterstve. *Alek-*

seiev V. M. Trudy po kitaiskoi literature. Кн. 1. Moskva, 2002. P. 345–366.

2. **Alekseiev V. M.** Kitaiskaia poema o poete: stansy Sykun Tu (837–908) / perevod i issledovaniie. Moskva, 2008.
3. **Lu Tszy.** Oda iziashchnomu slovu (Ven fu). *Alekseiev V. M. Trudy po kitaiskoi literature*. Кн. 1. Moskva, 2002. P. 367–380.
4. **Martynov A. S.** Klassicheskoe konfutsianstvo. Sankt-Peterburg, 2000.
5. **Sykun Tu.** Kategorii poeticheskikh proizvedenii. *Alekseiev V. M. Trudy po kitaiskoi literature*. Кн. 2. Moskva, 2003. P. 7–26.
6. **Shklovskio V. B.** O teorii prozy. Moskva, 1984.

О.М. ПИЛИП'ЮК, кандидат філологічних наук, доцент
E-mail: ompu2011@gmail.com

Мова і нація



МОВНІ ПАРТІЇ АВТОРА І ПЕРСОНАЖА: АСОНАНСИ ТА ДИСОНАНСИ

Художній дискурс передбачає відтворення мовностилістичних засад взаємодії двох мовних партій – автора (наратора) і персонажа. В системі текстотворення мовлення автора й персонажа становить структурно-семантичний конструкт, цілісну одиницю мовомислення. У характеристиці мовних ліній автора й персонажів беруть участь відмінні набори лексичного матеріалу, специфічна організація тексту. Авторське мовлення здебільшого представлено показниками мовленнєвоповедінкової дії, засобами коментування чужих висловень, оцінними характеристиками. Встановлено можливе перетинання слів автора й персонажа, включення чужого мовлення в авторське письмо.

Ключові слова: художній дискурс, текст, авторське мовлення, чуже мовлення, пряма мова, невласне-пряме мовлення, внутрішній монолог, образ автора, персонаж.

The study of artistic discourse involves the reproduction of the linguistic and stylistic foundations of the interaction of two language roles – the author (narrator) and the character, that are distinguished by lexical content, structural organization and connotative accompaniment. A syntactic-semantic construct is a coherent unit of linguistic thinking in the text production of speech system of author and character. Speech from the author in such complexes is mostly represented by indicators of speech and behavioral action, means of commenting on other people's statements and actions of their bearers, and evaluative characteristics. In contemporary artistic texts, including those of the writers of the postmodernism, there is a wide variation in the design of the speech lines of the author and character, the narrator plays the function of the character, the words of the author and character are overlapped, someone else's speech is included into the author's text. The search for new text means of presenting other people's statements, their transformations, including other people's words into author's parenthetical words is performed. If the author is represented by the 1-st person singular, the words of the characters given by him represent the imitation, not literal reproduction. The author and the character can be engaged in the dialogue; in such cases, the intentions of the first are explicated in the speech of the second, the character thereby activates the narrative.

Keywords: artistic discourse, text, speech from the author, someone else's speech, direct speech, reported speech, internal monologue, image of the author, character.

Вступ

За структурно-семантичною природою авторське мовлення й чужі висловлення, наведені у тексті, мають різні відмінності, які прослідковувано в художньому дискурсі на різних етапах розвитку як національного, так і світового літературного процесу. Коло специфічних прикмет мовних партій автора й персонажа доволі широкі: вони вирізняються набором лексичного матеріалу, синтаксичною організацією, що знаходить реалізацію в функційних і прагматичних особливостях оповіді; чуже висловлення, зафіксоване на письмі, вимовляється з іншою інтонацією, ніж слова автора, що позначається на “внутрішній” вимові третьою діючою особою – читачем. Мовлення персонажів, попри те, що за походженням – це відносна

імітація чужих слів, здійснювана автором, котрий у той чи той спосіб відбиває розмовне мовлення з властивими йому рисами – непослідовністю викладу, порушенням узвичаєних літературних норм і словопорядку, наявністю таких показників, як запитання, оклики, вигуки тощо, передає сутнісно нову щодо авторського мовлення якість [див.: 7].

Розходження двох мовних “стихій” – авторської партії й слів персонажа – далеко не завжди схарактеризовано чіткими межами, непоодинокі випадки переплетення ліній розходження, однак риси кожної мовленнєвоповедінкової парадигми відслідковувані, не стерті в своїй відносній самодостатності. Постає можливість репрезентації чужого мовлення в різній граматицізованій формі (через пряме, непряме висловлення та

їхні контамінації, через такі засоби вираження, як натяки, перефразування, цитація, перепитування тощо), тобто ступінь повноцінної збереженості змісту мовлення персонажа має відносний характер, припустимими стають свідомі перекручування, зміни, аж до втрат у наповненні смислового ядра.

Чуже мовлення в художньому дискурсі – продукт текстотвірної діяльності “майстра слова”, котрий переформує слова персонажа відповідно до мистецьких завдань, лінгвокогнітивних та психосоматичних настанов; у словах автора зазвичай містяться інтенції, які реалізуються шляхом експлітації в слова персонажа. Проблема взаємодії авторського мовлення й слів персонажа виходить на рівень розв’язання таких категорійних показників, як “образ автора” й “образ читача”, а на матеріалі текстів за участю чужого мовлення – на визначення тріади “автор-персонаж-читач”.

Актуальність розгляду художніх дискурсів із авторським викладом і чужим мовленням полягає в потребі вивчення українського художнього письма, з одного боку, як такого, що характеризується традиційними формами й засобами, з другого, як такого, що реалізує нові мовностилістичні підходи, нове мовотворення в побудові тексту.

Результати дослідження

Представлення двох учасників художнього спілкування – автора й персонажа – має наслідком створення ситуації діалогічності мовлення: автор викликає реакцію співрозмовника, персонаж відповідає своїм висловленням. Процес обміну висловленнями з обох сторін продовжується, автор художнього тексту може переймати ініціативу оповіді “на себе”, відсторонюючи співрозмовника, включати в розмову іншого персонажа; фрагмент тексту може являти мовлення персонажів із тимчасовим відстороненням самого автора: репліки героїв чергуються між собою, на-

ратор залишається лише стороннім спостерігачем. Як зазначає Н.Д. Арутюнова, “породжений діалогом експліцитний модус виражає відношення адресата до репліки мовця. Цим самим задано можливість двомодальності висловлення” [1, 409]. Діалогічність, що її покладено в підгрунтя розуміння свого й чужого висловлень, передбачає існування протилежностей – *свій і чужий (інший)*, психологічних *Я і Ти* [див.: 10, 440]. Взаємодія двох особистостей, побудована із впровадженням прийомів літературних ремінісценцій, відкриває перспективи творення словесної експресії, оцінних конотацій, структурних змін, діалогічної модальності; виникають мовностилістичні передумови суб’єктивізації мовлення. На авансцену висувається адресат-читач, котрий має відділити чуже слово від авторського, незалежно від ступеня психолінгвістичного й лінгвокогнітивного зближення мовних “стихій”.

Постає потреба кваліфікації автора (наратора), котрий виступає під різною “маскою” – свідка, персонажа або агента *Я* [9, 84–85]; залежно від “іпостасі” вибудовуються взаємини автора з героями твору, позитивне чи негативне ставлення до них, визначається характер оцінювання їхніх поведінкових стереотипів і висловлень. Персонажі як умовні носії чужих висловлень у дискурсивному рішенні виявляють більшу або меншу залежність від авторської волі, часом підтримують мовлене автором, часом заперечують його; їхня кваліфікація як носіїв мовомислення визначається прямим або опосередковано репрезентованими висловленнями. Метою автора художнього тексту є не лише відтворення подієвих ситуацій, пов’язаних зі словами персонажів, а й досягнення індивідуалізації мовлення героя задля створення його образу, відмінного за своїм психотипом від образів інших персонажів. Процес відбиття мовних партій автора й персонажа розрахований на його сприйняття третьоособовим діячем – читачем (наратованим); попри

здуму чи бажанням творця тексту, у ході оповіді створюється “образ читача” [див.: 6, 104–118]; наратований через призму слів – автора та персонажах – може бути прихованим, завуальованим, проте орієнтація автора на пересічного, елітарного чи іншого за типом читача залишається доволі помітною. Читач – повноправний учасник співрозмови автора й персонажа, оцінювач діалогічної ситуації.

Включення в текст чужого висловлення як компонента діалогічності набуває різноманітних форм і реалізацій; ідеться, зокрема про повторення автором чужих слів, перепитування, поточніювальні запитання, цитування та інші вияви прямих чи опосередкованих “переспівів” чужих слів. Автор як прихований персонаж своїми, на перший погляд, надлишкованими перепитуваннями зосереджує увагу читача на підтексті, імпліцитній інформації, глибинному смислі, інтенції якого експліковано в загальний текст фрагмента. Порівняйте: – *Артемоне, твої батько не хоче зарятувати мене. То, може, ти зарятуєш? І він так по-дурному запитав: – Чим же я зарятую вас? – Коли можеш, – картопелькою, а ні – хоч пір’ям цибулі, – і повела своїм болючим поглядом на вікно, за яким, як рута, зеленіла, двоїлася в очах цибуля* (М. Стельмах, “Дума про тебе”) (розмова відбувається в часи голодомору; прикметні повторення ключового слова *зарятувати*, гіркоіронічне висловлення *хоч пір’я від цибулі*). “Пожвавлення” авторського й чужого мовлення шляхом структурно-семантичних переміщень запитань, повторів наближує текст до ситуації живого спілкування, посилює його емотивність і експресію.

Автор художнього тексту представлений як 1-ша або 3-тя особа, хоч можливі варіації такої презентації з різним ступенем наближення до нього як агента або свідка подій. Оповідь від 1-ї особи створює ситуацію довіри між автором і читачем, адже виникає вра-

ження безпосередньої участі автора в діалогізації мовлення задля досягнення взаєморозуміння з читачем; іде моделювання подій, які відбуваються “на очах” в оповідача. Тексти, в яких автор відокремлений від читача як 3-тя особа, відкривають можливості коментування й оцінювання розмови автора з персонажем; автор більш вільний у виборі належного йому мовленні, має можливість робити пояснення щодо ситуації, висловлень персонажа. Дискурси, в яких автор “стороння” особа, котра не відповідає образу дійсного наратора, зі своїх позицій наводить слова персонажів, даючи їм оцінку, розставляючи акценти; за таким оповідачем лише опосередковано постає справжній автор.

Наведемо приклад: *Листя в садках ще тільки кльнулося, тому в гіллі рясно миготять дрібні, мов роса, прозеленуваті крапельки: то зав’язь. – От якби мені отаке намисто, – каже Соня, – зроду б не знімала. – Купимо, – обіцяю впевнено* (Гр. Тютюнник, “Зав’язь”) (зображення природи продовжено у діалозі двох персонажів – дівчини та юнака, останній є автором оповіді; у тексті здійснено розгорнуту метафоризацію: крапельки зав’язі зіставлено з намистом, наведено порівняння *як роса*; розмова про намисто кваліфікує відносини героїв; контекст відповідає назві твору – словесному символу *зав’язь*; автор переказу цієї ситуації з його найвимовнішим висловом *купимо* є вже не тільки автором, а й персонажем оповіді).

Якщо авторське мовлення належить “свідкові” подій, виникають ситуації мовностилістичного зближення або розходження двох партій, що реалізуються в різний спосіб – шляхом включення лексем одного семантичного поля, конотативного інтонування, перетинання художніх засобів; у своїх висловленнях герой може “підігрувати” авторові, або навпаки, заперечувати його твердження, утворюється мовленнєво-поведінкова модель, інтенції автора знаходять ту чи ту реалізацію в загальному

дискурсі. Окреслити функційно-семантичне навантаження кожної партії можна з урахуванням широкого чи вузького контексту, який часом далеко виходить за межі комплексу “слова автора” – “слова персонажа”. Розглянемо приклад, у якому йдеться про трагікомічну ситуацію зустрічі персонажа з вовком: *Сіроманець загнав Чепіжного по шию в озеро і сам сів на березі <...> Чепіжний вигрібся на берег, плюнув у руки і кинувся на вовка. Сіроманець збив його своїми старими грудьми назад, у воду <...> – А ви думали – що?! – бухикав щасливий Чепіжний. – Він причаївся тут, у нашому лісі, до ранку держав мене за шию в воді, мало я дуба не врізав! А тут ще зуб розболівся... Коли б не зуб, то я сам би перегриз йому горло!* (М. Вінграновський, “Сіроманець”) (текст складено з двох планів оповіді – опису подій автором і розповіді про них персонажем; загальна тональність іронічно-глузлива, слова героя виглядають як умотивовані зневажливим ставленням слухачів до нього; (пор. слова *мало я дуба не врізав; коли б не зуб, то я сам би перегриз йому горло*).

Контексти нерідко містять посилення на підтримування висловлень персонажів; оповідач і герой здебільшого дотримуються однієї світоглядної позиції, експресія присутності автора в ситуаціях, в яких опинився персонаж, передається читачеві, що тим самим стає третім учасником процесу творення дискурсу в системі “автор-персонаж-читач”; пор., скажімо: *Біль на серці в Мирона Даниловича: “Нехай я пропаду, – а чим сім’я винна?.. І до кого вдатися? Чого з ненашої столиці лічуть, сиділи б дома... Ну, частину бери, і нам зостав; так куди там! Весь хліб дай, а сам згинь. Ми ж не лізим до них. От пішли б по Москві і в хату цього гризуна – теж, і почали ритись: борошно сюди, картоплю сюди – все, все. А тепер спухніть з голоду! Не йдем же”* (В. Барка, “Жовтий князь”). Словами *біль на серці*, що передуює внутрішньому монологу ге-

роя, автор виражає не лише його тривожний стан, а й обурення, засудження нищення українського селянства; відтак письменник стає “співавтором” висловлень персонажа.

У різних формах імітації чужого мовлення постає ситуація суттєвого мовностилістичного розходження авторського тексту й висловлень персонажа; персонаж може використовувати застарілу лексику, в його мову входить англійське чи інше іноземне мовлення. Наслідком подібного відокремлення партії персонажа від авторського мовлення є створення враження “істинності” вимовленого героєм, посилюється позиція автора як об’єктивного оповідача, котрий передає чужі висловлення буквально, без корегування. Порівняйте: *Ситник не йшов, дивився на воскову ліплєну церкву. – А оце, князю? Викинути? – Дурний ще єси вельми, – спокійно мовив Ярослав. – Не подобається мені вельми отой ... Михайл, – пробурмотів Ситник* (П. Загребельний, “Диво”) (застарілі слова на кшталт *єси вельми* відтворюють мовно-історичний колорит); – *Пожертвуйте грошей на строительство храма*; далі слова автора: *І на мечеть, і на синагогу. І про пагоду не забудьте. Хоча мечеть – найактуальніше. Чи, все-таки, синагога?* (І. Карпа, “50 хвилин трави”) (суржикові слова *грошей на строительство* породжують гумористично-зневажливу реакцію автора (*мечеть – найактуальніше; чи, все-таки, синагога?*)).

Взаємодія “свого” й “чужого” висловлень здебільшого формується за участю називання мовленнєвоповедінкової дії, вираженої переважно дієслівними утвореннями на кшталт *говорити, сказати, мовити*, семантична функція яких, однак, виходить за межі фіксації мовленнєвого акту. Позначення процесу мовлення може супроводжуватися констатацією істинності / хибності, оцінюванням висловлень, характеристикою персонажа, манери його говоріння. Вживання показників мовлення *висло-*

вити думку, зазначити таке, передати вітання, назвати особу і под. дають змогу відтворити додаткові смисли, пов'язані з індивідуалізацією персонажа. Заміна номінацій мовленнєвих актів на позначення активних дій героя сприяє відтворенню його і власне мовленнєвої, і поведінкової діяльності. Порівняйте, скажімо: – *Його милість пан гетьман, – фальцетом вигукнув пан сотник, – прислав мене не для того, щоб я дозволяв непотребства, які чиняться у нашому краї!* (В. Шевчук, “Дім на горі”), де дієслово мовлення *вигукнув* сполучено з ад’єктивом *фальцетом*, яке створює негативне враження про мовця; *Розумному – плач, а дурневі – радість, – скопив на нього очі Тимко* (Г. Тютюнник, “Вир”), де за дією мовця (*скопив на нього очі*) закодовано вираження критичного оцінювання.

Авторське мовлення може розширювати свої межі, включати характеристики героїв, тим самим готуючи читача до сприймання слів персонажа як підтвердження попередніх кваліфікацій; текст набуває ознак цілісності; за таким мовномисленнєвою картиною постають передумови подальшого викладу, це свого роду експозиція, зачин опису нових подій і явищ. Згадаймо, скажімо, оповідь про появу втікача із заслання: *Так, наче грім гримнув. Всі прикипіли, оглушені... У дверях стояв наймолодший – Андрій Чумак <...> Глянув на портрет у жалобі... А тоді глянув на братів, що стояли, як мур, мерехтячи військовими відзнаками та ременями, і щиро посміхнувся до них: – Ну, здорово, роде ковальський!.. Отака й Чумакова гвардія!* (І. Багрянний, “Сад Гетсиманський”) (йдеться про розгубленість присутніх, реакцію Андрія; опис сцени зустрічі розряджено словами героя; конотації несподіваності, здивування *щиро* знято прямою мовою).

Структурно-семантична цілісність авторського мовомислення й розмірковувань персонажів лягають у підмурок організації цілісного “вертикального контексту”, в якому кожному мовцю – і

авторові, і персонажам – відведено функцію формувати оповідь, розвивати один і той самий мотив, створювати конструктивно завершений фрагмент тексту. У таких смислових єдностях дотримано послідовність відтворення дій, слів автора та персонажа, спільність стильового викладу, емоційно-експресивного забезпечення. Авторське мовлення й висловлення персонажів входять у мовний простір оповіді як її облігаторний складник, композиційно невід’ємний компонент. Розглянемо фрагмент художнього дискурсу:

Днів за два до цього, коли астроном розглядав через трубу небо, до нього й справді завітав господар. Був похмурий і думний – мав забагато у погляді пригноби.

– *Щось панові сталося?* – *Астроном присів на осліпець і протер хустиною збілілі від напруження очі.*

Пан Юрій сів навпроти.

– *Як на мене, в житті взагалі не може чогось статися, – сказав трохи загадково господар. – А знаєте чому?*

Дививсь у поставлені проти нього капрові астрономові очищі й усміхнувся раптом.

– *Бо в житті немає нічого нового, а відтак і несподіваного. Злопригоди чи навіть смерть – це щось таке буденне й нецікаве.*

Астроном здивувався (В. Шевчук, “Дім на горі”).

Текст містить розвиток мотиву похмурості господаря; персона кваліфіковано через філософські міркування щодо мізерності життя. Автор позначає, що господар був *похмурий і думний, мав забагато пригноби, сказав трохи загадково*, далі наведено слова героя: *не може чогось статися, немає нічого нового, щось таке буденне й нецікаве*, зафіксовано реакцію слухача (*здивувався*). Мовностилістичний аналіз фрагмента “засвідчує риси його мовомислення як “жмутку ідей”, піднятого на рівень розв’язання складних онтологічних, екзистенційних проблем” [5, 238].

Чуже висловлення може входити в авторський текст у різному вигляді – не лише як безпосереднє мовлення персонажа, а й, скажімо, як газетне повідомлення, цитата, слоган, напис на паркані і т. д. Такі компоненти дискурсу втрачають прямий зв'язок із авторськими словами, але зазвичай і автор, і дописувач залишаються в одній смисловій сув'язі: наведене в тексті чуже повідомлення є складником загального змісту, важливим конструктом фрагмента. Прикметний приклад: у поемі Ю. Клена “Прокляті роки” наведено записи на стіні тюрми: *Свої останні креслили привіти: / “Чекаю розстрілу. Петро Палій”. – / “Сьогодні вмру за тебе, мій народє. Іван Мазнюк”. – “Кінець. Нема надії. / Прокляття шлю катам. Василь Микода”* і т. д. (імена мовців супроводжують чуже мовлення).

Окремого розгляду вимагає репрезентація чужого мовлення в поетичних текстах, розрахованих на емоційне сприймання читача; у включених у такий дискурс слів героїв переважають конотації схвильованості, підвищеної експресії, це нерідко звертання, оклики, слова схвалення або заперечення висловленого автором. Функція такого роду вставлень – посилити вплив на почуттєву сферу; слова автора й персонажа (часом неназваного) зливаються в один поняттєво-смісловий поле підвищеної тональності. Скажімо, схвильована реакція козака на засудження героїні передана як непряме мовлення, що супроводжується подальшою дією: *Та що ж це, люди? Дівчину на муки?! – / Лесько як вийме шаблю з-під поли* (Л. Костенко, “Маруся Чурай”) (оклична інтонація передає конотації обурення). У поетичному тексті слова-звертання, що належать невідомим особам, звучать як емоційний вираз відчаю: *Проходять повільно, неначе тумани осінні. / Велике мовчання стоїть, як гора, над світами. / І раптом цю тишу навиліт пронизує: “Сину-у!” / І десь із колони, як з берега вічності: “Мамо-о...”* (Б. Олій-

ник, “На березі вічності”) (прикметні подовжені у звучанні тужливі слова *сину-у, мамо-о*).

Сучасне текстотворення реалізує практику перетворень у традиційній системі співвідношень партій автора й персонажів. На зміну функційному розмежуванню цих мовних ліній окреслилася тенденція до зняття відокремлення однієї з них від іншої; передовсім у текстах постмодерністів опрацьовано різні прийоми “змішування” таких партій, їх накладання одна на одну; ускладнений самий поділ тексту на мовлення учасників діалогу. Перед читачем постають фрагменти, в яких слова персонажа переплетені з розміркуваннями автора; обидва складники лише умовно, завдяки, скажімо, графічним засобам, розділено між собою, часом таке відмежування взагалі відсутнє. Прагнення поєднати авторську оповідь і слова персонажа перетворює дискурс на суцільний монолог, свого роду “потік свідомості”, побудований за принципом “нанизування”: слова автора кількаразово перетинаються зі словами персонажа, як наслідок утворюється багат шарова, неподільна текстова єдність, репрезентована як внутрішнє мовлення. Такого типу дискурси характеризуються поліфонічністю, полікодовістю, їхній смисл нерідко має ознаки невизначеності, шифрування. Характеризуючи новотекстові пошуки сучасних авторів, С.Я. Єрмоленко зазначає: “Обраний стиль нарації дає змогу легко чергувати реальні й уявні картини, вклинювати в текст пряму мову персонажів, саркастично обігрувати суржиковість не лише мови, а й суржиковість, недолучість мислення” [3, 219].

У власне синтаксичному аспекті тексти з накладанням одне на одне авторського мовлення й слів персонажа демонструють деструктивну організацію. Н.В. Кондратенко пише: “Деструкція не є порушенням мовних правил чи спотворенням мови, це максимальне розширення потенційних можливостей художнього мовлення, реалізація влас-

тивостей писемного мовлення та актуалізація дискурсивної природи художнього тексту, зумовлені двома тенденціями сучасного художнього мовлення – синтаксичною надмірністю та синтаксичною компресією” [4, 112]. У структурно-семантичному вимірі тексти з пересіченням слів автора й слів персонажів можуть являти собою словесні континууми із багатьма вставленими компонентами, що зазвичай не призводять до порушень нормативності.

За таких умов постає проблема ідентифікації автора. *Я*: того, хто діє за принципом “сам як інший” (“самий як подібний іншому”, “самий в якості іншого”) [8, 10], або того, хто є творцем тексту, не подібним на інших. У художніх дискурсах постмодерністів перевага віддана оповідачу – носієві власної індивідуальності, інтелектуалові. Автор постає виключно відвертим, аж до відтворення власних інтимних почуттів, водночас це інтерпретатор чужих думок і висловлень, за точність наведення яких він не відповідає. “Постмодернізм, – зазначає Т. Гундорова, – апелює до “іншого” й репрезентує світ із позиції “іншого”, але не редукує його до “себе самого”. Себто постмодерністський герой не прагне побороти, оволодіти, колонізувати “іншого”. Він швидше прагне показати й обіграти різницю між “собой” та “інших” [2, 57]. Розглянемо текст: *Так усе одним духом йому й випалила, на хвилі патріотичного обурення. Він трохи здивувався. А, сказав, подумавши, це коли ви належали до Польщі?.. До Литовсько-Польської унії, поправила я його як студента-трійочника* (О. Забужко, “Альбом для Густава”). Як бачимо, оповідь веде авторка, котра перебирає право критично оцінювати чужі висловлення, протиставляти свої погляди поглядам “непатріотичного” співрозмовника; персонаж представлений через невласне-пряме мовлення.

Включення в авторське мовлення елементів мовлення персонажу створює своєрідний конгломерат різностильової

манери письма, часом з невизначеними переходами від мовця до мовця, з елементами злиття мовних партій в одну структуру; автор “перетворюється” в персонажа, поділяє або не поділяє його думки, висловлює емоції, часом забуваючи про свою функцію наратора-свідка. Численні приклади подібної контамінованої оповіді – прикмета сучасного дискурсу; пор.: ... *вночі все було інакше, тобто так, як і має бути, тільки вночі ця її нова сила й була до речі: прийшов, слава-тобі-Господи, шепотіла вже й нестак радісно, як із полегкістю...* (О. Забужко, “Казка про калинову сопілку”) (внутрішнє мовлення героїні передано вигуковою конструкцією *слава-тобі-Господи*).

Ознакою сучасного стилю стають спроби поєднати на одному художньому просторі різноспрямовані манери викладу – і від першої, і від третьої особи; ведення оповіді “від себе” відкриває можливості оцінювати описувані події і явища, втручатися в послідовність викладу; переходи від одного до іншого “образу автора” урізноманітнюють оповідь; зміна наратора – від *Він* до *Я* і в зворотному напрямі – вимагає переорієнтації в поданні чужих висловлень: у випадку мовлення від 3-ої особи – через оптимальне відокремлення слів до можливості передати чуже мовлення приблизно, з авторським інтонуванням.

До прикладу, дискурс роману Т. Мальярчук “Забуття” складаються з двох ліній оповіді: в одних розділах мовлення ведеться від автора-спостерігача, в других – від автора-персонажа. Порівняймо, скажімо, прямі висловлення в розділах першого штибу: *Вдягаючись, він [Липинський] сказав: – Я вам дуже дякую за вечір, мабуть, ціле своє життя його пам’ятатиму. – Не впадайте в крайнощі, дорогий мій товаришу, ось моя вам порада; жваву розмову подруг містить оповідь від 1-ї особи: Врешті я наздогнала її й перегородила шлях. – Ти Валентина, так? Вона кивнула – а ти? Я мовчала, тільки важко*

дихала. – Я знаю, хто ти, – сказала вона першою, – інакше собі тебе уявляла. – І яка я? – Ти гарна.

Формування авторського мовлення з залученням елементів прямих висловлень відбувається шляхом залучення незвичних мовностилістичних засобів, котрі суттєво змінюють малюнок тексту, що постає як штучний, непередбачуваний. Включення в текст, мовлений від імені Я, вигуків, окликів, вставних слів створює враження безпосередності фіксації мовлення автора-персонажа; пор.: – А!!!! – Горня гарячого чаю; перевернуте мрійливо загарбаною пачкою печива, виливається мені прямо на причинне місце. – А!!!!!!!! – (Боляче, холера). – А-а... Ха! Ха-ха-ха! Дякую тобі, Господи, що час від часу роздуплюєш мене від марнославства! (І. Карпа, “50 хвилин трави”) (поєднано в одному дискурсі оповідь від 1-ї особи (дієслово дякую, займенники мені, мене, мого), позначення емоцій у мовленні автора а!!, а-а, ха!, ха-ха-ха!, коментарів “про себе” (боляче, холера).

Припустимим стає називати власне ім'я чи прізвище героя, відділивши його, на кшталт драматургічного твору, від попередньої репліки персонажа. Виникає ілюзія “справжливості” такого обміну думками; подібна репрезентація діалогічного мовлення дає водночас змогу відмовитися від повторення стереотипних позначень дії на кшталт сказав, мовив, пробурмотів, зауважив тощо:

С Т А Х П Е Р Ф Е Ц Ь К И Й
(учергове потягнувши з мензурки). Обпекло. Повний кайф. Чому ти так довго приховувала від мене цю штуку?

А Д А Ц И Т Р И Н А. Не все ти можеш знати, братчику. Не все я можу знати. (Ю. Андрухович, “Перверзія”) (створюється враження усамітнення героя й героїні в одному часопросторовому вимірі, аби обмінюватися словами між собою, відокремлено від інших).

Одним із виправданих літературною традицією засобів передачі чужого мовлення залишаються посилання на

зміст того, про що говорив співрозмовник із автором без буквального наведення його слів. У сучасному художньому дискурсі така система спілкування може набувати підкреслено іронічної тональності; перерахування того, про що говорить герой, розтягнуто в словесних поясненнях, відповідь автора приховувано. Порівняйте: *Отже, на перший дзвінок зі скаргами на життя (перелічувати їх немає сенсу, оскільки простіше увімкнути телевізор і послухати новини), я відповіла тими самими ж скаргами <...> Ось я і пообіцяла, що далі буде “ще гірше” і тому сьогоднішній день варто сприймати з оптимізмом. Аргумент не подіяв. Знайома розридалась. І пообіцяла повітися. На другий дзвінок я вирішила реагувати помірковано і делікатно <...> Наступного дзвінка я очікувала з жахом (І. Роздобудько, “Одного разу...”).* З оповіді “не чути” схвильованих слів жінки, котра телефонує авторці; така реакція передбачає, що у оповідачки склалася про жінку негативна думка.

Типовий слововжиток у постмодерністському дискурсі – оповідь від 1-ї особи у вигляді розгорнутого внутрішнього монологу, наповненого коментарями автора, висловленнями відсутнього співрозмовників; наводячи чуже мовлення, автор реагує на нього своїми репліками-відповідями. Скажімо, в тексті О. Забужко подовжена розповідь-речення, що починається словами *Любов виглядала так ...*, складається з кількостової конструкції, в яку введено численні діалоги авторки та її коханого, включно зі вставленими словами на кшталт *може бути, шалено радий чути вас, ой блін* тощо; цей текст містить посилання на невласне пряме мовлення: *почувши, що вона за східним гороскопом – Миша; що ж тепер, не втечеш уже; а що, як котик, вигнувши спинку, раптом візьме та вгородить туди назурі...* (О. Забужко, “Польові дослідження з українського сенсу”). Нанизування численних додаткових коментарів, роз-

міркувань, пояснень стає своєрідною ознакою ідіостилію.

Висновки

Вивчення мовностилістичних співвідношень і взаємодії авторського мовлення й мови персонажів в українському художньому дискурсі засвідчило наявність багатьох форм і мовно-естетичних засобів забезпечення кожної з мовних партій. Традиційними для класичної літературної парадигми є відокремлення авторського мовлення, представленого частіше в третій особі; за таких умов репрезентація автора-свідка дає змогу характеризувати, коментувати, оцінювати висловлене іншим мовцем; виникає потенційна можливість індивідуалізувати чуже мовлення, а відтак і створити образ героя.

У сучасних постмодерністських художніх дискурсах здійснювано активний пошук нових мовностилістичних варіацій відтворення “розмови” автора та його персонажів. Мовна ситуація ускладнюється, зокрема, у випадках представлення автора як першої особи, від імені якої ведеться оповідь; у такому типі мовлення слова персонажів не тільки передають особливості мовної партії героя, а й складають лише наблизений зміст чужих висловлень. Такі дискурси нерідко являють собою побудови, в яких авторська оповідь включає чужі висловлення, в структурно-семантичному сенсі пов’язані зі словами автора.

До перспективних ліній аналізу слів автора у взаємодії з мовленням персонажа віднесено вивчення великого за обсягом художнього дискурсу нового часу зі встановленням особливостей стильової манери автора, визначенням закономірностей експлікації авторських інтенцій, шляхів суб’єктивації мовлення, зокрема з урахуванням можливих порушень узвичасних структурно-семантичних норм.

Література

1. **Арутюнова Н. Д.** Язык и мир человека. Чужая речь. 2-е изд. Москва, 1999.

2. **Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн : монографія. Київ, 2005.
3. **Єрмоленко С. Я.** Мовно-естетичні знаки української культури : монографія. Київ, 2000.
4. **Кондратенко Н. В.** Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу : монографія. Київ, 2012.
5. **Кононенко В. І.** Лінгвопоетичні етюди : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2018.
6. **Кононенко В. І.** Текст і образ : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2014.
7. **Полищук Г. Г., Сиротинина О. Б.** Разговорная речь и художественный диалог. *Лингвистика и поэтика*. Москва, 1979. С. 188–199.
8. **Рікер П.** Сам як інший : монографія / пер. з фр. Київ, 2000.
9. **Ткачук О. М.** Наративний словник. Тернопіль, 2002.
10. **Sartre J.-P.** Être et le néant. Paris, 1943.

Literature

1. **Arutiunova N. D.** Yazyk u myr cheloveka. Chuzhaia rech. 2-he yzd. Moskva, 1999.
2. **Gundorova T.** Pisliachornobylyska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern: monohrafiia. Kyiv, 2005.
3. **Iermolenko S. Ia.** Movno-estetychni znaky ukrainskoi kultury: monohrafiia. Kyiv, 2000.
4. **Kondratenko N. V.** Syntaksys ukrainskoho modernistskoho i postmodernistskoho khudozhnogo dyskursu: monohrafiia. Kyiv, 2012.
5. **Kononenko V. I.** Linhvopoetychni etyudy: monohrafiia. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2018.
6. **Kononenko V. I.** Tekst i obraz: monohrafiia. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2014.
7. **Polishchuk H. H., Syrotynyna O. V.** Razgovornaia rech i khudozhestvennyi dialoh. *Linhvystyka i poetyka*. Moskva, 1979. S. 188–199.
8. **Riker P.** Sam yak inshyi; per. z fr.: monohrafiia. Kyiv, 2000.
9. **Tkachuk O. M.** Naratyvnyi slovnyk. Ternopil, 2002.
10. **Sartre J.-P.** Être et le néant. Paris, 1943.

В.І. КОНОНЕНКО, доктор філологічних наук, професор, академік Національної академії педагогічних наук України, заслужений діяч науки і техніки України, завідувач кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025 E-mail: vitalii.kononenko@pnu.edu.ua ORCID ID: 000-002-5522-674X Researcher ID: AAA-7794-2021

БОТАНІЧНА ЛЕКСИКА В СЛОВНИКУ “ГУЦУЛЬСЬКА ДІАЛЕКТНА ЛЕКСИКА ТА ФРАЗЕМІКА В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ МОВІ”

У статті проаналізовано гуцульську діалектну ботанічну лексику, опрацьовану у словнику “Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові”. Охарактеризовано близько ста діалектних назв рослин із визначенням їх семантики, з поданням контекстів їх використання у художніх текстах, із зазначенням образного вживання флороназв. Встановлено, що словник містить цінну лінгвістичну інформацію про затребуваність та частотність гуцульських діалектних назв рослин українською художньою мовою.

Ключові слова: словник, лексикографічне опрацювання, “Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові”, гуцульська ботанічна лексика, флороназви, конотативний компонент семантики.

This article analyses gutsul botanic lexicon, presented in the dictionary “Gutsul dialectic lexicon and phrasemics in Ukrainian artistic language.” This dictionary is a lexicographical compilation of different layers of gutsul dialectic lexicon, including names of plants. Every article in the dictionary contains a registered word (with its phonetic variants), a grammar remark (when it is necessary), a lexical meaning, a latin name and literary contexts in which they were used by different writers. In case a dialectic lexical unit is a structure-semantic component of a fixed word combination, an idiom becomes a subject of scientific analyses. The article also mentions figurative use of a floristic name, if it occurs in Ukrainian artistic language. The article examines each lexico-semantic variant in polysemantic gialectic words. The dictionary characterizes about one hundred dialectic plant names. This dictionary proves that Ukrainian artistic language has assimilated a range of gutsul dialectic names of the plant which play an essential role in lives of mountain dwellers. These are mostly names of the plants, fruits of which are used for food, names of the trees spread not only in Gutsul region, but also in other regions, gialectic lexicon used to name exotic plants in the Carpathian mountains, names of flowers, medical herbs, names of herbaceous plants, names of moss. The dictionary investigates semantics of gialectic floristic names, which represent all kinds of botanic lexicon. Unlike traditional dictionaries of gutsul dialectic speech, this dictionary also contains valuable linguistic information about demand for gutsul dialectic plant names on the part of Ukrainian fiction, about frequency of their usage in artistic language and about inclusion of dialectic floral names into formation of connotative component of fiction semantics

Keywords: dictionary, lexicographical compilation, “Gutsul gialectic lexicon and phrasemics in Ukrainian artistic language”, gutsul botanic lexicon, floristic names, connotative component of semantics.

Вступ

Минулого року вийшла у світ інноваційна лексикографічна праця “Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові” [1], а в поточному році передбачається публікація другого тому цього словника. Він відрізняється від традиційних словників гуцульських говірок за метою, призначенням, джерельною базою, науковими засадами лексикографічної інтерпретації діалектних мовних одиниць. Реєстр словника охоплює понад 7,5 тисяч слів гуцульських діалектизмів (не враховуючи фонетичних варіантів), частина з яких вперше стала предметом лексико-

графічного опрацювання взагалі. Словникові статті, поряд із наданням традиційної для діалектних словників інформації, як, наприклад, з’ясування семантики діалектизмів, містять важливі відомості про освоєння того чи іншого слова мовою української художньої літератури, про його затребуваність для літературно-художніх цілей, про коло письменників, які використали діалектні слова в своїх текстах, про вживання цих слів у лише номінативній функції чи в образній і т. ін.

У зазначеному словнику лексикографічно опрацьовано найрізноманітніші пласти гуцульської діалектної лекси-

ки, одним із яких є назви рослин. Кожна словникова стаття містить реєстрове слово (з фонетичними варіантами), за необхідності – граматичну ремарку, лексичне (лексичні) значення, латинську назву, контексти його використання для художньо-літературних потреб кожним із письменників, що вжили цей діалектизм. Якщо гуцульська діалектна лексична одиниця стала структурно-семантичним компонентом стійкого словосполучення, то предметом словникового опрацювання стає ще ідіома. У словниковій статті зазначається й образне використання флороназви, якщо таке фіксується українською художньою мовою. У полісемантичних діалектизмах кожний лексико-семантичний варіант інтерпретовано окремо. Як зразок наведемо словникову статтю **косиця**, **косиця** 1. бот. Квітка. Жінка никала по ясній, усипаній **косицями** поляні: черлені скоров'янучі маки не збирала, сині блавати толочила, а серед зілля дрібен барвінок зривала, листок до листочка тупила й сплітала вінок (Р. Федорів. Жбан вина, 25); Влітку любуються **косицями**, що палахкотять у травах, восени – різномастким тлінням листу (М. Яновський. Палагна, 68); Виглянувши з-за гілля, уздрів юну циганку, що пригорнула до грудей цілий оберемок **косиць** та зілля (М. Дзюба. Укриті небом, 57); А люди вийшли й стали вздовж доріг / У припливі щасливої тривоги, / Встеляючи **косицями** дороги, / Чекали визволителів своїх (Д. Павличко, 1939 рік, 92); Хто ж це в лузі рвав **косиці**? / Мабуть, мила білолиця / Там співала, квіти рвала, / У віночок заплітала... (Ю. Боршош-Кум'ятський. У потоці при колоді..., 38); В неділю виберусь до них у гості, принесу їм красних **косиць**, поговорю собі із ними і, заспокоєна, вертаюся до хати (Ірина Вільде. Сестри Річинські, кн. 2, 299); Мокнуть церковні велети, їхні голоси спускаються з небес, покидають вовнисті хмарки і вже різними барвами граються на землі: розкидаються червоними биндами по плаї-

ках, русявими кучериками в'ються попід верхи, кованим сріблом стеляться Річками попід скелі, гарячо-жовтим полум'ям б'ються Магурою, золотом скапують просічними плямами Голів, зеленастими згардами замаюють Зміянки, **косицями** вкривають Калавуру (Р. Єндик. Регіт Аридника, 195); // у порівн. Я ледве впізнавав тебе – виросла, файною, як **косиця**, стала (М. Яновський. Фреска на стіні, 345); // образн. Струмись нафти з дикою напругою виривався з глибини і розсипався угорі чорною **косицею** (М. Яновський. Полум'я, 33); // образн. А Василько найбирише ватру любить, / Говорить з нею... в самоті не лишить. / Витріскує гіллям – не то що в грубі – / **Косицями** черленими колише, / Мигливе світло кидає навколо (М. Близнюк. Олекса Довбуш, 8); ◇ **вдарило на косицу** – зазоріло, почало розвиднятися, світати. Манив мене надвір схід сонця. Єк лиш трошки **вдарило на косицу** й наколи я уздрів кріз поличье викно маленьку смушку єсної зарі над Буковинськими кичірами, то я видразу си схопив з постелі (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчик, 44); ◇ **зірвати червону косицю** – позбавити дівчину цноти. – Иди геть, чарівнице. Не зводь з розуму, – простогнав. <..> Твій маєток, дівчино, – то честь біла і чиста, а я ненароком можу **зірвати червону косицю**, і ти збіднієш. А мені не женитися, мені не газдувати, мені не дітей плодити (Р. Федорів. Жбан вина, 66); ◇ **шовкова косиця** – бот. едельвейс, білотка (*Leontopodium alpinum*). На тих камінчиках едельвейси – **шовкові косиці** ростуть (Р. Федорів. Маріка, 52); То що з того? У вас **шовкова косиця**, в Альпах – едельвейс, а у нас – просто зірочка (В. Сичевський. Чаклунка Синього Виру, 23); Тут городник дбав про культурні квіти, коли навколо цвіли дикі дзвіночки, іванчай, ромашка, звіробій, кашка, арніка, тирлич і навіть **шовкова косиця** – едельвейс та червона рута (С. Пушик. Карпатське літо, 271); А глянь – на Близницях легкокрилий [вітер] шукає на

струнах старої бандури пісню про шовкові косиці (Ю. Боршош-Кум'ятський. Гірські вітри, 203); **Косиця шовкова**... Окраса Шипинської землі... В народі її називають білоткою (Р. Андрияшик. Сторонець, 24); // у порівн. Перед очима в нього стояла Катерина, мов **шовкова косиця**: гордовита і не зовсім доступна, і це викликало азарт завойовування (М. Дзюба. Укриті небом, 62). 2. Букет квітів, що чіпляють на споруду як знак завершення основних будівельних робіт. ... Коли буде поставлено дах на хаті, то майстри прибіють **косицю** (С. Пушик. Перо Золотого Птаха, 9). 3. Весільний букетик, переважно зі стрічками, який чіпляють нареченому, друзям на святковий одяг. Він бачив, як ракети освітлювали біде лице нареченого, і як велика весільна **косиця** одірвалася від кітеля і трималася лишень на одній стрічці (П. Федюк. Гуцульська мадонна у весільній сорочці, 68); В чім річ? А втім, дорогий друже, що не квапся в **косиці** вбиратися. Розбилось все на порох... (М. Яновський. Сорочка, вишивана бісером, 24); Дружки приколюють друзям і боярам **косиці** й вимагають від них плати (С. Пушик. Перо Золотого Птаха, 255). 4. *перев. у мн.* Елемент орнаменту на вишивці, посуді, писанці тощо, який нагадує, символізує квітку. На плечі накинула киттар, **косицями** вишиваний (Р. Федорів. Тисяча кроків, 8); Надів біло гарбований киттар, обшитий чорною смушкою, та прикрашений колірними трикутними кусками шкіри та волічковими **косицями** (Р. Яримович. Юра Михасевич, 38); І переді мною відкрилася інкрустованими **косицями** багатогранна карафка, ніби вроджена із словового дерева (М. Яновський. Голуба парасоля, 319); Це були ті елементарні символи, які Францові вдалося познаходити у орнаментах писанок з усіх кутів Карпат. Через іншість розміру, конфігурації, кольору і швидкості тьма знаків нагадувала неправдоподібну мішанину різних комах. Впізнавалися драбини,

клинчики, півклинчики, <...> барвінок, **косиці**, вівсик <...> (Т. Прохасько. Непрості, 46); // у колом. Рукав'єта вишивані, черлена **косиця**, / Сночі була дівчинька, тепер молодиця (М. Остромира. Над бистрим Черемошем, 67). 5. Гичка, листя коренеплодів. Флешу з тов водов, що яйця си варили, – від очей помагає; збоку натикала хрину з **косицями**, часнику і всього-всього, що треба (Г. Хоткевич. Камінна душа, 46).

Отже, словникова стаття містить важливу інформацію. Ремарка *бот.* у першому значенні вказує на належність діалектизму в цьому значенні до ботанічної лексики, оскільки назва **косиця** гуцульських говірок є загальною назвою квітки. Екземпліфікація до цього значення інформує про поширення його в просторі української художньої мови та про можливість його використання в компаративних сполуках, у творенні емоційно-експресивної образності. Інтерпретація вказаного значення діалектизму засвідчила велику продуктивність його в фразеотворенні. Наступні лексико-семантичні варіанти діалектизму **косиця** постали на ґрунті основного значення і збагатили його лексико-семантичну структуру новими семантичними компонентами поза межами ботанічної лексики.

Результати досліджень

Не всі гуцульські діалектні назви рослин, а їх у словнику опрацьовано близько ста, мають таку розгалужену, багату лексико-семантичну структуру. Більшість із них взагалі однозначні, таких до дев'яноста відсотків.

Як засвідчує словник, українська художня мова освоїла передовсім низку гуцульських діалектних назв на позначення рослин, які в життєдіяльності горян відіграють провідну роль. Це перш за все назви рослин, плоди яких використовуються як їжа. Зазвичай такі діалектизми двозначні перший лексико-семантичний варіант яких вказує на саму рослину, а другий – на їстівний плід цієї рослини: **ріпа** 1. *бот.* Однорічна

трав'яниста рослина з їстівними буль-
бами, багатими на крохмал; картопля
(*Solanum tuberosum*). “Малисми гре-
дочьку **ріпу** (картоплів) тей тоту вже
далі всу повиривали тей зіли дикі свині і
нема нас кому обігнати від тої нехари...
Заходять з ліса в ночі і пазеть за **ріпов**;
не знаю шьо мемо їсти, ек зима за-
скоче” (І. Березовський. Худан, 35); Не-
подалеку гримлять гармати, але газди й
газдині хвалять собі верем'я і сапають
на царинках **ріпу**, що до них з землі
барвінковими листочками усміхається
(Марко Черемшина. Бодай їм путь про-
пала!, т. 1, 149); То ж послушайте, як
картоплю називають у нашому краю:
бульба, бурця, картопля, бараболя, бо-
ришка, барабуля, біб, американка, **ріпа**,
буля, мандибурка, крумпля... (С. Пушик.
Перо Золотого Птаха, 72); // у порівн.
Сіруни [воли] зійшли з полонини ситі, ек
ріпа (П. Шекерик-Доників. Дідо Иван-
чік, 55). 2. збірн. Бульби цієї рослини,
що вживаються як їжа і як корм для тва-
рин. Всяда позволяв професор ходити
Кольцеві, окрім до бурси, бо там – ті
самі “бунтівники, голодранці та шиб-
ники”, як казав професор, завиняючи їх
в тім, що вони бунтують проти
своєї господині, буцімто вона поїдає
призначене для них добро: що вони кра-
дуть **ріпу** з попового городу, та й що
тих нетленників не можна годувати, як
тоту саранчу <...> (М. Павлик. Про-
пащій чоловік, 90); – Поки дітвахи очі
протрут, я вже їм смажу **ріпу** і колючу
каламотку на кавалочках айви, або з
афинами. А бульбочка пахне так, шо я
водно згадую нас! (В. Шкурган. Пере-
каз, 117); **афини, афени, афина** 1. тіль-
ки у мн., бот. Дрібний ягідний дико-
рослий чагарник родини брусничних з
чорними їстівними ягодами; чорниця
(*Vaccinium myrtillus*). Трохи вище рос-
туть чорниці, чи, як звать їх тут, **афе-
ни**, – вони саме починають спіти
(Я. Стецюк. Шумить Черемош, 106); Ку-
черява зелень гогодзів і **афин** запустила
своє коріння у глибінь моху, а зверху
сипнула росою червоних та синіх ягід
(М. Коцюбинський. Тіні забутих пред-

ків, 180); У нього в верху є **афини**
(А. Крушельницький. Рубають ліс, 187);
Поміж змишавілими пнями росли куці
малин, **афин** та стелились по землі
колючі черниці (М. Остромира. Над бис-
трим Черемошем, 201); І багато взагалі
страхів оповідали гуцули, але на Олексу
всі ті перестороги не мали жодного
впливу. Навіть навпаки: він іще наче з
більшим завзяттям починав лазити усю-
ди. Натрапляв часом на цікаві речі.
Знайшов раз діру між камінням. І неве-
лика така, можна і не помітити – **афи-
нами** заросла (Г. Хоткевич. Довбуш,
170); Пробравшись крізь **афини** і пруні, /
Нарешті зупиняюсь я на ґруні... (В. Зу-
бар. Я знову загостив до Чорногори,
43); // образн. Я знайшов твій камінь на
слух. / І ширяв над водою Дух. / І ли-
шився лиш легіт: / “Прагну...” / **Афини**,
Анно (В. Герасим'юк. Анно, я з тобою
співав..., 89). 2. Ягода цієї рослини.
І Юра мірить дальше громадські вулиці.
Найде де садовину, в лісі **афину** або
ожину, то лиш пролікне та й уже нема
(Марко Черемшина. Злодія зловили,
т. 1, 70); Жінка пороздивлялася сюди-
туди, взяла кошелі і подалася по **афини**
(М. Яновський. Гірське серце, 166); Бу-
ли дуже голодні, але боялися виходити
зі стаї. Як добре докучив голод, таки
осмілилися і вийшли. Пішли в зруб
шукати суніць, **афин**. Тої їжі було їм
замало, але не признавалося одно одно-
му (Г. Смольський. Олекса Довбуш, 22);
У цих далеких горах якомсь одночасно
з'являються і лісові суніці, і **афини**, і
малина (С. Пушик. Карпатське літо,
286); // у порівн. Ек глипнув май приєз-
нійше Иванчік на Юріштана, то уздрів,
шо він був так убитий, шо на нім місця
здорового ни було, був цілий синий, ек
афина (П. Шекерик-Доників. Дідо Иван-
чік, 155); // у порівн. Скоро вже не буду
молодою – / зодягаю мамині хустки: /
то червону, як малина пізня, / то, не-
наче **афина**, сумну (Г. Турелик. Посади-
ла маку над водою, 97); // у порівн.
Зацвив цвинтарь усеким убором, усеким
цвітом. То чьорним ек нічь, то зеленим
ек трава, то черленим ек кров, то

голубим ек **афина** (О. Манчук. Храм, 60); // образн. *Птахи лісами пісні розносять, / Де синька афин лягла рядном. / На землю впали гарячі роси; / Сідає сонце у Райн на дно* (Віра Вовк. Над Райном, 56); // образн. **Яфени** очей встигли заспокоєнням, вся статура (чіткий згин киптарика) – готове каяття (М. Яновський. Там, де хмари ночують, 19); ♦ **брати афини** – збирати чорниці. *Софія брала кошелі, гребінку і вирушала з іншими жінками у віддалені верхи брати афини* (М. Яновський. Гірське серце, 104); ♦ **ходить у афини** – збирати чорниці. *Доснагу такі опришківські комори, ек їх видів, ходічі у афини, на Синицях* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 131). Такими є також діалектизми **бараболя, бараболі, барубуля, барабулі** 1. бот. Однорічна трав'яниста рослина з їстівними бульбами, багатими на крохмаль; картопля (*Solanum tuberosum*). 2. збірн. Бульби цієї рослини, що вживаються як їжа і як корм для тварин; **гогодзи, гогози, гогодзи, гогози** тільки у мн. 1. бот. Напівкущова вічнозелена рослина; брусниця (*Vaccinium vitis-idaea*). 2. збірн. Ягоди цієї рослини.

Іншу групу гуцульської діалектної ботанічної лексики становлять назви дерев, поширених не лише на Гуцульщині, але й у інших місцевостях, пор.: **бечка** бот. Верба козяча (*Salix caprea*). *Низадовго пукнет на бечці бріст жовтим пушком* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 104); **глогорожа** бот. Шипшина (*Rosa canina*). // образн. *Забудь усе: сльозу і біль, / Гей, ярить глогорожу вітер!* (Віра Вовк. Радість, 100); **лелич** бот. Вільха (*Alnus*). *Продиратись маржині тут було важче, ніж у лісі, бо з жерепом густо ріс карлуватий яловець-женєтин і лелич, що подекуди разом з шипком та омегою утворювали непролазну гущавину* (В. Гжицький. Опришки, 19); *Після перших островів лелича з'явився ще один карликовий куц. – Дивіться, чорниці! – вигукнув Роман. – Але ягід немає...* (М. Римар. Білий слон, 146); *Нема на полонинах повзучих беріз,*

але під полонинами – непрохідне криволісся вільхи зеленої, яку леличем називають (С. Пушик. Перо Золотого Птаха, 10); // образн. *Чому не лелич я? / Якби був ним – / Усі б світи злітав. / Мороз у горах – втік би до весни / На чужий став* (Т. Мельничук. Прибій, 120); **самбір** бот. Порода дерева, червона верба (*Salix purpurea* L.). *Жовняр каже: "Ходім, серце, / У мій новий двір, / В мене ганки мальовані / Садами самбір"* (Ю. Федькович. Дезертир, 171); **свербивус, свербигуз, свербиус** бот. Шипшина (*Rosa canina*). *Будуть дички, горобина, свербивус* (М. Яновський. Гірське серце, 142); *Порадили Василисі, що робити проти обміни. Вона брала глину з девяти межей, зпід девяти камен, несла хлопця вночі о дванадцятій годині на межю, клала його черевом до землі, накладала зібрану глину хлопцеві на потилицю і біла свербигузом* (Г. Смольський. Олекса Довбуш, 6); *Він знову проклинав тих, хто примусив його тинятися такими нетрями, де сам дідько чорногірський карк зломить, ночувати без ватри, сікти зубами від студіні, а ще більше від страху; голодувати чорно, живлячись тільки ягодами свербиусу, і тепер, щоб зовсім не охлянути, зубами рвати сире м'ясо...* (Б. Загорулько. Чорногора, кн.2, 211); **шкорух** бот. Горобина (*Sorbus aucuparia*). *За березами пішли граби, пішли буки, а шкорух – то вже такий червоний, як кров, а глянь – уже лише сухе гілля чекає непорушно, щоб укрит його теплий зимовий килим* (А. Крушельницький. Рубають ліс, 343); *Тут потрібно додати, що горобину-дерево – на гуцульщині називають шкорухом* (С. Пушик. Карпатське літо, 284); **катрафії** бот. Жимолость (*Zonicera*). *Здавалося, що він готов лізти на найвищий верх, виставити розхристані груди, широкі, мов плити, й викликати на бій всіх лісовиків, щызників, і той буйний полонинський вітер, що в горах гне катрафії, як стебла, а в низах перевертає з корінням старі буки та смереки* (М. Козоріс. Чорногора говорить, 46) та ін.

Деякі з гуцульських назв рослин становлять діалектизми на позначення екзот Карпат: **гістівник** 1. бот. Ялівець; вічнозелений чагарник з короткоголчасною хвоєю та ягодоподібними шишками (Juniperus). *А рожеве небо сміялося на сході, сміялися молоді світло-зелені пуп'яшки смерічок, старий гриб під корчем гістівника розсідався від заздрості і плював чорним дрібоцьким насінням услід* (Г. Хоткевич. Камінна душа, 168–169). 2. мед. Водяний вивар з гістівника. – *Се коби борсучого сала, то би натер. Лиш де го взети? Дає там му ватаг гістівника пити, а шо з того* (Г. Хоткевич. Довбуш, 128); **жереп, жереб** бот. 1. Гірська карликова сосна (Pinus mughus Scop.). *Скінчився ліс. Іти стає все важче. / Вже позначають кам'янисту путь / Сосни гірської непролазні хаці, / Яку гуцули жерепом зовуть* (М. Карпенко. З верха на верх, 141); *Іванчік знав на відосовни під Попіваном в жерепах такі місця, шо ніколи світа ни заходила туду худоба на пашу. Тай будькотрий чоловік би був туду ни поваживси пити, лиш ишов тот, шо знав у тоти жерепи входи* (П. Шекерик-Доників. Дідо Іванчік, 362); *От де всі оті “Нечисті місця”, “Прокляті озера”, “Чортівські доли”, “Дідчі верхи”, всі зарослі непроходимим жерепом страшні полонини, зі схованками для ведмедів, вовків, диких кабанів і опришків!* (Г. Хоткевич. Камінна душа, 170); *Слуга дав загадки. Пан прикликав Івана і загадує: – Скажи мені, Іване, чому високо в горах росте жереп, а не смерека, тай звідки взялися ті два брати на місяці?* (Г. Смольський. Олекса Довбуш, 42); *Серед покритих сивиною лук ледь-ледь білів плай, що круто вився із гори, оббігаючи темні плями куців і каміння і, розігнавшись по галявині, зникав у заростях жерепу, щоб змією вислизнути і запетляти із другого боку* (А. Хлистова. Олекса Довбуш, 139); *Навіжена, в гори не пнися, / Де жереп і дике каміння. / – Там же свавільні Горгони: / Вигуки небокраю!* (Віра Вовк. Баллада про опришкову любку, 205); *Стрі-*

ляти готура можна було на западі, або на току. Побачити його було трудно, бо нормально перебував він у вищих полосах гір, вище засягу лісу, ховаючися в непроходимих жерепах (Р. Яримович. Лови на готура, 60); *То вже тра знати та й знати дорогу. А не знаючи, легко і в пропаск упасти, і на того великого наскочити, і так у лісі заблудити або в жерепах. Є туду бийно йти незнаючому* (Г. Хоткевич. Довбуш, 116); *Замість лісів тепер слався землею жереп, чорний килим повзучих смерек, в якому плутались ноги, і мхи одягали камінь зеленим шовком* (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 190); *Олекса сидів на галявині посеред непрохідного жерепу, в місці неходженому і негіданому, сидів і ... писав* (Р. Федорів. Жбан вина, 218); *Це ще не були, власне, полонини, а густа смуга карлуватої сосни жерепу, серед якого попадалась і подекуди кедрина* (В. Гжицький. Опришки, 19); *Трохи нижче, між камінням, ростуть карликові сосни – жереб і схожі на кругленькі тарілки куці ялівця* (Я. Стецюк. Шумить Черемош, 114). 2. Те саме, що женепин; ялівець (Juniperus communis). *Так пахне на сонці розпечений жереп, / А мухи, пташки і дзвіночки-музики* (В. Атаманюк. В поросі споминів, 92); *“... що погрозливо кипіли під самим небом, перетворюючи карпатський жереп / на ефірну мазь, / мовби ховала від самого Бога, / завше оповиваючись найтемнішими хмарами, / та хіба можна від Господа щось утаїти?!”* (В. Герасим'юк. Поет у повітрі, 6); *Він лежав, скритий куцем жерепу, на крихітному виступі, щохвилини ризикуючись зірватись униз* (В. Сичевський. Чаклунка Сянього Виру, 66); *Почалася нещадна війна з будяччям, з поодинокими куциками колючого жерепа, із заростями сухої папороті* (М. Яновський. Між лісорубами, 293); *То низько по землі стелився колючий жереп* (І. Пільгук. Пісню снує Черемош, 43); // образн. *А Піп-Іван загорнувся в жалобну ризу, витрясав з корчів жерепу клуби пахучого кадила і правив свою утреню сам, одинокий та*

мимрив щось собі під ніс беззубим ротом (М. Козоріс. Чорногора говорить, 19); **женєпин, жирєпин** бот. Ялівець (*Juniperus communis*). Усілекі купелі прибагали: з **женєпину**, жерепу, з шишок, з смерекової фої, з муряховини разом з муряхами та купали в набраній трині з сіна оплотами (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 383); *Стежкою, утопаною вівцями, ми пройшли попри кілька смерек без кумбуків та жирєпинів і вийшли на полонину* (Р. Яримович. Гостина на Чивчинській полонині, 70) та ін.

Ще одна частина ботанічної лексики, опрацьованої в словнику, є назви квіткових рослин, зокрема, **білотка** бот. Едельвейс (*Leontopodium alpinum*). *Косиця шовкова... Окраса Шипинської землі... В народі її називають ще білоткою* (Р. Андріяшик. Сторонець, 24); *А скоріше хтось дав їй засушену квітку, бо ж білотка цвіте пізніше* (С. Пушик. Карпатське літо, 234); **блав** бот. Волошка (*Gentiana cyanus*). *А сама, як пав, – / У віночку з горицвіту, / та з рути, та з блаву. / Та все дивиться у воду...* (Ю. Федькович. Керманич, 220); **бриндушка, бріндушка** бот. Те саме, що бріндуша 1. *А напровесні Василько поніс до Станіслава продавати панам проліски і бріндушки* (Р. Федорів. Тисяча кроків, 28); *Сумувати? А навіщо!.. Хіба трохи... / Бріндушки цвітуть не тільки в квітні – / й восени <...>* (Т. Мельничук. Хвилина, 112); // у порівн. *А в березні так хочеться сніжинок сміху. / Кажу я: смійтесь, наче бріндушки* (Т. Мельничук. Фіолети, 80); // образн. *Березень-склодув / Надуває днів слоїки безові. / Марічки Сніжинку босу ведуть / По бріндушок фіолетових лежах* (Т. Мельничук. Люди смерек зелених, 39); // образн. *І позаздрив я тому хлопчині чубатому. / Було мені важко, що п'є він дівочі уста. / Було мені гірко, / Що вона його чубом бавиться / І згасла бріндушка надій (колись золота)* (Т. Мельничук. Фіолети, 78); ♦ **як тут** (на долоні) **бріндушки зацвітуть** – ніколи. – *А що пробувати... – іронічно мружив карі очі молодик. Не вдався оп-*

ришок ні зростом, ні плечима, зате мав задержувату вдачу. – Марна справа, козаче. – З твоїм куцаком, звісно, марна, а я, хрестибіг, і дістану, і влучу. – Як тут бріндушки зацвітуть, – ткнув пальцем у долоню Гринь. – А чорт би тобі в печінку!.. Биймося об заклад! На копу дукатів! – й собі розпалювався карнаух (Б. Загорулько. Чорногора, кн. 1, 299); **головатень** бот. Волошка карпатська (*Centaurea carpatica*). *Там і туя, невісточка, головатень, кучеревець, нитота, грань, брустурник – все то помічні зела* (Г. Хоткевич. Довбуш, 172); *Розбродились полонинами, шукаючи серед їх барвистого розмаїття помічне зілля: підойму, омегу, тою, невісточка, головатень, кучерявець, брустурник, грань* (Б. Загорулько. Чорногора, кн. 1, 338); **коситень** бот. Півники, ірис (*Iris*). *Ось деревій, коситень, зрад-зілля, митриган, дика квасолька, ласкавець, кучеряве зілля, самозелень, свічки польові, будяки, ромашки, криве зілля, горішок...* (С. Пушик. Карпатське літо, 280); **купчики** тільки у мн., бот. Чорнобривці (*Tagetes patula*). *Перед вікнами санаторію цвістимуть марунка й купчики – для народного українського колориту* (Ірина Вільде. Сестри Річинські, кн. 2, 65); **лабуштан** бот. Аконіт (*Aconitum*). *В тихім плесі потічка, над яким горів чарівник сонячним світлом та синів лабуштан низкою черевичків, жалібно кумкали жаби* (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 185); **нечуйвітер** бот. Стократка (*Bellis perennis*). *Зворушенням пройнявся Григір до гірняка-ворожбита, побачивши, як серед буйної луки він схилився над нечуйвітром, як голубливо промовляв до жовто-червоної волохатої квіточки, а відтак із захопленням розповідав про те, що вона несплюх і ще до сходу сонця, найраніше від інших чічок, прокидається зі сну, розкриваючи своє мохнате сонейко, що відваром з нечуйвітру можна лічити жовтяницю, червінку, сухоти та інші болячки* (Б. Загорулько. Чорногора, кн.1, 44); **топірці** тільки у мн., бот. Фіалка (*Viola*). *Гори убералиси в зелену зелін трав, жовтих*

кульбавок та синих **тоніріців** (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 293) та ін.

Найбільшу частину з гуцульських діалектизмів-флороназв, проінтерпретованих у зазначеному словнику, становлять назви лікарських рослин: **джинджора**, **джінжура**, **джінджюра**, **дженджура бот.** 1. Тирлич жовтий (*Gentiana lutea*), тирлич крапчастий (*Gentiana punctata*). *Цвітуть едельвейси, рододендрони, цілющий тирлич – джінджюра і ще багато різного зілля* (С. Пушик. Петро Золотого Птаха, 56); *Самі знаєте: рідкісне зілля тирлич, по-нашому джінджюра, – то ліки. Лиш у Чорногорі росте. І то ще треба вміти знайти, принести і знати, як з ним обійтися, аби не пропало...* (М. Яновський. Гірське серце, 63); *А скільки тут квітів! І якась джінжура, і підойма, і зозулині чоботи, і багато інших, які, за повір'ям, мають неабиякі лікарські властивості, не менші, ніж знаменитий жень-шень* (Я. Стецюк. Шумить Черемош, 114); *Набрали вни там зілля, єкого лиш сами хотіли: джінджюри, змиєвони, оливнику, підойми, матригану, збурівнику, одолен-зілля, полонинської грани та всекого инчого зілля дуже головного тай ни до одного діла помичного людем тай худібці* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 362); *Поближче до неба, птахів й дженджури, цілющого кореня, що ріс на схилах гір й до якого непросто було дібратися* (Л.-П. Стринадюк. А кемуєш, ек то було!, 20); **збурівник бот.** Лікарська рослина, зілля, що використовують для лікування триперу. *Набрали вни там зілля, єкого лиш сами хотіли: джінджюри, змиєвони, оливнику, підойми, матригану, збурівнику, одолен-зілля, полонинської грани та всекого инчого зілля дуже головного тай ни до одного діла помичного людем тай худібці* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 362); **матриган**, **матриган**, **митриган**, **матрігуна**, **матриганя бот., мед.** Беладона, красавка (*Atropa Belladonna*). *Умів знаходити помічне зілля – одален, матриган і підойму, розумів, про що канькає каня, з чого повстала зозуля, і коли опо-*

відав про все те вдома, мати напевно позирала на нього: може, воно до нього говорить? (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 179); *Набрали вни там зілля, єкого лиш сами хотіли: джінджюри, змиєвони, оливнику, підойми, матригану, збурівнику, одолен-зілля, полонинської грани та всекого инчого зілля дуже головного тай ни до одного діла помичного людем тай худібці* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 362); *Накопав між скелями зілля-дурману, божевільного матригану й кинув у котел, пришиптуюючи в'ялими устами* (Р. Єндик. Чорногорські шуми, 121); *А ми танцюємо навколо нього! – / так наші предки / тільки танцюючи / викопували заляте зілля матриган* (В. Герасим'юк. Він і нині скрипаль..., 31); *Ось деревій, коситень, зрад-зілля, митриган, дика квасолька, ласкавець, кучеряве зілля, самозелень, свічки польові, будяки, ромашки, криве зілля, горішок...* (С. Пушик. Карпатське літо, 280); *Дала б любистків, матрігунів Грицеві, щоб його до дівчини назад повернути, та ось як Тетяна накинулася, коли про те лиш вона згадала* (О. Кобилянська. В неділю рано зілля копала..., 166); // у колом. *Вечеря скінчилася. Які старші пастухи закурили люльки, сидять і потроху відригують. Коли хто-небудь зробить це голосніше, другий дасть співаночку: Посію я руту-мнєту, / Тую матриганю, / Ой уже ж ми на вечері / Та й по відриганню* (Г. Хоткевич. Довбуш, 142); // у порівн. *Учєра тут таке творилоси. Гушкалисис, сварилисис, обзивалисис. Так, екби матригану хлиснули. Гет подуріли* (Л.-П. Стринадюк. А кемуєш, ек то було, 20); **невісточка бот.** Зменш.-пестл. до невістка. Білими накрапувальними плямами виднілися ромашки, яких в околиці Нашівщини називали “**невісточками**” (Ірина Вільде. Сестри Річинські, кн. 2, 470); *Розбродились полонинами, шукаючи серед їх барвистого розмаїття помічне зілля: підойму, омегу, тою, невісточки, головатень, кучерявець, брустурник, грань* (Б. Загорулько. Чорногора, кн. 1, 338); **невістулька бот.** Те

саме, що невісточка. *Раз приніс мені великий букет рожевих косиць аж з полонини. <...>. Рододендрони! А другим разом – оберемок невістульок, білих, з великими пелюстками* (М. Яновський. Гірське серце, 124); *Іван брів серед них, як по озерах квіток, нагинаючись часом, щоб закосичить кресаню жмутком червоної грані або блідним вінком невістульки* (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 189); **підойма, пидойма бот.** Гравілат гірський (*Geum montanum*). *Не даром то на цих вертах підойма росте. Таке вже якесь повітря, що кров мусить бухтіти, як той сік на весні в березі і вічно виганяти свіжі бруньки навіть у дуплавого дерева* (М. Козоріс. Чорногора говорить, 87); *Бувало, з братом, з ясенівськими, криво-рівнівськими, жаб'ївськими легінями і дівчатами, з усіма, хто тільки пристав по дорозі, вирушав у Чорногору на Шпиці або Гаджину. Розбродились полонинами, шукаючи серед їх барвистого розмаїття помічне зілля: підойму, омегу, тою, невісточка, головатень, кучерявець, брустурник, грань.* (Б. Загорулько. Чорногора, кн. 1, 338); *А скільки тут квітів! І якась джінжура, і підойма, і зозулинні чоботи, і багато інших, які, за повір'ям, мають неабиякі лікарські властивості, не менші, ніж знаменитий жень-шень* (Я. Стецюк. Шумить Черемош, 114); *І ще почувала няня доньку, як має чорногірську підойму варити і газді до вина досипати, щоби був веселіший та й путерніший та й до газдині прудкіший...* (Марко Черемшина. За мацуху молоденьку..., т. 1, 273); *Умів знаходити помічне зілля – одален, матриган і підойму, розумів про що канькає каня, з чого повстала зозуля, і коли оповідав про все те вдома, мати непевно позирала на нього: може, воно до нього говорить?* (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 179); *Набрали вни там зілля, єкого лиш сами хотіли: джінджюри, змиєвони, оливнику, пидойми, матригану, збурівнику, одолен-зілля, полонинської грані та всекого инчого зілля дуже головного тай ни до одного діла помич-*

ного людем тай худібці (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 362); **тризілля, тризілле, тройзіль бот.** Народна назва деяких рослин (перев. любка дволиста (*Platanthera bifolia*) і любисток (*Levisticum officinale*)), що використовуються як приворотень. *Ген, по горі по високій тройзіль постелився; / З України до дівчини козак поклонився* (Ю. Федькович. Поклін, 39); // у колом. *Ой не копай, легінику, не копай тризілля, / Та дівчина забрехлива, в неї вже весілля* (М. Остромира. Над бистрим Черемошем, 60); // у колом. *Приїхав я на конику перед її хати – / Вийди, вийди файна любко, маю шос сказати! / Лівов руков з-за пазухи тризілле виймаю, / А правою із череса пістоль витєгаю* (М. Остромира. Над бистрим Черемошем, 60). Предметом лексикографічного опрацювання стали також діалектні назви лікарських рослин: **медвежі вушка бот.**, мед. рододендрон (*Rhododendron*); **гармітка бот.** Ромашка лікарська (*Matricaria chamomilla*); **змиєвон бот.** Дягель лікарський (*Archangelica officinalis*); **кучерявець, кучерявець бот.** Ломикамінь (*Saxifraga*); **оливник бот.** Родіола рожева (золотий корінь) (*Rodiola rosea*); **омега бот.** Рододендрон миртолистий (червона рута) (*Rhododendron myrtifolium*); **падиволос бот.** Хвощ польовий (*Equisetum*); відвар з нього; **пискавець бот.** Поросинець (ахірофорус) одноквітковий (*Hurochoeris*); **побородник бот.** Лікарська рослина; **ростопать бот.** Чистотіл жовтий (*Chelidonium majus*); **скусівник бот.** Арніка (*Arnica montana*); **тирлич-свічурник бот.** Тирлич жовтий (*Gentiana lutea*); **зозулинні чоботи бот.** Зозулинець (*Orchis*).

Лексикографічно опрацьовані й інші гуцульські назви трав'янистих рослин, пор.: **бриндуша, брундуш** Дрібна густа трава. *З коровами – видоїв їх і вже кінець. З вівцями ні: їх треба ще гнати на погірник, на пашу, де вони трошки походять, трошки попасуться на ніч. Паша на тім погірнику носить спеціальну назву – порняла. Це здебільшого дрібна густа трава бриндуша. Вона*

низенька, ся травка, в корені має малу білу кульку (Г. Хоткевич. Довбуш, 140); *Тремтять кучеряві овечі хвости, а голови всі нахилились, і білі плескаті зуби вигризують у корінь солодку **бриндушу**, храбуст або рожевий горішок* (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 193); *Спершу висипали з кошар вівці, і їх погналі знайомими стежками у чигир, де багато **брундушу**, храбусту, молочаю, від якого вівці дають більше молока* (В. Гжицький. Опришки, 25); ***жалива бот.** Кропива (Urtica dioica).* // у порівн. *Його ніби **жаливою** попарив* (А. Крушельницький. Рубають ліс, 369); ***команиця бот.** Конюшина (Trifolium).* – *Але я чув, Юстинко, що в твоїй stodолі і серед зими літо, навіть **команиця** цвіте проти місяця* (М. Дзюба. Укриті небом, 43); ***крижевка бот.** Трав'яниста рослина родини хрестоцвітних; крижівниця, хрестовниця (Crucianella).* *Та й зараз полонина сяє барвами – синіми, голубими, червоними, жовтими, білими... З тих барв можна викласти райдугу. Тут і гармітки, і снігурки, і невістки, і пишні **крижевки**...* (Я. Стецюк. Шумить Черемош, 114); ***лотош, латаш бот.** Калюжниця болотна (Caltha palustris).* *Ага! Як мудрій і належить господині, / Між **лотошу** квасний щавіль зрива, / Тож заготовивши зелену цю приправу, / Вона сьогодні зварить борщ на славу!* (В. Зубар. Весняні октави, 50); *Наскільки нам легше лишити жало в серці друга, / Піднести камінь на брата, / Рвати бездумно **латаш** і викидати / Прив'язлий перед порогом хати!* (Віра Вовк. Тореадори і герої, 107); ***псюрка бот.** Трава; біловус (Nardus stricta).* – *Багато тут ось цієї **псюрки**? – спитав заклопотано, лише на мить пильно й зацікавлено глянувши на старого* (Я. Стецюк. Крутий плай, 57); *Проти сонця жовтіла суха трава – **псюрка**, ліниво пощипувана вівцями і ягнятами* (М. Магіос. Нація, 72); *Тато завжди носив їм найкраще сіно: таке, що влітку не мокло, на яке не попадало жодної краплі дощу, ароматне, й не **псюрка**, не багна (різного ж виду бувають трави, стебла. Зале-*

жало від поля, де росли) (Л.-П. Стринадюк. А кемуєш, ек то було!, 108); ***псявка бот.** Те саме, що псюрка.* – *Але слухайте, Сегінь, – говорили заможні, – що ото минулого літа за притичина була? Адже три корови, а чимало овець загинуло? – **Псявка**, – відповів Сегінь, – була така, мовби хтось отрутою покropив* (С. Скляренко. Карпати, кн. 2, 138); ***шувар, швар бот.** Осока (Carex).* *Мало їжджена, вкрита **шуваром**, заросла гаджугами, вона [дорога] виляся вздовж берега гомінкого потоку, що пробивав собі шлях між крутими боками гір від Чорної гаті до Терєблі* (В. Сичевський. Чаклунка Синього Виру, 109); *Через хвилю він стояв перед будою, що була складена з ломаччя, **шувару**, жерепових гілок* (Р. Федорів. Жбан вина, 220); *Дід, падаючи до землі, висипав грань із кубка й вона запалила сухий **шувар*** (Р. Єндик. Регіт Арідника, 45); *Тут **шуварі** темно-зелені, / Іриси й верби при воді / Й задивлені у себе клени, / Неначе в люстрі молоді* (Віра Вовк. Над ставом, 53); *А тут коло каменя, – буйний свавільний квітник барвисто вбраних людей. Червоні яскраво сардаки, узорчисті химерні киптарі, ремені, биті спижем, крисані, блеховані в білих, синіх, зелених перах, готурах, павичах, з блискотками й дармовисами, пістолі й кріси, кинені в **шувар*** (Г. Хоткевич. Камінна душа, 177); *Тільки гейкне, вже отара / Його голос впізнає, / Йде за ним в рясні **шувари**, / Дзвінкий голос подає* (В. Григорак. Скарби Довбуша, 6); *Казали, ніби вони виводилися там у **шуварах** так, що ніхто й не знав їм числа і рахунку* (Ірина Вільде. Сестри Річинські, кн. 2, 709); *Їла фою з смєречя, рост из бучя, гризла кору з дерев та скубла з-пид зими **швар** й гоштри з афинників* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 133); *Шумить **шваром** полонина холодна <...>* (М. Коцюбинський. Тіні забутих предків, 186); // у колом. *“Співаночки мої любі, де я вас подіну? / У високій полонині по **швару** посію” <...>* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 352); // у порівн. *Горохом, хло', горохом або піском! – говорить Продан,*

хитаючись насеред хати, як **шувар** на вітру (М. Павлик. Вихора, 275); // у порівн. *Розсипаймо си, брачкики, йк горох у шуварі. Одному легше си сховати* (Г. Хоткевич. Камінна душа, 293); // образн. *Нехай сіють вівчарики співа-ночки шуварами, нехай звуками трембіти будиться ранок, нехай дише тут усе неприступністю дикої красуні, що на зневагу чужинця відповідає смертельним ударом, а береже весь жар свого серця, і жагучі обійма, й поцілунок для нього, для князя свого, такого ж дикого, такого ж гордого, і смілого, і прекрасного...* (Г. Хоткевич. Жаль за горами, 375); // образн. *Лиш я оден не однакий, / Чахну та марнію!.. / Літа свої в Італії / На швару посіяв <...>* (Ю. Федькович. До Данила Малки, 122) та ін. Це також **брустурник бот.** Трав'яна рослина, різновид лікувального зілля; **храбуст 1. бот.** Осот (*Cirsium*). 2. Капустяне листя; **щіва бот.** Щавель кінський.

До ботанічної лексики традиційно відносять і назви моху. У словнику опрацьовано лише одне гуцульське найменування моху – **грань² бот.** Ісландський мох; цетрарія (*Cetraria islandica*). *Там і туя, невісточки, головатень, кучеревець, нитота, грань, брустурник – все то помічні зела* (Г. Хоткевич. Довбуш, 172); *Розбродились полонинами, шукаючи серед їх барвистого розмаїття помічне зілля: підойму, омегу, тою, невісточки, головатень, кучерявець, брустурник, грань* (Б. Загорулько. Чорногора, кн. 1, 338); *Набрали вни там зіля, єкого лиш сами хотіли: джінджюри, змиевони, оливнику, тидойми, матригану, збурівнику, одолен-зіля, полонинської грани та всекого инчого зіля дуже головного тай ни до одного діла помичного людем тай худібці* (П. Шекерик-Доників. Дідо Иванчік, 362).

Висновки

Таким чином, у словнику “Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові” лексикографічно проінтерпретовано помітний

пласт гуцульської діалектної ботанічної лексики. З'ясовано семантику близько сотні діалектизмів-флороназв, які репрезентують усі різновиди ботанічної лексики. На відміну від традиційних словників гуцульських говірок, зазначений словник містить ще цінну для мовознавчих студій інформацію про затребуваність гуцульських діалектних назв рослин мовою української художньої літератури, про частотність їх використання в художній мові, про залучення гуцульських діалектизмів-флороназв до формування конотативного компонента семантики художнього тексту.

Література

1. **Гуцульська діалектна лексика** та фраземіка в українській художній мові. Словник : у 2 т. / Відповідальний редактор Василь Грещук. Івано-Франківськ, 2019. Т. 1. Т. 2 (машинопис).

References

1. **Hutsulska dialektna leksyka** та frazemika v ukrainkii khudozhnii movi. Slovnyk: u 2 t. / Vidpovidalnyi redaktor Vasyl Greshchuk. Ivano-Frankivsk, 2019. V. 1. Vol. 2 (mashynopys).

В.В. ГРЕЩУК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: valentya.greshchuk@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0001-5702-6824
Researcher ID: AAE-8090-2019

В.В. ГРЕЩУК, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, завідувач кафедри української мови, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: vasyi.greshchuk@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-7011-3911
Researcher ID: N-6078-2018

Мистецтво і народна культура



УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ ПРОТИ СТАЛІНІЗМУ

У статті йдеться про творчість художників українського походження – Миколу Івановича Гетьмана (1917–2004) та Ніну Яківну Марченко (нар. 1940), які на власних полотнах зуміли розкрити трагедію масових сталінських репресій і багатомільйонного нещадного Голодомору в 30-х роках ХХ ст. в Україні. Творчість цих художників характеризується виразними ознаками модернізму, про що яскраво свідчать глибокий психологізм, імпресіонізм, символізм й навіть сюрреалізм на їхніх полотнах.

Ключові слова: непересічні художники ХХ ст., виразна національна самоідентифікація, український колорит, модернізм, символізм, сюрреалізм, тема сталінських репресій і Голодомору 1932–1933 рр.

Modernism was a dominant art direction of the XX century even in the Soviet Union, and not only among national, but in fact typically Soviet (essentially international) literatures, but also among many (if not all) types of Soviet art, and first of all – painting. However, in Soviet times, the method of socialist realism was artificially put on from above and sacredly cherished by aggressive official censorship, artists were required to constantly glorify socialist reality, unconditionally praise Komsomol buildings, physically hard collective farm work, and famous parties. The harsh reality of the totalitarian system was tabooed, and the relevant authorities kept an eye on the slightest manifestations of the authors' rebellion. In fact, just a few Soviet-era artists dared to violate the rules with the help of allusions or individual details of the image. Even the artists who had been severely persecuted and repressed during Stalin's notorious time and the stagnant era of Brezhnev often preferred to meet the demands of censorship. Significant artistic progressive changes among the artists started in 80s and 90s of the XX c. But it was difficult to have public exhibitions, presentations, opening days or even reviews of such paintings too. Mykola Ivanovych Hetman (1917–2004) and Nina Yakivna Marchenko (1940) are among the most talented and conscious artists. Their brilliant creative achievements forced many former Soviet citizens to fundamentally reconsider their romantic views on the doctrine of communism, which turned out to be a sinister parody of the dream state of happiness and prosperity.

Keywords: outstanding artists of the twentieth century, expressive national self-identification, Ukrainian colour, modernism, symbolism, surrealism, the theme of Stalin's repressions and the Holodomor of 1932–1933.

Вступ

Радянська цензура повноправно розпоряджалася простором і часом не тільки в літературі, а й практично в усіх видах мистецтв. Талановиті люди зачували, наче догму, що саме можна, що іноді допускається, а чого в жодному разі не варто чинити, бо апріорі категорично не дозволено. Той, хто наслідкував встановлені згори практично вічні вето й табу хоч епізодично порушувати, міг жорстоко поплатитися. Хто прагнув якимсь чином віртуозно поєднати соцреалізм із модернізмом, також дуже ризикував, адже іноді досить було якогось незначного відгуку навіть у районній газетці, щоб перекреслити долю митця й тоді, коли він уже був офіційно визнаною зіркою першої величини.

Тож навіть “дисидент” Микола Гетьман, проживаючи в Росії, що було набагато безпечніше, ніж в Україні, тим

більше – з його концтабірним сталінським минулим, а водночас із перспективою вкрай ризикованого задуму великого циклу картин про репресії митців тоталітарним режимом і чинні десятиліттями радянські концтабори у Воркуті й Колимі, змушений був сумлінно афішувати свою вірнопідданість “партії і народу” промовистими плакатами “За щасливе дитинство” (1938), “30 років Чукотці” (1960), “Ми будемо комунізм” (1961) та картинами “Молоді дослідники” (1958), “Оленярі” (1961, 1970), “На Північ” (1963), “Молоде подружжя” (1964), “Льодова розвідка” (1967), “Північне Селище” (1969). Проте навіть у 90-ті роки заявляти, що на перспективу планує написати цикл виразно антисталінських за своїм змістом картин про репресованих, а заодно про концтабори, у яких сам довготривало відбував покарання, навіть наприкінці

XX століття, як вважали партійні вожді, ще надто рано. Тож до кінця своїх днів М. Гетьман любив переповідати бувальщину про відомого російського політика-комуніста Г. Зюганова: “На моє прохання відкрити в московських залах мою виставку і сказати на ній усього лише такі слова “Цього більше не повториться”, він відповів: “По-перше, мені було всього три роки, і я не зобов’язаний шукати катів і зводити порахунки”. Це, виявляється, давно пройдений етап; як етап Афгану, Чорнобиля, Чечні і, нарешті, ГУЛАГу” [2]. Такий погляд нібито прогресивних сучасних партійних вождів на сталінське минуле не тільки здивував, а й не на жарт злякав художника: значить, реваншу багато провладних бонзів ще досі прагнуть цілком реально.

Творчий процес завжди у русі, а справжня творчість ніколи не старіє і не вкривається пилом. Проте жити в СРСР і не творити згідно з приписами цензури та чинної державної ідеології на практиці виявлялося взагалі неможливим. Тож модернізм у його питомому вигляді художники старшого покоління почали на повну силу апробувати аж наприкінці 80-х – на початку 90-х років XX ст. Але це все-таки був модернізм, і часто власне на рівні європейського високого мистецтва, про що свідчить і творчість останніх літ української художниці Ніни Марченко. Про нами названих митців треба знати, а також бачити бодай репродукції їхніх картин.

Результати дослідження

Художник, живописець і графік Микола Гетьман, як свідчить його прізвище і місце народження (Харків) – етнічний українець, але після ув’язнення в концтаборі ГУЛАГ (1946–1953) він уже назад на українські терени з небезпідставних побоювань так і не повернувся – залишився доживати свого віку в Росії, власне, в місті Орел, де йому бодай у жодному разі не могли приписати “український буржуазний націоналізм”,

чого можна було сподіватися мало не по через день у рідному краю. Інакше кажучи, М. Гетьман поповнив собою українську діаспору в Росії.

Як свідчать факти, Миколка рано осиротів. Його мама померла під час епідемії тифу, а батько сам виховував трьох малолітніх синів: Петра, Олександра і Миколу. В юності Микола Гетьман закінчив Харківський художній технікум, викладав у Харківській образотворчій студії (1937–1939). Під час сталінських передвоєнних репресій родина старого Гетьмана зазнала непоправної втрати: 11 грудня 1934 року в Харкові був несподівано заарештований і невдовзі розстріляний Олександр Гетьман: старший брат художника тоді проходив за сфабрикованою справою “білогвардійського терориста” в уже нашумілому “кіровському потоці”.

Небезпідставно очікуючи нових арештів, родина Гетьманів вирішила рятуватися втечею: Петро поїхав у Москву, батько перебрався у Дніпропетровськ. Микола все-таки на свій страх і ризик залишився у Харкові. Перед війною СРСР з фашистською Німеччиною він учився у Харківському художньому інституті (1937–1940), де на нього особливий вплив мали такі викладачі, як О. Кокель, С. Прохоров (учень І. Рєпіна), М. Самокиш. На третьому курсі, тобто в 1940 році, Микола був мобілізований до війська. За чотири роки в умовах війни солдат дослужився до звання техника-лейтенанта. Перемогу Микола відсвяткував в Угорщині.

У Дніпропетровськ він приїхав у жовтні 1945-го, щоб побачитися з батьком, але через кілька днів був заарештований. Причина виявилася банальною: група молодих художників зібралася в кафе, щоб відсвяткувати зустріч, і Микола Гетьман на коробці від цигарок відтворив німецьку карикатуру на Сталіна, яку бачив ще на фронтівій листівці. Карикатура мала підпис “СРСР: неминуха загибель сталінському режиму”. Необачний парубок олівцем черк-

нув і ці крамольні слова. Компанія розреготалася, й відчайдушний сміливець Микола став героєм дня. Хто доніс – невідомо, але заарештували всіх, без жодного винятку, друзів, що тоді зустрічалися в кафе. Закономірно, що невдовзі, а саме, 24 січня 1946 року Микола Гетьман згідно рішення суду отримав 10 років виправно-трудових таборів за статтю 54–10 частина 2 Кримінального Кодексу УРСР. Тож учорашнього солдата-визволителя, фронтового орденосця й героя, чекала сталінська Колима.

Звільнився з ув'язнення Микола Гетьман аж у серпні 1953 року в період “великої амністії”, тобто відбув на засланні 7 років 10 місяців і 18 днів із 10 йому присуджених, але також ще мав 5 років після таборів відбувати поза межами України – ясна річ, із неодмінним пониженням у всіх своїх громадянських правах. Спочатку М. Гетьман нікуди навіть не виїжджав із далекого колімського поселення, оскільки вирішив за краще залишитися працювати художником-оформлювачем, але в 1959 з дружиною і сином таки переїхав у Магадан. Остаточо реабілітований Микола Гетьман був аж у 1991 році без власної присутності на судовому процесі, адже батькової реабілітації нестерпно бажав насамперед його рідний син, який у своїй юністі немало натерпівся за ув'язненого батька – офіційно визнаного “ворога народу”. Сам же Микола Гетьман вважав подібну процедуру реабілітації зайвою і фальшивою: “Від 1934-го року, коли комуністи розстріляли мого брата Олександра, надто багато доказів нагромадилося – *не просити у більшовиків пощади*. Про реабілітацію є вичерпна відповідь у моїй тематичній картині “Реабілітований”... Реабілітований не має права твердо стояти ногами на рідній землі й користуватися правами людини – він сидить на гойдалці у підвішеному стані. Саме так мною, художником, підтекстово скомпонований задум” [3]. До речі, довідка, яку тримає в руках персонаж на відповідній картині художника –

це справжній документ про реабілітацію власне самого Миколи Гетьмана.

У Магадані митець, звичайно, змушений був писати картини в стилі соцреалізму про щасливе життя громадян СРСР. Його навіть прийняли у Спілку художників, репродукції полотен митця нерідко появлялися в журналах “Юность” і “Огонек”. Але особисто для себе їхній автор прекрасно розумів, що увіковічує не те і не так, як насправді бажав його душа. Тож паралельно він розпочав “нічне” творче життя і виношував задум створити цілу серію картин “ГУЛАГ – очима художника”, про яку мріяв уже з першого свого дня на волі. Правда, навіть від дружини Микола таїв промовисті власні ескізи ледь окреслені й творчі задуми. Він сповідував єдине – митець має бути чесним перед самим собою у власній творчості: “Необхідно завжди пам'ятати загальновідомі канони “що” і “як” змальовувати – це раз, а два – без колориту нема живопису” [3]. Про “що” писати картини він достеменно знав: про концтабірне пекло. А “як” розумів “у стилі модернізму. Правда, різні картини цього непересічного автора написані в аспектах різних відгалужень модернізму: “Сопки Магадана” – в дусі символізму, “Комарики” – в дусі народного примітивізму”, “У підвалах НКВД (пам'яті брата)”, “Вічна пам'ять у вічній мерзлоті” та “Дубарь” (“Хлібна пайка померлого в'язня”) – у стилі експресіонізму.

1976 року Микола Гетьман переїхав на постійне проживання в місто Орел, але й тут страшну своєю викривальною суттю гулагівську тематику не облишив. Інша річ, що тільки в 1989 році дві з уже багатьох таких своїх картин він насмілився показати колегам-художникам. Ті у відповідь лише перелякано замахали руками: мовляв, хочеш знову на Воркуту чи Колиму, ще й надовго?

Тож перший показ аж 50-ти давно готових робіт М. Гетьмана відбувся тільки в 1993 році. Художник просив у місцевої влади грошей на видання свого

каталогу з кольоровими репродукціями власних картин про ГУЛАГ, але йому відповіли, що коштів нема й найближчими роками не передбачається. Коли в 1995 році на новій експозиції робіт М. Гетьмана виявився присутнім відомий російський дисидент Олександр Солженіцин, губернатор переконав найвідомішого в СРСР в'язня сталінських концтаборів, що гроші для каталога картин М. Гетьмана він особисто найближчим часом обов'язково знайде, але щедрими пустопорожніми обіцянками справа й завершилася. Картини не були виставлені ні на колективному огляді в галереї художників в Орлі, ані ніде інде в іншій географічній точці “неаб'ятнай Родіни”.

Ображений художник звернувся до американського Джеймстаунського фонду. Тут допомогли без жодних зволікань. Сам художник про це писав так: “Перший показ моїх робіт був у Вашингтоні, в урядовому приміщенні Капітолія, у мармуровій ротонді, де на 50 мольбертах (без рам) було виставлено 50 картин. Другий показ – у приміщенні Сенату у Вашингтоні. А далі – американський проект, показ усіх робіт в 10-ти штатах Америки” [3]. Кожне відкриття виставки передбачало обов'язкову присутність автора, чим Микола Гетьман був немало подивований. Здавалося б, навіщо наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. американцям усе це? Але виявилось, що вони своїм нащадкам показують дві найстрашні світові ідеології, які реально призвели до катастрофічно тупикових наслідків – це людиноненависницькі доктрини фашизму й комунізму.

Творча спадщина Миколи Гетьмана безцінна. Його картини – безпощадне й гнівне звинувачення Сталіну й сталіністам. Такі мистецькі полотна здатні цілим поколінням допомогти осмислити минуле й надалі обирати правильний курс на майбутнє. Тож коротко про кожну з найвизначніших картин зокрема.

Картина М. Гетьмана “Сопки Магадана” містить промовисті символи: чорне сонце, гори людських черепів, золотий хрест у центрі і непроглядна пільма на задньому плані. “У підвалах НКВД (пам'яті брата)” – одна з найдовершеніших картин художника. Вона має всі ознаки високо рафінованого європейського модернізму. Якби подібну тему розробляв художник-реаліст, то стіни і підлога були б заюшені людською кров'ю, арештант скатований енкаведистами й ледве живий, а на цій картині – ідеальна чистота. Хлопець-в'язень тільки у нижній білизні, але вона теж настільки чиста, що аж сліпуча, тому ув'язнений ап'рїорі набирає вигляду ангела, тим більше, що лампочка у верхньому полі картини відсвічується так, наче це в неземному сяйві являється з небес голуб-Дух. Юнак-в'язень списаний художником з рідного брата, життя якого обірвалося з вини сталіністів, тому це полотно для самого Миколи Гетьмана особливо цінне, а за рівнем художності – унікальне.

Сюжет іншого художнього полотна М. Гетьмана – “По етапу” – типова подія в період сталінських репресій в горезвісні 30-ті роки ХХ ст. На задньому плані картини – безконечна тайга і вагони-теплушки (“телятники”), в яких щойно привезли з європейської частини СРСР репресованих на каторгу. Напівроздягнені люди сидять прямо в снігу. Поруч – озброєна охорона з собаками, яка не дозволяє навіть ворухнутися. Картина цілком надається як ілюстрація до романів Івана Багряного “Сад Гетсиманський” чи “Тигролови”.

Табірні будні надзвичайно точно передані художником і на картині “Вічна пам'ять у вічній мерзлоті”. На цьому полотні нема жодного зайвого штриха, невинного мазка, випадкової деталі. Людська смерть для конвоїрів, священника і в'язнів концтабору – буденна річ. Вони з подібними розв'язками людських доль давно звиклися, тому сприймають трагічну подію як буденне явище. Два окостенілі трупи, привалені в

ямі камінням, щоб до них не змогли дістатися хитжі звірі, виглядають набагато щасливішими від живих присутніх при їхньому погребі. На ще одній картині з пестливою назвою – “Комарики” – найстрашніше за жорстокістю з найвтонченіших знущань табірному начальству над ув’язненими, коли голу людину виставляли на розправу тайговому гнусу й мільйонам комарів. Умираючий ув’язнений уже з першого погляду асоціюється з Ісусом Христом, адже він леде живий і також розіп’ятий, хоч, правда, не на хресті, а на всохлому дереві.

Картина “Дубарь” (“Хлібна пайка померлого в’язня”) (1989 р.) демонструє жах безправного, нелюдського існування в сталінських концтаборах. Екстремальні умови існування часто призводили до того, що в’язні втаювали, якщо хтось помирав, щоб за мертвого ще день-два отримувати його мізерну порцію хліба. Тож на передньому плані картини, як докір усій тоталітарній системі – худючий, але поки що ще живий ув’язнений юнак, якому дістався хліб умерлого. Покійника не видно – глядач бачить лише його ноги. Задній план картини – панорама страшних табірних буднів, які асоціюється хіба що з картиною біблійного “Страшного суду”.

На найбільш промовистому художньому полотні М. Гетьмана – “Реабілітований” – остаточно знищена фізично і морально нещадною експлуатацією, непосильним трудом і драконівськими умовами перебування у сталінському ув’язненні передчасно постаріла до віку столітнього дідугана людина. Таким повертався із Сибіру, наприклад, Остап Вишня. Документ про реабілітацію і табличка “Запрет. зона” відіграють на картині роль страшних символів, як і колючий дріт та “вогні загірньої комуні” – всевидячі тюремні ліхтарі по всьому периметру концтабору на задньому плані.

Інші картини художника також дають широкий простір для роздумів. Це не просто художньо відтворені табірні будні. Це страшне сталінське пек-

ло, від якого здригнувся б сам великий Данте. У підтексті практично всіх картин художника міститься єдиний умовивід: настільки великі страждання і нелюдські випробування ніде й ніколи не повинні більше повторитися.

Живописні роботи Ніни Марченко сьогодні зберігаються у приватних колекціях у США, Швейцарії, Італії, Болгарії, Німеччині, Франції. За своє довге життя художниця була учасницею міжнародних пленерів у Німеччині, Словаччині, Болгарії, Монголії.

Народжена в Ленінграді, питома українка Ніна Марченко у 1965 році закінчила Київський державний художній інститут (1965). У юності її дипломною роботою стала картина “Повернене дитинство”, присвячена уцілілим дітям-в’язням концтабору “Саласпілс”. На воєнну тематику ця мисткиня створила ще чимало інших художніх полотен: “Студенти-медики” (1968), “Ніхто не забутий” (1970), “Материнські думи” (1972), “Мир. Кінець війни” (1975–1976), “Пам’ять” (1985). Воєнна тематика в Ніни Марченко нібито й не виходила за межі в СРСР дозволеного, але й той же час завжди знаходилася на межі фолу. Тож картина “Повернене дитинство”, присвячена дітям-в’язням одного з найстрашніших концтаборів фашистської Німеччини, де у дітей систематично брали кров для солдатів німецької армії, поранили на фронтах, вражає відстороненим поглядом віком щонайбільше тринадцятилітньої дівчинки в концтабірному смугастому халаті. Екзистенціалізм на її обличчі явний. Подруга нещасної жертви має дещо кращий вигляд, але її огорнуті чорною хусткою плечі засвідчують, що ця дитина неприродно мерзне, тобто в неї на основі примусового непосильного для юного організму донорства розвинулася тяжка анемія. Найменше зовсім ослабле маля – на руках у солдата. Врешті, саме портрет літнього воїна глибоко психологічно передає всю неймовірно страшну шкалу ним побаченого в концтаборі. Солдат з трагічно зморшкуватим обличчям при-

горнув дитя до грудей, намагаючись зберегти в його тільці теплий дух життя. Погляд солдата відсторонений, губи скривлені гримасою непосильного душевного болю і невимовних внутрішніх страждань. Як на дипломну роботу, таке художнє полотно досить промовисте, і свідчить про велику душу простого солдата й неабиякі вміння студентки-випускниці вловлювати на своїй картині найважливіше з допомогою деталей.

Ще один сюжет художнього полотна пензля Н. Марченко на тему війни вражає своєю граничною щирістю обставин. На порозі жінка у військовому одязі. Вона щойно повернулася з фронту, тому з похідною порожньою сумкою, в дорожньому явно нековирному й не по розміру її ноги великому взутті, власне, вже заношених важких чоботах невідомого попереднього власника, може, й полеглого солдата. Здавалось би, учасниця воєнних дій мала би показово гордитися цілим іконостасом орденів та медалей. Але Н. Марченко зумисно присутньо відступає від вимог соцреалізму – перед глядачами ще молода, але дуже фізично виснажена за роки перебування на війні, передчасно постаріла, гранично втомлена жінка, яка на стареньку матір у тилу надовго залишала свої двох зовсім маленьких діток, а тепер до них щасливо повернулася. Менше маля – віком від сили чотирирічне, а дівчинка, що горнеться до матері, – може, й десяти-одинадцятирічна. Старша дитина прекрасно розуміла небезпеку маминого перебуванні на фронті. Дівчинка дуже худенька, заплакана від несподіваного щастя, вона горнеться до найріднішої людини, наче кам'яніє в матері на грудях. Дівчинка босенька, як також боса бабуся та менша голенька дитина, яку старенька щойно закінчила купати в цебрі посеред хати. Інтер'єр приміщення однозначно засвідчує, що події відбуваються на Сумщині або Чернігівщині – рублена хата, типова українська піч на цілих пів кімнати, невеличка шторка, яка відокремлює лежанку від зовнішнього хатнього простору. У при-

міщенні чисто, але дуже бідно й скромно, нема навіть ні жодних харчів на столі, ні вишиванок на стінах чи в одязі на дітях або на рушнику – війна. Проте малята належно доглянуті старою матір'ю солдатки.

Картина “Чекала мати сина” (1988) має глибокий, хоч дещо зумисно прихований підтекст. Так довго не повертаються ні з заробітків, ні навіть із війни. Очевидно, молодий чоловік, який в усій силі власних страждань фігурує на другій частині диптиху, – сталінський в'язень, чию долю поламала тоталітарна система. Звичайно, в радянські часи подібний сюжет найбезпечніше було списати на війну. “Як продовження жіночої теми – диптих “Чекала мати сина”. У центрі першої картини – образ неньки, що, спершись на пліт, виглядає з дороги сина, а його не видно й не видно. На другій – уже самотня материнська хата, зачинена на палицю. На подвір'ї – гарбузи, притрушені першим осіннім снігом, і зажурений син на призьбі: “Не встиг побачитися з матір'ю” [1]. Врешті, трагедія поколінь на цій картині значно ширша й набагато глибша, ніж тема війни.

Хоча за свій талант Н. Марченко отримала звання Заслужений художник УРСР (1975) та кілька медалей-відзнак із виставок картин, ще в 70-х роках їй вдалося цілеспрямовано благополучно відійти від соцреалістичних сюжетів, що нині можна вважати дивом, як на ті часи. Етнічна тематика тоді цікавила художницю все більше й більше. Саме в такому ракурсі бачення розгорталися нові й за своїм змістом суттєво інші сюжети картин Ніни Яківни: “На свято” (1971), “Народні майстри” (1972–1975), “Посвячені яблука” (1987). Журналістка Валентина Брязгунова у інтерв'ю з художницею запитала Ніну Марченко, звідки саме майстриня черпає сюжети для своїх картин, чи любить домислювати, вигадувати, додавати щось від себе особисто до реально побаченого. Відповідь виявилася простою і чесною: “Я їх не вигадувала, а брала з життя. Про ко-

гось читала, з кимсь особисто була знайома, хтось розповідав мені – ось так і народжуються мої мадонни. Свою персональну виставку на Подолі, яку мені допомогли організувати Центр роботи з жінками і Фонд сприяння розвитку мистецтва, я назвала “До чистих джерел”. І не випадково, бо ж упродовж свого творчого життя черпаю наснагу від землі, від добрих, щирих і простих людей. Хоча сама я народилася у Ленінграді, живу в Києві, та мене завжди приваблювало село – там більше простору, душевності, духовності, там щирі люди” [1]. Що цікаво, ще у 1985 р. Ніна Марченко на публічний огляд виставила своє тематично неоднозначне полотно – “Запис у колгосп”. Здавалось би, типова ідеологічна “ура-ситуація”: ошасливлені партією Сталіна селяни масово і з превеликою радістю подають заяви. Проте на картині діється щось не те. Сільський актив інертний і навіть виразно стривожений. Комсомольська молодь ошелешена побаченим. Із постаті розгубленого заможного селянина у вишиванці видно, що це сільський інтелігент, людина чесна і справедлива. Інша річ, що його доводив проти вступу в колгосп ніхто навіть не слухає і слухати не буде: одні оглухли й оніміли з переляку за власну долю, інші обрали лінію непротивлення, а осатанілий комуніст в будьонівці неприховано погрожує літньому селянинові у вишитій сорочці й готовий його навіть привселюдно розстріляти за супротив колективізації. Історична поведінка цього, напевно, представника щонайменше з райкому партії, як у краплині води океан, відображає хижацьку суть радянської влади. Назва картини однозначно акцентує на вступі в колгосп усіх, без винятку, і це питання обговоренню не підлягає. адже поряд тунку показаному в центрі художнього полотна селянинові чекати не приходиться нізвідки: власну землю й худобу йому доведеться віддати у спільне користування, а за супротив, що йому теж обов’язково припишуть, навіть якщо фізичного опору він і не проявляв, при-

йдеться із власною сім’єю вирушати в холодний Сибір. На час написання художнього полотна Н. Марченко треба було бути досить відчайдушним автором, щоб взятися за картину такого виразно “антирадянського” характеру.

Життя художника в СРСР не тільки передбачало постійний контроль над його творчістю цензури, а рівень соціалістичної культури особливо взагалі не диференціював оплату, наприклад, пошиття чобіт – і справді мистецьких шедеврів: усе одно громадяни СРСР всі разом і кожен зокрема нібито рівномірно трудилися для блага народу! Тож іноді й випадково, або й зумисно знищити подібні блага не вважалося особливо великим гріхом чи трагедією. Ніна Яківна з боєм пригадує, як відправляла велику за розміром картину в Москву на виставку. Здається, авторка все передбачила, за всім прослідкувала, а в товарному вагоні виявилось мало місця на інші речі полотно – й картину без жодних докорів сумління розпорядники-дилетанти склали вдвоє!

В останні десятиліття Ніні Марченко прийшлося тяжко заробляти шматок хліба насущного – пенсія виявилася мізерно малою у порівнянні зі споживчим кошиком: “Ми ніколи не розкошували, – стиха мовила пані Ніна і засоромилася. – А тепер взагалі живемо четверо на дві пенсії. Одна поважна особа, яка приходила, щоб опломбувати майстерню, зауважила: “Треба крутитися”, на що я їй відповіла: “Я сорок років кручуся біля мольберта”” [1]. Проте на схилі років талановитій відомій художниці хочеться думати не про щоденний заробіток на те, що найнеобхідніше для тіла, а про слід, який назавжди по собі залишить у мистецтві. У 2000 році Ніна Марченко створила високохудожню серію картин про Голодомор в Україні 1932–1933 рр. За порадою американця, нині вже покійного викладача Києво-Могилянської академії, дослідника Голодомору на Україні в 30-х рр. Джеймса Мейса українській художниці Н. Марченко американці запропонували спро-

бувати себе у відповідній темі. Благо, що хоч фарбами й пензликами забезпечили, адже це теж неабиякі витрати. Нині картини Н. Марченко на тему Голодомору – власність США, й далеко не всі в Україні могли й уже зможуть їх найближчим часом побачити. Сама художниця про Голодомор у 1933–1934 рр. в Україні пише так: “Я не думала, що це – настільки трагічна сторінка в історії України, аж поки не вчиталася в архівні документи. Усі чотири картини написала серцем, з якого сочилася кров” [1]. Деякі полотна були виставлені для огляду всіма бажаними в Українському домі і Будинку для вчителів міста Києва, проте всього лиш на кілька днів.

Картина “Мати 1933 р.” Ніни Марченко виконана в дусі модернізму. Розкішний урожай пшениці на задньому плані контрастує з виснаженими до краю трьома людськими постатями на передньому плані: конаюча непритомна молода мати, ще живе, але вже явно приречене однорічне дитя і старенька всетерпенна бабуся – символічний образ згорьованої України.

Аналізуючи цю картину, слід пам’ятати, що урожай зернових у 1932–1933 роках був небачено щедрим, але Сталін напозичав у європейських держав величезні кошти на будівництво Дніпрогесу, а розраховуватися з боргами не мав чим. Захід погодився на бартер – повернення Радянським Союзом усіх боргів хлібом. Як зазначав журналіст Володимир Югов, саме тому й вигребли з України все, до останньої зернини, але основна маса конфіскованого хліба через жадливу цинічну безгосподарність радянської влади так і не була доставлена в морські порти – зерно зіпріло, зогнило, проросло, а в Україні почався страшний голод, який, за приблизними підрахунками, забрав від семи до п’ятнадцяти мільйонів людських душ.

Американський колекціонер й економіст зі штату Канзас Морган Вільямс укомплектував велику приватну колекцію картин українських професійних художників і аматорів-самородків про

голодомор 1932–1933 рр. Спочатку з’явилася незначна мистецька добірка картин, якій він дав назву “Полотна, яких ніколи не було”, а вже справді грандіозна виставка була продемонстрована в Києві під назвою “І мертвим, і живим...” Як не дивно, жодних українських коренів у цього американського громадянина не було (“Ні.., всі мої предки з Уельса” [6]), але він перейнявся стражданнями українців у СРСР, зокрема мільйонами смертей переважно дітей і жінок у часи штучного Голодомору. Похвальними вчинками свідомого американського громадянина рухав насамперед інтерес, як самих себе сьогодні бачать українці у світі: “А що зробили художники взагалі, і що вони зробили після 88 року, коли вже стало більше свободи” [6]. Зараз у колекції Морган Вільямса зберігається близько сотні творів живопису, графіки, а також старих, ще радянських, і вже сьогоднішніх плакатів. Проте, на жаль, багато сучасних українських художників відмовлялися цьому колекціонерові, коли він їм пропонував написати щось про голод в Україні в 1933 році. Переважно уникали називати прямо причину відмови, просто віднікувалися, мовляв, не мають бажання взагалі торкатися настільки трагічної теми. На жаль, на основі таких відмовок Морган Вільямс зробив висновок, що митці України ще не спромоглися скласти власний громадянськомистецький звіт про страшну подію в історії України ХХ ст. перед усім людством. Американський посол Джон Гербст, який відвідав організовану М. Вільямсом виставку картин у Києві, наголосив, що Голодомор в Україні – не нова тема, але це один із найтяжчих злочинів Сталіна: “Я читав “Жнива розпачу” Роберта Конквеста, де йдеться про масове вбивство, вчинене комуністами у “хлібному кошику”, власне, в Україні. Отож я добре знав про це звірство ще до того, як прибув сюди” [6]. Закономірно, що такі розголоси важливі й відповідні картини на тему Голодомору мають бути відомі світові.

Чотири полотна Ніни Марченко на тему Голодомору надзвичайно психологічно важкі за своїм змістом. Найбільш промовистим є полотно “Мати 1933 р.” На виставці вона була лівою частиною триптиха, оскільки четверту частину (“Діти голодомору”) художниця тоді ще не встигла завершити. Полотно “Мати 1933 р.” найбільш вражаюче. У центрі картини – конаюча молода жінка, Поруч з нею – її стара мати й мале дитя. Ноги в жінки опухлі, блискучі й потворні, як колоди, вона вже навіть лежить нерухомо, просто доживає свої останні хвилини. Вихолоджене малятко не розуміє, що діється з матір’ю і простягає до неньки руки, по-дитячому наївно сподіваючись на ласку й молочко. Погляд старої селянки страшний, божевільний. Якщо мати – це теперішнє, то дитина – майбутнє, і вони в старої на очах гинуть – отже, бабуся втрачає смисл усього свого життя. Розкішне колосся на задньому плані картини ніби вступає в жорстку протидію з усім змальованим на передньому плані: щедра українська земля, пограбована червонозоряними зайдами, виявляється не здатною прогнати навіть власних господарів. Усі інші картини з цього циклу: “Дорога скорботи”, “Останній шлях” і “Діти голодомору” Ніни Марченко – також перейняті високою амплітудою болю й всенародних страждань.

Висновки

Художні полотна М. Гетьмана й Н. Марченко цінні з багатьох причин, але для виховання підростаючого покоління – насамперед як ілюстрації до романів Уласа Самчука “Марія” та Івана Багряного “Тигролови”, які пропонує для текстуального вивчення чинна шкільна програма. Принагідно вчителі можуть запропонувати для перегляду старшокласниками й інші художні полотна цих талановитих майстрів пензля, що дасть можливість повноцінно зреалізувати на відповідних уроках й розвивальну мету.

Література

1. **Брязгунова В.** Картини написані пензлем і серцем. URL: <http://kakdela.kiev.ua/17617/art/6019.html>.
2. **Горских М.** Не просить у большевиков прощения”. URL: https://gdb.rferl.org/21534276-FDE6-4C11-82AD-F71E87502403_w1023_r1_s.jpg.
3. Колымский художник Николай Гетьман: не просить у большевиков прощения. URL: <http://vesma.today/history/post/5-nikolay-getman>.
4. **Скляренко Г.** Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : ArtHuss, 2018. 472 с.
5. **Скляренко Г.** Українські художники з відлиги до Незалежності : у двох книгах. Київ : ArtHuss, 2020. 304 с.
6. Унікальну колекцію картин українських художників, присвячених темі Голодомору, зібрав американський колекціонер Морган Вільямс. URL: <https://ukrainian.voanews.com/a/a-49-a-2003-11-24-1-1-86864587/221297.html>.

References

1. **Briazhunova V.** Kartyny napyasani penzlem i sertsem. Retrieved from <http://kakdela.kiev.ua/17617/art/6019.html>.
2. Gorskih M. Ne prosit u bolshevikov proshcheniia. Retrieved from: https://gdb.rferl.org/21534276-FDE6-4C11-82AD-F71E87502403_w1023_r1_s.jpg.
3. Kolymskii khudozhnik Nikolai Getman: ne prosit u bolshevikov proshcheniia. Retrieved from: <http://vesma.today/history/post/5-nikolay-getman>.
4. **Skliarenko H.** Suchasne mystetstvo Ukrainy. Portrety khudozhnykiv. Kyiv: ArtHuss, 2018. 472 p.
5. **Skliarenko H.** Ukrainski khudozhnyky z vidlyhy do Nezalezhnosti: U dvokh knykhak. Kyiv : ArtHuss, 2020. 304 p.
6. Unikalnu kolektsiiu kartyn ukrainskykh khudozhnykiv, prysviachenykh temi Holodomoru, zibrav amerykanskyi kolektsioner Morhan Williams. Retrieved from: <https://ukrainian.voanews.com/a/a-49-a-2003-11-24-1-1-86864587/221297.html>.

О.В. СЛОНЬОВСЬКА, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: olga.slonovska@ukr.net
ORCID ID: 0000-0002-4705-7130



Микола Гетьман “У підвалах НКВД (пам’яті брата)” (1960 р.)



Ніна Марченко “Мати 1933 р.” (2000 р.)

ДВА СТОЛІТТЯ РОДИННОЇ ДИНАСТІЇ ШКРІБЛЯКІВ-КОРПАНЮКІВ

У статті узагальнено першоджерела творчості та мистецька спадщина двохсотлітньої родинної династії видатних майстрів різьблення на дереві Шкрібляків-Корпанюків.

Ключові слова: династія Шкрібляків-Корпанюків, першоджерела творчості, гуцульський стиль, декоративне різьблення, інкрустація, інтарсія.

The article summarizes the original sources of creativity and artistic heritage of two hundred year old family dynasty of outstanding masters of woodcarving Skribliak-Korpaniuk. It has been shown that they were one of the few who managed to master the secrets of folk art, confidently following the path of perfecting centuries old traditions, and their original creative handwriting was formed on the general basis of traditional Hutsul art.

Peculiarities of creative personalities formation, personification of works of masters from the Skribliak-Korpaniuk family against the background of multifaceted art of the Hutsul region, which come from the outstanding master of dry woodcarving Yurii Skribliak, named by researchers as the founder of Hutsul carving in the Hutsul region. The successors of the artist and well-known masters of artistic carving were Yurii's sons – Vasyl, Mykola and Fedir. Yurii Skribliak's grandsons – Yurii, Semen and Petro Korpaniuky became a strong branch of the Skribliak family, which generously enriched the family tree with their talent, starting the Skribliak-Korpaniuk dynasty. For them, the art of wood carving has also become a traditional occupation, which was passed from generation to generation.

The value of the work of talented masters lies in the fact that many new compositions were made by their hands, which, without losing their traditional basis, spoke an original language, in tune with modernity. There is a special simplicity, clarity of construction of ornamental motives, which showed a sense and understanding of rhythm, symmetry and balance. Based on the sources, the author claims that the Korpaniuks brought a lot of new things both in the artistic methods of ornament construction and in the technique of their execution, which became the valuable heritage not only of the Yavoriv school to which the Korpanyuks belong, but also of carvers from all the Hutsul region.

It is proved that the family dynasty of Skribliak-Korpaniuk, as well as later followers of masters, made a significant contribution to the history of the development of flat wood carving. They identified new directions in the development of flat carving, which were continued by their children, grandchildren, great-grandchildren, all Hutsul carvers of the past and present. They own works that have become classics of Ukrainian carving. It is important that the family tree of the family, whose strong roots date back more than two centuries, is still being strengthened.

Keywords: Skribliak-Korpaniuk dynasty, primary sources of creativity, Hutsul style, decorative carving, inlay, marquetry.

Вступ

Узагальнення першоджерел творчості та мистецької спадщини двохсотлітньої родинної династії Шкрібляків-Корпанюків відповідає завданням дослідження історії мистецтва в Галичині. У доробку різьбярів Гуцульщини захоплює багатство форм декорованих виробів, які набрали широкого розповсюдження. Очевидно, що в художньому дереві активніше, ніж в інших видах декоративно-ужиткового мистецтва, на зламі ХІХ–ХХ ст. знайшла вияв нова художня система світовідчуття, відмінна від традиційної. Шкрібляки-Корпа-

нюки зуміли досягнути таємниці народного мистецтва, впевнено йдучи шляхом удосконалення вже апробованих прийомів, їхні самобутні творчі почерки формувалися на загальному ґрунті мистецтва Гуцульщини.

Невичерпна фантазія, багатство кольорових рішень, безпосередність і оптимізм, особливе чуття декоративності, високий ступінь узагальненості образів – далеко не всі риси, якими можна характеризувати мистецький феномен родинної династії Шкрібляків-Корпанюків. Їхня творчість висвітлювалася у наукових розвідках П. Арсенича, А. Будзана,

Л. Вербицького, Р. Горака, В. Грабовецького, І. Гургули, В. Гуменюка, Р. Захарчук-Чугай, М. Кіщука, К. Киркадим, М. Колцуняка, В. Корпанюка, М. Корпанюк, В. Лосюка, О. Соломченка, М. Станкевича, Б. Тимківа, І. Федів, В. Шухевича та ін. Аналіз джерел засвідчує високу зацікавленість вивченням, поширенням, колекціонуванням творів гуцульського декоративного різьблення видатних майстрів художнього дерева. Однак на сьогодні відсутня узагальнювана праця з проблематики творчого потенціалу родинної традиції Шкрібляків-Корпанюків у контексті глибоких витоків гуцульського різьблення, їх зв'язків із західноєвропейським декоративним мистецтвом, а також регіональних тенденцій розвитку.

Серед небагатьох документальних джерел опису етнографічного середовища, в якому жила родина Шкрібляків та розвивалась їхня творчість, виокремлюється стаття Маркелія Туркавського про етнографічну виставку в Коломиї 1880 року [1], на т. зв. Затишку, що розміщувалася у приміщенні Народного дому. Відомо, що вироби з дерева Юрія Шкрібляка одні з перших склали експозицію Коломийського музею Гуцульщини і Покуття імені Йосафата Кобринського.

Зауважимо, що в 1884 році науковий співробітник Львівського промислового музею Л. Вербицький видав у Львові монографію чотирма мовами (українською, німецькою, польською і французькою) “Взори промислу домашнього. Шницарски вироби селян на Русси”, у якій детально висвітлює життя і творчість Юрія Шкрібляка [2, 494–498].

Видатний український історик Михайло Грушевський, відвідавши виставку, яка експонувалася у Косові 19–20 червня 1904 року, у статті “Гуцульська виставка”, опублікованій в “Літературно-Науковому Віснику”, зазначав: “Виставка була дуже цікава і показала багатство гуцульського промислу, сього найбільшого артистичного кута, не тільки України, а може й цілої Слов'янщини”.

До речі, в експозиції виставки “цвяшком” вистави був стіл “у гуцульським стилі, дещо артистично перероблений, багато інкрустований і різьблений”, замовлений істориком у народного майстра М. Шкрібляка [3, 224]. Слід зазначити, що Михайло Грушевський високо оцінював вироби уславлених майстрів різьблення на дереві Василя, Миколи і Федора Шкрібляків.

Актуальною темою є вивчення та окреслення характерних рис феномену мистецької спадщини родинної династії Шкрібляків-Корпанюків як відомих гуцульських майстрів гуцульського дерев'яного різьблення. Автор прагнув узагальнити першоджерела походження та розвитку, що характерні для творчості майстрів-художників Гуцульщини.

Результати дослідження

Гуцульщина справдавна славилася талановитими людьми, які мали свої звичаї, традиції, вірування, автентичні промисли. Стиль життя гуцулів, порівняно з іншими субетносами краю, був виключно особливим. Численні мистецькі пам'ятки, що зберігаються у фондах художніх та історичних музеїв як України, так і країн зарубіжжя, у приватних колекціях багатьох цінителів декоративно-ужиткового мистецтва, демонструють високу культуру гуцульської народної різьби по дереву.

Давні історичні джерела засвідчують факти існування мистецтва різьблення на дереві, яким славилися наші предки-слов'яни ще в XI ст. Микола Кіщук указував на “велику кількість різьблених предметів у слов'ян. Усі стіни поганських святинь були покриті різьбою по дереву, а описи слов'янських богів та інших пам'яток є наочним доказом, що різьбярство у наших предків було широко розповсюджене. Звідси випливає і те, що серед способів прикрашання побутових речей і оселі різьба займає провідне місце” [4, 46–48].

Попередні дослідження вчених-мистецтвознавців довели, що художня

різьба широко застосовувалася спершу як декоративна прикраса на предметах домашнього вжитку – на скринях, столах, мисниках, полицях, лавах, дерев'яних ліжках, сундуках, кушках, тарницях, рахвах, рамках, декоративних тарелях, цукерничках, барильцях, топірцях, ложках та ін., а також на деталях житлової архітектури – на сволоках, на лицьовому боці дверей, воротах, наличниках вікон і дверей, на пам'ятних спорудах тощо. Художня різьба на дереві широко використовувалася в інтер'єрі гуцульських церков і на церковних речах.

Дослідник Гуцульщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст. О. Соломченко першоджерелом натхнення багатьох поколінь народних митців, які примножили світову художню культуру своїм самобутнім мистецтвом, справедливо називав “мальовничі пейзажі з барвистими килимами лісових галявин, запашними полонинами і гомінкими отарами, неспокійними гірськими річками і дзвінками потічками, глибокою блакиттю карпатського неба” [5, 3–9]. А О. Залеський у своїх “Вражіннях з мандрівки по Гуцульщині” писав: “Здається, що скелі, вирізьблені дощем, вітром та морозом, – це декорація театральної сцени, на якій природа відіграє свої віковічні п'єси під акомпанемент громів або пекельний шум вітрів, чи сніговії при світлі блискавок або при срібному сьйві місяця, і так цілі роки, століття, безупину” [6, 3].

Як відомо, життєстверджувальна сила народного мистецтва виявляється в постійному розвитку художніх традицій, у феномені колективної та самої діяльності. У цьому контексті особливо плідною є творчість родинної династії Шкрібляків-Корпанюків – славних майстрів народного мистецтва Гуцульщини. Одні з небагатьох, вони зуміли оволодіти секретами народного мистецтва, впевнено йдучи дорогою вдосконалення століттями вироблених традицій. Витоки формування творчих особистостей, персоніфікація доробку

майстрів із родини Шкрібляків-Корпанюків на тлі багатогранного мистецтва Гуцульщини йдуть від видатного майстра сухої різьби на дереві Юрія Шкрібляка, якого дослідники називають основоположником гуцульської різьби в Гуцульщині.

Твори майстра відзначаються простотою, ажурною різьбою, майстерним використанням елементів гуцульського орнаменту: кривульок, кучерів, сливок, колосків, крижиків, руж, ільчатого письма. Аналізуючи його роботи, мистецтвознавець Р. Захарчук-Чугай писала, що “все це майстер надзвичайно вдало закомпоновував на поверхні предмета, і під його різцем народжувались чудові самобутні орнаменти. Він глибоко знав властивості кожної породи дерева, яке йшло в роботу, і тому природний колір, податливість деревини відігравали чи не найголовнішу роль у виборі форми художнього твору. Юрій Шкрібляк суттєво вдосконалив техніку різьби, надавши їй високохудожній рівень [7, 5].

Відомо, що перші відомості про Юрія Шкрібляка належать знаному громадсько-політичному діячеві Галичини Теофілу Окуневському. В одному із часописів знаходимо життєпис гуцульського різьбяра, якого автор знав особисто, де подано своєрідну мотивацію до творчості майстра: “Робота моя – то утрата маєтку, і нікому би більше си не радив, а сам лиш тому не покидаю, бо ми Бог таку уже дає охоту, та не хочу ломити Божої та панської волі <...> Майстер тоді вже недобачав, працювати міг тільки “при помочи сильних шкел” – окулярів, мимо того не тратить запалу до свого ремесла <...> Найгорячішею его жадобою єсть, хоть як старий, а має уже 57 років, пійти ше десь на науку. Тогда, каже він, як научуся легшого способу працювань, обовязуюся також и другій діти учити, бо так, як тепер річи стоять, то не раджу нікому мого ремесла” [8].

Виняткову мистецьку значущість виробів Юрія Шкрібляка засвідчує

такий випадок. У вересні 1880 року, австро-угорський імператор Франц Йосиф, проїжджаючи потягом через Коломию, завітав на етнографічну виставку, де були також вироби Юрія Шкрібляка. Він так їх уподобав, що замовив майстрові пістоль, ніж і порохівницю, а також пояс, торбу й люльку [9].

Продовжувачами справи батька й знаних майстрів художньої різьби були сини Юрія – Василь, Микола і Федір. Вже у ранніх роботах брати наслідують його прийоми, а згодом кожен із них зумів створити свій мистецький почерк. Так, найстарший син Юрія Василь Шкрібляк, розвиваючи батьківські прийоми різьблення, працював у техніці “сухої” плоскої різьби, рельєфної різьби, інкрустації, інтарсії, випалювання, мосяжництва, жирування, удосконалював традиційну гуцульську т. зв. “суху” різьбу, урізноманітнюючи композиції творів, вміло декоруючи їх інкрустацією, розкладаючи кольорові акценти. Він оздоблював свої вироби площинним різьбленням та інкрустацією металом, бісером та різноколірним деревом. У другій половині XIX ст. Василь Шкрібляк у співпраці з Марком Мегединюком “Ввели до гуцульських виробів дротики й пацьорки” [10, 6].

Творчість Василя Шкрібляка мистецтвознавці вважають найвиразнішим виявом художнього покликання до різьбярства. Його твори виділяються оригінальністю композицій і тонким мистецьким смаком. На виставці робіт українських художників у Львові 1905 року його твори були високо оцінені художниками, зокрема Іваном Трушем. Василь Шкрібляк є одним із засновників і викладачів Вижницької школи столярства, токарства, різьбярства та металевої орнаментики (нині Вижницький коледж прикладного мистецтва). Василь Шкрібляк, як і Марко Мегединюк, – майстри гуцульського модерну, творчість яких, на превеликий жаль, на сьогодні є неоціненою. Лише невелика кількість творів мистецтва, що зберег-

лися до наших днів і перебувають у музеях Відня, Праги, Львова, свідчать про великий мистецький талант цих особистостей. Їх твори вирізняються з-поміж робіт сотень майстрів, що творили на Гуцульщині з кінця XIX ст. по теперішній час, вражаючи своєю досконалістю, відчуттям форми, орнаментальними мотивами, технікою виконання.

Слід додати, що уперше дерев’яні вироби Василя Шкрібляка, прикрашені плоскою різьбою та інкрустацією металом, були показані на крайовій виставці в Тернополі 1887 року. За ці вироби Василь Шкрібляк був нагороджений срібною медаллю. Того ж року різьбяр відіслав свої вироби на виставку до Кракова. За тонке технічне виконання та високу мистецьку вартість цих виробів журі виставки присудило йому бронзову медаль [11, 9–12]. У вступній статті до альбому “Родина Шкрібляків” Р. Захарчук-Чугай зазначає, що “недаремно Василя Шкрібляка називають найкращим майстром після батька” [7, 5].

Недивлячись на те, що сини Шкрібляка Микола, Василь і Федір вивчили різьбярство і токарство від свого батька, користувалися тією ж самою мистецькою технікою, кожний із них виробив свій власний стиль в орнаментіці, комбінуючи традиційні декоративні мотиви в різні оригінальні декоративні композиції. Микола Шкрібляк приділяв багато уваги світлотіньовим і кольоровим ефектам. Для цього він застосовував інкрустацію кольоровим деревом, бісером, металевими дротиками тощо.

Про один із цікавих епізодів, пов’язаних з його творчістю, розповідає Л. Волинець у статті “Гуцульська різьблена касетка: родинна пам’ятка стає музейним скарбом”, опублікованій в офіційному виданні Української католицької єпархії у Стемфорді (США) “Сівач” від 29 грудня 2013 року: “Недавно Лариса Музичка подарувала нашому музею різьблену касетку, якій 119 років. Касетка – робота відомого гу-

цувського різьбяр Миколи (Николи) Шкрібляка <...> Різьблена касетка Миколи Шкрібляка, яку наш музей одержав у дарунок, зі споду підписана чітко вирізьбленими ініціалами “Н.Ш.”. В оздобленні касетки Микола застосував такі мотиви як “баранячі роги”, “рівнораменні хрести”, “солярні мотиви”, “віконця”, “дужки” та інші. Касетка інкрустована кольоровим деревом для світлотінювого ефекту, білим та темним бісером, крученим дротиком та металевими цвяшками. Саме ці особливості характеризують вироби Миколи. Його орнаментальні композиції – різноманітні та складні. Кришка касетки прикрашена квадратами, поставленими діагонально та уложеними в шаховому порядку. У кожному квадраті – рівнораменний хрест. Передня, задня та бічні спинки прикрашені своєрідно укладеними різноманітними геометричними мотивами. Касетка має оригінальний замочок і ключик. Різьба, інкрустація та орнаментика касетки є високої якості: усе делікатне, чітке та детальне. Вона віддзеркалює надзвичайну майстерність талановитого майстра”. Далі автор статті, зазначає, що складна, часом трагічна історія власників цієї касетки зробила її ще більше значущою: “Невеликий предмет народного мистецтва високої мистецької вартості, сімейна цінність, свідок і зберігач історичної пам’яті не тільки однієї сім’ї, але українського народу, який пережив бурхливі та жорстокі роки, але ніколи не трапив своєї гідності, не відрікався, а весь час зберігав свою ідентичність та свою спадщину” [12, 13].

Життєвий шлях до зеніту творчості був найважчим у наймолодшого сина Юрія Шкрібляка – Федора, який з дитинства переймав науку різьблення від свого батька. Водночас, як відзначала одна із дослідниць феномену родини Шкрібляків О. Веретко, “про творчість Федора Шкрібляка маємо обмаль відомостей, насамперед через те, що у розглянутих музейних колекціях збереглося найменше його творів. Утім аналіз

опрацьованих пам’яток свідчить, що Федір Шкрібляк теж мав свою специфіку в оздобленні виробів, він менше за братів застосовував інкрустацію бісером, натомість більше уваги приділяв формі та декору” [13, 23–27]. Зберігаючи стильові особливості, властиві кращим класичним зразкам гуцульської різьби, він не залишився у полоні установлених композиційних прийомів, а створив власну самобутню, тільки йому притаманну орнаментальну палітру зразків і мотивів, що визначила його індивідуальний почерк.

Основна риса робіт Дмитра Шкрібляка – творче застосування традиційних орнаментальних мотивів, їх своєрідне, так би мовити, протяжне komponування. Щедро збагачуючи палітру гуцульських орнаментів, Дмитро Федорович розширив їх поетично-сміслові значення. Особливо це помітно у його тематичних композиціях, де митець уводить нові орнаментальні елементи і мотиви, що втілюють глибокий символічний зміст. Дмитро Шкрібляк – заслужений майстер народної творчості України, лауреат премії ім. Катерини Білокур, був членом Спілки художників України, членом Національної спілки народних майстрів України. У Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття зберігається біля 100 робіт майстра.

Повертаючись до сім’ї класика гуцульської різьби Юрія Шкрібляка, слід згадати його дочку Катерину – відому на Гуцульщині вишивальницю. У подружжі з Іваном Корпанюком у них народилося троє синів: Юрій, Семен і Петро. Корпанюки стали міцною гілкою роду Шкрібляків, щедро збагативши своїм талантом родинне дерево, започаткувавши династію Шкрібляків-Корпанюків. Розгалуження цієї різьбярської династії розпочали брати Юрій і Семен. Для них мистецтво різьблення по дереву також стало традиційним заняттям, яке передавалося з роду в рід. Вже у своїх ранніх роботах брати Корпанюки наслідували прийоми плоского різьблення і

формотворення свого діда Юрія Шкрібляка. Доробок Юрія і Семена Корпанюків визначається високим технічним виконанням плоскої різьби та інкрустації. Кожен з них у своїх авторських виробках – тарілках, касетках, пляшках, застосовуючи оригінальні композиційні прийоми, створював тонке мереживо плоскої різьби з характерними для них мотивами: “клинчиками”, “колосками”, “пшеничками”, “соняшниками”, “сливочками” тощо. Цікаво, що такі мотиви, як “ружі” (троянди) з округлими пелюстками, Корпанюки називали “невісточками”, а дещо змінений мотив “розклиння” – “ключками”, “віконця” – “квадратиками”. Вони ввели й принципово нові мотиви, зокрема “хлопчики”, “шишаки”, “зірниця”.

Вже у 1912 році художні вироби молодого митця Юрія Корпанюка – дві скриньки, портретна рамка, дерев'яні пляшки, тарілка, виконані в техніці площинної різьби – отримали високу оцінку відвідувачів “Виставки домашнього промислу” в Коломиї. За високу художню майстерність Юрію Корпанюкові було присуджено диплом виставки. Водночас у Відні експонувались його роботи – столик і крісло. Твори митців також було відзначено грамотами на виставці “Торги Східні” у Львові (1927 рік) і на “Повсехній виставці Крайовій” у Познані (1929 рік). У 1930 році на виставку у Ворохті брати подали кілька робіт (портретні рамки, портсигари, рахви, шкатулки), декорованих різьбою та інкрустованих рогом, перламутром, бісером і кольоровим металом. Одне з видавництв, що існувало під опікою т. зв. Ради повітової в Косові, 1932 року випустило в Кракові путівник “Гуцульщина” польською мовою, в якій, поряд з коротким описом природи, туристських маршрутів, географічних відомостей, побіжно згадано народне мистецтво колишнього Косівського повіту. Це невелике за форматом видання високо оцінювало діяльність Корпанюків, прирівнювало їхню творчість до творчості

славних попередників – Шкрібляків [14, 253].

Після визволення Прикарпаття від німецько-фашистських загарбників відновила свою діяльність Косівська артіль художніх виробів “Гуцульщина”. Брати Корпанюки почали виготовляти високохудожні вироби для експериментальної майстерні артілі та для музею Косівського училища прикладного мистецтва. У п'ятдесятих роках минулого століття художні вироби відомих яворівських майстрів з успіхом експонувались на багатьох всесоюзних і зарубіжних виставках. З нагоди проведення Декади української літератури і мистецтва 1960 року за великі творчі заслуги перед мистецтвом Юрію Івановичу Корпанюку було присвоєне почесне звання заслуженого майстра народної творчості. Згодом, у 1964 році, такої самої державної відзнаки був удостоєний Семен Корпанюк. Значною подією в житті братів-різьбарів було прийняття їх у члени Спілки художників України [14, 253].

Цінність творчості талановитих майстрів полягає в тому, що під їхніми руками народилось безліч нових композицій, які, не втративши своєї традиційної основи, заговорили самобутньою мовою, співзвучною сучасності. Особливо слід відзначити простоту, чіткість і ясність побудови орнаментальних мотивів, у яких виявилось чуття і розуміння ритму, симетрії та рівноваги. Як зазначає М. Домашевський, “Корпанюки внесли багато нового як у мистецькі прийоми побудови орнаменту, так і в техніку їхнього виконання. Це стало цінним надбанням не тільки яворівської школи, до якої якраз належать Корпанюки, а й усіх різьбарів цілої Гуцульщини” [14, 259].

Як поетично визначав Р. Горак, Семен Корпанюк “свій ідеал краси втілював у тарілках великого розміру. Там було трохи більше простору для його різця. Ті тарелі аж ніяк не були творами ужиткового мистецтва, а великою картиною, пронизаною думкою і поезією. Там розкошувала ідеальна гармонія ви-

мріяного світу. Там сонце світилось малими і великими колами, обвите вінком проміння з мідяних цвяшків. Там хмаринки вряди-годи переливались між тою міддю скупим перламутром, бо для чого в ідеалі багато має бути хмаринок? Там плаї і полонини і все навколо видзвонювали дзвіночками, а між тими чічками, яким і назви не знаєш, бо нема такого ні на полонині, ні на плаю, вивівкувало, виспівувало, тремтіло і раділо по вінця життя. Там були гори і ота далечінь, що за горами, яку бачив кожен день та котра манила його. Там, у його творах, була лише краса. Там було тихо і спокійно, чого ніколи не було на світі, який оточував його. В різьбярстві він аристократ і повний пан форми, як ніхто інший. Це були його поеми, виспівані серцем” [15, 71–76].

Незвичайний талант до художнього оброблення дерева від батька Семена Корпанюка і його брата Юрія успадкував Василь. Як згадує Марія Корпанюк, за словами самого Василя Корпанюка, з 14-ти років він “став на свій хліб, тобто став заробляти на прожиття різьбою <...> Його твори народжувалися за верстатом, у невеличкій майстерні. Не один орнамент тарілок, скриньок, свічників, хрестів, обкладинок для альбомів і книг, чаш, жіночих прикрас, створений його уявою, був відтворений в дереві <...> Різьба стала справою його життя. Вона допомогла виживати в тяжкі для родини воєнні і повоєнні часи, вона годувала, зодягала і водночас була тою найвищою насолодою, яку відчуває митець, заглиблений у творення. Не один музей світу прагнув би мати речі, які із звичайного дерева видобувала його переповнена душа” [16, 23–25].

У книзі відгуків домашнього музею в садибі Корпанюків, який діяв з 1968 до 2004-го року, до смерті Василя Корпанюка, можна ознайомитися із записами відвідувачів. Ось один із них: “Дякуємо Вам, Родино славних талантів, за Вашу пребагату творчість, за цей Храм краси і Дива, за все, що Ви

зробили і зробите в майбутньому для людей, для прийдешнього, для нашого талановитого співучого народу, для його звеличення і слави. Ваша слава, як наша народна пісня, не вмре, не загине. Нехай Вашому талановитому роду ніколи не буде переводу”. І ще один, подитячому ширій: “Ми хотіли б бути хоч трохи Корпанюками” [17, 73–83].

Найкращі традиції уславленої родини нині продовжує заслужений художник України, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, голова обласного осередку Національної Спілки майстрів народного мистецтва Василь Васильович Корпанюк. Його роботи з художнього оброблення дерева зберігаються в Національному музеї Українського народного декоративного мистецтва у Києві, у єдиному в Україні музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові, в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського у Коломиї, а також у приватних колекціях України, Канади, Бельгії, Польщі, Росії. Мистецькі твори Василя Корпанюка експонувалися на багатьох міжнародних та всеукраїнських виставках.

Крім художнього оброблення, дерева Василь Корпанюк працює в галузі декоративно-ужиткового і монументального мистецтва. Він – автор чисельних художньо-оздоблених інтер’єрів та екстер’єрів громадських споруд Прикарпаття, серед них – монументально-декоративного рельєфу на фасаді Івано-Франківського Національного академічного театру імені Івана Франка, мозаїчного рельєфу на фасаді Івано-Франківської обласної дитячої лікарні, рельєфу на фасаді Болехівського лісокомбінату. Секрети творчості династії Шкрібляків-Корпанюків, набуті знання і життєвий досвід митець щедро передає студентам інституту мистецтв.

Син Василя Корпанюка Юрій, продовжуючи родинні традиції, закінчив Львівську державну академію мистецтв з художньої різьби на дереві. Починаючи від 1998 року бере участь в обласних та всеукраїнських художніх виставках. Створюючи декоративні тарелі, церковні чаші та кубки, молодий митець розробляє сучасні прийоми й орнаментальні композиції, оригінальний дизайн. Мистецьку зрілість художника підтверджують його роботи – кіот до храму “Вознесіння Господнього” та іконостас до храму “Різдва Пресвятої Богородиці”. У 2006 році Юрій Корпанюк був прийнятий до Національної спілки художників України.

До сучасних представників славетної різьбярської династії Шкрібляків-Корпанюків належать брати Петро й Іван Корпанюки – праправнуки Юрія Шкрібляка та внуки Юрія Корпанюка. Петро Корпанюк – майстер із власним творчим почерком. У його декорованих різьбленнях та інкрустацією творах відлунням звучить властиве творчості діда Юрія Корпанюка виконання різьблення із уведенням для інкрустації темної породи деревини та бісеру (до прикладу, таріль “Дідові візерунки”). Спорідненість із творами діда у підсиленні головних мотивів декору інкрустацією бісером чи перламутром, спостерігається в тарелях Петра Корпанюка “Гуцульський край”, “З глибини віків”, “Все-світ”, “Наш духовний світ”. 1992 року митець був прийнятий до Національної спілки майстрів народного мистецтва України, а через рік поспіль – до Національної спілки художників України. У 2010 році за значний внесок у розвиток національної культури і мистецтва, вагомі творчі здобутки та високу професійну майстерність Петро Корпанюк був удостоєний почесного звання “Заслужений майстер народної творчості України”. Його різьблені вироби демонструвалися на чисельних виставках у Львові, Києві, а також у Польщі, Угорщині, Франції, Німеччині й Канаді.

Мистецькі твори з різьби на дереві молодшого брата Петра – Івана Корпанюка вирізнялися новаторськими рішеннями композицій декору, сміливістю поєднання техніки плоского різьблення з пластичним. Окрім традиційних елементів сухого різьблення, автор використовував стилізовані зображення птахів, рослин, фігур людей, звірів, створював різьблені декоративні рахви, скрині, тематичні декоративні панно й тарелі з фрагментами гуцульського побуту, мисники, баклаги, ручні та на-престольні хрести, свічними, бочівки, портретні рамки, письмові набори, книги-альбоми, пласти з портретом Тараса Шевченка, в техніках інкрустації, інтарсії. На превеликий жаль, у березні 2012 року Іван Корпанюк на 52-му році життя передчасно помер.

Висновки

Розглядаючи творчу діяльність родинної династії Шкрібляків-Корпанюків, варто відзначити, що всі майстри працювали і продовжують працювати в одній техніці, послуговуючись тими самими художніми прийомами, що передавалися від покоління до покоління. Водночас у композиції орнаментальних мотивів, у колориті інкрустації та в деяких технічних прийомах простежується індивідуальна манера кожного з них. Завдяки цій династії та на її прикладі виникнула специфічна система навчання, яка полягає в тому, що знання і практичний досвід майстрів передавалися безпосередньо від батька до сина в процесі роботи, а згодом – від учителя до учня. Передача цього досвіду відбувалася не лише всередині різьбярської династії Шкрібляків-Корпанюків, а й поза її художньої практики.

За твердженням В. Білого, “яворівська школа різьби дала поштовх до створення осередків в інших селах Гуцульщини”. Самобутня творчість славетних майстрів проклала напрями розвитку гуцульської різьби на дереві, визначила її характерні художні сти-

льові ознаки, які згодом були перейняті та розвинуті різьбярками сіл Річки, Брустур, Вижниці та Косова. Творчість яворівських майстрів мала великий вплив на становлення різьбярства на Прикарпатті і Буковині [18, 105–109]. Родинна династія Шкрібляків-Корпанюків, як пізніше і послідовники майстрів, внесла вагомий вклад в історію розвитку плоскої різьби на дереві. Вони визначили нові напрями в розвитку плоского різьблення, які продовжили їхні діти, онуки, правнуки, всі гуцульські різьбярі минулого і нашого часу. Їм належать твори, що стали класикою українського різьбярства. Важливо, що й до сьогодні зміцнюється генеалогічне дерево родини, потужні корені якого сягають двох століть.

Література

1. **Туркавський М.** Етнографічна виставка Покуття в Коломиї / пер. з поль. Коломия, 2004.
2. Батьківщина. 1889. № 41. С. 494–498.
3. **Грушевський М.** Гуцульська вистава. *Твори у 50 т. Серія : Суспільно-політичні твори (1894–1907)*. Т. 1. Київ, 2002.
4. **Кіщук М. М.** Витоки гуцульської декоративної різьби. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 14. С. 46–48.
5. **Соломченко О. Г.** Народні таланти Прикарпаття : книга-альбом. Київ, 1969. С. 3–9.
6. **Залеський О.** Вражіння з мандрівки по Гуцульщині. *Діло*. 1938. 25 серп. С. 3.
7. **Родина Шкрібляків:** альбом / автор-упорядник Р. В. Захарчук-Чугай. Київ : Мистецтво, 1979.
8. **Юрій Шкрібляк** – основоположник гуцульської різьби на дереві. URL: <http://www.oda.te.gov.ua/print/33651.htm>.
9. **Шарговська О.** У різьбяр Юрія Шкрібляка імператор Франц Йосиф замовив люльку. URL: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_u-rizbyara-uriya-skriblyaka-imperator-franc-josif-zamoviv-lyulku/433466.
10. **Прутський Я.** Гуцульщина й Поділля. *Воля Покуття*. 27 лютого 1944 року. № 99. Ч. 9 (126). С. 6.
11. **Арсенич П.** Мистецька спадщина Юрія Шкрібляка та його нащадків у музеях, виставках, приватних збірках. *Феномен українського художнього деревообробництва : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня народження класика українського різьбярства Ю. Шкрібляка та 120-річчю заслуженого майстра народної творчості України Ю. Корпанюка*. Яворів ; Івано-Франківськ, 2013. С. 9–12.
12. **Волинець Л.** Гуцульська різьблена касетка: родинна пам'ятка стає музейним скарбом. *Сівач: Офіційне видання Української католицької єпархії у Стемфорді*. 2013. С. 13.
13. **Веретко О.** Творчість родини Шкрібляків у музеях Львова, Івано-Франківська, Коломиї. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня народження класика українського різьбярства Ю. Шкрібляка та 120-річчю заслуженого майстра народної творчості України Ю. Корпанюка*. Яворів ; Івано-Франківськ, 2013. С. 23–27.
14. **Домашевський М.** Історія Гуцульщини. 2-ге доп. вид. *Конференція Гуцульських товариств у Чикаго*. Т. 1. Чикаго ; Львів, 1995. С. 253.
15. **Горак Р.** Зачудований красою. *Самобутність Яворова : до 120-річчя від народження класика гуцульської різьби Семена Корпанюка / за заг. ред. Д. Дзвінчука*. Івано-Франківськ, 2016. С. 71–76.
16. **Корпанюк М.** Продовжувач славного роду. *Народне мистецтво*. Київ, 2005. С. 23–25.
17. **Корпанюк В.** Семен Корпанюк в родинній династії Шкрібляків-Корпанюків. *Самобутність Яворова : до 120-річчя від народження класика гуцульської різьби Семена Корпанюка / за заг. ред. Д. Дзвінчука*. Івано-Франківськ, 2016. С. 77–83.
18. **Білий В.** Формування індивідуального стилю в творчості народних майстрів художньої обробки дерева (на прикладі різьбярських династій Шкрібляків та Корпанюків). *Народна художня творчість та етнографія*. Київ, 2010. № 4. С. 105–109.

References

1. **Turkavskiy M.** Etnohrafichna vystavka Pokuttia v Kolomyi; pereklad z pol. Kolomyia, 2004.
2. **Batkivshchyna.** 1889 № 41. S. 494–498.
3. **Hrushevskiy M.** Hutsulska vystava. *Tvory u 50 t. Serii: Suspilno-politychni tvory (1894–1907)*. Т. 1. Kyiv, 2002. S. 244.
4. **Kishchuk M. M.** Vytoky hutsulskoi dekorativnoi rizby. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv*. 2008. № 14. S. 46–48.
5. **Solomchenko O. H.** Narodni talanty Prykarpattia: knyha-albom. Kyiv, 1969. S. 3–9.
6. **Zaleskyi O.** Vrazhinnia z mandrivky po Hutsulshchyni. *Dilo*. 1938. 25 serp. S. 3.
7. **Rodyna Shkribliakiv:** albom / avtor-upor. R. V. Zakharchuk-Chuhai. Kyiv, 1979.
8. **Iurii Shkribliak** – osnovopolozhnyk hutsulskoi rizby na derevi. Retrieved from: <http://www.oda.te.gov.ua/print/33651.htm>.

9. **Sharhovska O.** U rizbiara Yurii Shkribliaka imperator Frants Yosyf zamovyv liulku. Retrieved from: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_u-rizbyara-uriya-skriblyaka-imperator-franc-josif-zamoviv-lyulku/433466.
10. **Prutskyi Ya.** Hutsulshchyna y Podillia. *Volia Pokuttia*. 27 liutoho 1944 roku. № 99. Ch. 9 (126). S. 6.
11. **Arsenyh P.** Mystetska spadshchyna Yurii Shkribliaka ta yoho nashchadkiv u muzeiakh, vystavkakh, pryvatnykh zbirkakh. *Fenomen ukrainskoho khudozhnoho derevoobrobnytstva: materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoj 190-richchii vid dnia narodzhennia klasyka ukrainskoho rizbiarstva Yu. Shkribliaka ta 120-richchii zasluozenoho maistra narodnoi tvorchoosti Ukrainy Yu. Korpaniuka*. Yavoriv; Ivano-Frankivsk, 2013. S. 9–12.
12. **Volynets L.** Hutsulska rizblena kasetka: rodynna pamiatka staie muzeinym skarbom. *Sivach: Ofitsiine vydannia Ukrainskoi katolytskoi yeparkhii u Stemfordi*. 2013. S. 13.
13. **Veretko O.** Tvorchist rodyny Shkribliakiv u muzeiakh Lvova, Ivano-Frankivska, Kolomyi. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoj 190-richchii vid dnia narodzhennia klasyka ukrainskoho rizbiarstva Yu. Shkribliaka ta 120-richchii zasluozenoho maistra narodnoi tvorchoosti Ukrainy Yu. Korpaniuka*. Yavoriv; Ivano-Frankivsk, 2013. S. 23–27.
14. **Domashevskiy M.** Istoriia Hutsulshchyny. 2-he dop. vyd. Konferentsiia Hutsulskykh tovarystv u Chykah. Chykah; Lviv, 1995. T. 1. S. 253.
15. **Horak R.** Zachudovanyi krasoiu. *Samobutnist Yavorova: do 120-richchia vid narodzhennia klasyka hutsulskoi rizby Semena Korpaniuka / za zah. red. D. Dzvinchuka*. Ivano-Frankivsk, 2016. S. 71–76.
16. **Korpaniuk M.** Prodovzhuvach slavnoho rodu. *Narodne mystetstvo*. Kyiv, 2005. S. 23–25.
17. **Korpaniuk V.** Semen Korpaniuk v rodynnii dynastii Shkribliakiv-Korpaniukiv. *Samobutnist Yavorova: do 120-richchia vid narodzhennia klasyka hutsulskoi rizby Semena Korpaniuka / za zah. red. D. Dzvinchuka*. Ivano-Frankivsk, 2016. S. 77–83.
18. **Bilyi V.** Formuvannia indyvidualnoho stylu v tvorchoosti narodnykh maistriv khudozhnoi obrobky dereva (na prykladi rizbiarskykh dynastii Shkribliakiv ta Korpaniukiv). *Narodna khudozhnia tvorchist ta etnohrafii*. Kyiv, 2010. № 4. S. 105–109.

А.В. ГРИЦАН, кандидат історичних наук, професор, директор навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
 Вул. Сахарова, 34 а, м. Івано-Франківськ, 76014
 E-mail: anatoliy.hrytsan@pnu.edu.ua
<http://irbis-nbuv.gov.ua/ASUA/0106143>

НЕЗНИЩЕННІСТЬ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ: НАРОДНИЙ АМАТОРСЬКИЙ ХОР “ПЕРВОЦВІТ”

Українська хорова традиція, яка налічує сотні років, сьогодні зазнає руйнівного впливу глобалізації. Незамуленими її лакунами залишаються аматорські хорові колективи, серед яких один із найстаріших – народний аматорський хор “Первоцвіт” Народного дому с. Микитинці Івано-Франківської міської ради, якому у цьому році виповнюється 130 років з часу заснування. У статті здійснюється історичний екскурс тривалого творчого шляху колективу та його керівників в умовах Австро-Угорської імперії, панської Польщі, Радянського Союзу, німецької окупації, Незалежної України, окреслюється жанрово-тематичне коло репертуару (духовні, патріотичні, ліричні, жартівливі твори), який представлений авторськими творами українських композиторів та обробленнями українських народних пісень, концертно-фестивальна діяльність в соціокультурному просторі всієї України, здобутки хору.

Ключові слова: хорова традиція, хоровий колектив, аматорське хорове виконавство, хор “Первоцвіт”, соціокультурний простір.

The Ukrainian choral tradition with hundreds of years history is being devastated by globalization nowadays. One of the oldest amateur choirs is the folk amateur choir “Pervotsvit” from the village of Mykytyntsi of Ivano-Frankivsk City Council which celebrates the 130th anniversary of its foundation this year. The article provides a historical overview of the folk music group and its directors’ creative career at the time of Austro-Hungarian Empire, Polish oppression, at the time of the Soviet Union, under the German occupation, and in Independent Ukraine. The genre range of its repertoire (spiritual, patriotic, lyrical, humorous works) represents the original works of Ukrainian composers and Ukrainian folk songs musical adaptations, concerts and festival activities in the Ukrainian socio-cultural life, the choir’s achievements.

Attention is drawn to the collections of musical works from the choir’s repertoire edited by Hanna Karas which serve as a study guide on conducting for students studying art in the higher education institutions and which replenish the repertoire of many other amateur choirs.

To conduct the research the socio-cultural approach was used which allows analyzing the significance of the unique choir for the development of culture and the persistence of the native environment traditions.

Keywords: choral tradition, choir, amateur choral performance, amateur choir “Pervotsvit”, socio-cultural environment.

Вступ

Коріння українського гуртового співу, який відіграв важливу роль у становленні й розвитку української пісенно-виконавської хорової традиції, бере свій початок з найдавніших часів. О. Бенч наголошує: “Хорова культура в Україні є провідною серед різних музично-виконавських сфер. Основою хорової культури завжди була усна народнопісенна творчість, на якій у різні історичні періоди формувалися її основні виконавські напрями” [2, 92]. Хорове багатоголосся на теренах України було пов’язане з народною творчістю і формувалося на прадавніх зразках пісенної культури та церковної музики, було органічним складником народного побуту. “Музична культура Станиславова (нині

Івано-Франківська) своїми джерелами сягає часів Галицько-Волинського князівства і розвивалася впродовж століть під впливом багатьох чинників: народної творчості, церковного співу, професійної музики і виконавства в складних суспільно-політичних, економічних та культурних умовах, у яких знаходились західноукраїнські землі в складі Австро-Угорщини, Польщі, Радянської України” [12, 31].

При кінці XIX ст. відбувається активне творення народних хорів у Наддніпрянській Україні і Галичині. Відомий фольклорист і диригент Порфирій Демуцький (1860–1927) в 1890-х рр. організував у селі Охматів Таращаського повіту на Київщині хор, який виконував народні пісні в їх природній гармо-

нізації. Від учасників хору та селян Охматова і навколишніх сіл фольклорист записав багато високохудожніх зразків українського багатоголосся, кращі з яких увійшли до збірки “Українські народні пісні. Багатоголосся” (1954). На зламі XIX–XX ст. українські народні пісні записують, здійснюють їх обробки і виконують із хоровими колективами видатні композитори і диригенти М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, у Галичині – С. Людкевич, Ф. Колесса, Д. Січинський та інші.

Музично-хорове життя Наддніпрянської України та Східної Галичини в цей час позначене тенденцією поступового переходу від аматорського виконавства як основної форми музикування до професійного. Л. Кияновська відзначає роль хорових колективів у становленні української музики в Галичині: “Найважливішими осередками, що відобразили нові тенденції музичного краю і водночас послужили важливим стимулом до подальшої стильової еволюції творчості галицьких композиторів, стали хори – як аматорські, так і професійні <...>” [11, 119].

Митці, любителі та ентузіасти музичної справи розуміли, що на часі організація постійних хорових колективів, активно діючих товариств, зокрема філармонічних. М. Черепанин з цього приводу писав: “Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Галичині існувало багато різноманітних музичних товариств, які зіграли важливу роль у розвитку музичного мистецтва краю. Насамперед, це була розгалужена мережа хорових колективів “Боян”, які діяли по всіх куточках Галичини” [25, 63]. Першим створюється товариство “Львівський Боян” у 1891-му році, згодом “Бояни” постають у Перемишлі (1892), Бережанах (1893), Коломиї (1895), Стрию (1894), Станиславові (1896) та ін. “Завдяки діяльності цих товариств найкращі твори національної пісенності, скарби української музики стали доступними найширшому середовищу

громадськості краю. Спів “Боянів” спричинив появу нових українських талантів” [25, 184].

Отож, можна цілком погодитись з думкою Л. Кияновської, яка пише: “Виникнення інституції подібного спрямування сприяло не лише поширенню музикування в Галичині, але й національному піднесенню...” [11, 137]. Музично-хорове товариство “Станиславівський Боян”, долаючи нелегкий шлях становлення і розвитку, залишило помітний слід в історії краю, було одним із значущих осередків культури, навколо якого концентрувалося мистецьке життя міста і краю. Діяльність “Станиславівського Бояна” нерозривно пов’язана із творчістю Дениса Січинського (1865–1909) – композитора, диригента, педагога і організатора, який своє життя присвятив служінню одному з найпрекрасніших мистецтв – музиці. Його життя, творчість і подвижницька діяльність були присвячені справі становлення української національної культури в Галичині. У 1899 році за запрошення “Станиславівського Бояна” він приїжджає до нашого міста і проводить велику музично-громадську роботу: за основує першу на Прикарпатті дитячу музичну школу (1902), яка працює донині, музичне видавництво “Станиславівський Бояна” (1902), як диригент “Станиславівського Бояна” веде активну концертну діяльність. Усвідомлюючи важливу роль хорової справи для збереження національної і культурної ідентичності селян, Д. Січинський брав активну участь у створенні та діяльності перших селянських аматорських колективів у приміських селах Угорники, Микитинці, Вікторов, Яйківці, Серафінці (1901–1902). З приходом на Галичину у 1939 році радянської влади діяльність товариства “Боян” було припинено.

Значна роль у розвитку хорової культури на Прикарпатті належала найдавнішому українському громадсько-культурному товариству “Просвіта” (1868), яка при своїх читальнях орга-

нізовувала хори. А. Грицан підкреслює: “Завдяки “Просвіті” український народ зберіг національні ідентичність, мову і культуру, уник цілковитої асиміляції в умовах бездержавного існування” [4, 14]. Суголосною є позиція М. Черепанина, який пише: “Від початку свого заснування (1868 р.) вона стала широко розгалуженою організацією з читальнями, хоровими колективами, оркестрами, школам <...> Аматорська діяльність музичних колективів громадських товариств активно впливала на виховання й піднесення патріотичного духу як учасників, так і глядачів. Громадські товариства створювали всі необхідні передумови для інтенсивнішого духовного життя. Музична культура розвивалася не тільки у міських професійних та громадських товариствах, її загальне поширення сягало й сільського населення, яке також тягнулося до хорового співу й музики, до культури і духовності” [25, 83–84]. Саме філії і читальні “Просвіти” відкривали народні доми, організовували концерти та фестини за участю аматорських хорових колективів.

Великий вплив на розвиток хорової культури Станиславова та краю мали взаємини з Наддніпрянською Україною. Важливими подіями у музичному житті Станиславова були виступи Української Республіканської Капели під керівництвом О. Кошиця (1919) та “Українського наддніпрянського хору” або “Хору Дмитра Котка” в 1930-х рр. [12, 33–34].

Результати дослідження

Тенденціями, що сприяли формуванню в аматорському музичному середовищі професійного ставлення до диригентської та співацької професій, стали: художні досягнення української композиторської творчості; зростання її соціального статусу завдяки зближенню та взаємообміну художніми досягненнями між Наддніпрянською Україною і Галичиною; репертуарна політика, спрямована на

популяризацію української та зарубіжної хорової музики різних жанрів; концертно-просвітницька й організаційно-творча діяльність професійних хорових диригентів, які здобули музичну освіту у кращих музичних закладах Європи; проведення конкурсів хорових колективів та популяризація хорового мистецтва серед населення регіону

При кінці XIX ст. серед інших селянських хорів засновується такий і в селі Микитинці, яке розташоване у східній околиці Станиславова (нині – Івано-Франківськ). Як пишуть історики, село Микитинці виникло десь у XV ст., а перша письмова згадка про нього припадає на 1568 рік [3, 6]. Церква св. Микити у селі була збудована у 1825 році, а недільна початкова школа випустила своїх перших випускників у 1872-му. Саме школа була першим осередком освіти і культури для селян. “Неоціненну роль у розвитку культури та освіти жителів села відіграв відомий вчитель та видатний громадський діяч Володимир Грицишин, який всю жагу свого серця та силу думки віддав розбудові та культурному розвитку села” [3, 10]. Встановлено, що Володимир Грицишин (1865 – рік смерті невідомий) прибув до села на початку 1890-го року і поселився тут назавжди. Він переконав селян у необхідності навчання дітей у школі. “Завдяки його старанням в селі з 1890 р. почала діяти 1-кл., а потім 2-класна школа, де навчалось близько 100 дітей. Грицишин збирає обдаровану сільську молодь і організовує хор, який спочатку й сам керує” [3, 10–11].

П. Арсенич та М. Олійник стверджують, що змішаний хор на початку його становлення був спільним для двох сіл – Микитинець і Угорник [1, 28]. Немає документального підтвердження цьому твердженню, але й не можна спростувати його, оскільки достовірно відомо, що часто один священник служив одночасно у цих двох селах, а у хорі села Микитинці співали мешканці села

Угорники навіть у 1980-х роках. Про 1890 рік як дату заснування хору в селі Микитинцях писав згодом один із його керівників – Богдан Ганушевський, її наводив диригент Іван Ставничий у своїй статті у 1935 році [21] та автори монографії, музикознавці Прикарпатського національного університету М. Черепанин та Л. Романюк [18, 273]. Якщо перший аматорський український хор у Галичині виник у 1863-му році [11, 130], то до створення хору у селі Микитинцях пройшло всього 27 років.

В. Грицишин керує хором до початку Першої світової війни, тобто 24 роки. У 1899 році він запрошує до керівництва видатного композитора і диригента Дениса Січинського, який виконує ці обов'язки до своєї смерті (1909). “Під його керівництвом хор набирає значної популярності, він виступає не тільки у своєму та сусідніх селах, а також в Станіславові” [3, 11]. Одразу ж варто уточнити деякі розбіжності у даті заснування хору. Тривалий час (впродовж ХХ ст. і до 2000-х років) вважалося, що датою заснування хору є 1899 рік. Її вказує у своїй монографії дослідниця життєтворчості композитора С. Павлишин [14, 11]. В. Грицишин допомагав композиторові як морально, так і матеріально, адже голод, холод і нужда – ось доля людини, яка зважилася в ті часи обрати музику своєю професією. Хвороба, борги, голод і безнадійне кохання підірвали здоров'я Д. Січинського і у віці 44 роки він помер. 27 травня 1909 року композитор був похований на міському кладовищі. Похорон був урочистий й багатолюдний. Під час походу похоронної процесії співали похоронні пісні два хори: “Станіславський Боян” і сільський хор з Микитинець під керівництвом В. Грицишина [24, 565]. Тільки 23 травня 1943 року на кошти, зібрані громадою, йому було відкрито і освячено пам'ятник роботи М. Зорія, в театрі відбулася святочна крайова академія, на якій зі словом про композитора виступив музикознавець і скрипаль

Є. Цегельський зі Львова [24]. У нарисах історії товариства “Просвіта” у Івано-Франківську знаходимо відомості про виступ хору села Микитинці 9 червня 1910 року у концерті, який відбувся заходами “Просвіти” у залі Товариства Монюшка [17, 11].

Під час Першої світової війни (1914 рік) діяльність хору була перервана. В результаті так званого “листопадового зриву” 1 листопада 1918 року була утворена Західно-Українська Народна Республіка, а на ратуші Станіславова замайорів український національний синьо-жовтий прапор. 26 грудня відбулися вибори членів Повітової Господарської Ради. У списку її складу (36 осіб) знаходимо і прізвище В. Грицишина від Микитинець [20, 136], що засвідчує його високий авторитет та національну ідентичність. У важні післявоєнні роки, коли Микитинці, як і вся Східна Галичина, були окуповані Польщею, розпочинається відбудова села. У 1920-ті рр. В. Грицишин відновив діяльність хору, свідченням чого є світлини з 1924-го року. У 1921 році він поставив виставу “Вифліємська ніч”, на якій був присутній єпископ Г. Хомишин. У 1926 році активісти “Просвіти” села проводять перші великі фестини, на які збиралась вся молодь села та навколишніх сіл. Сьогодні іменем В. Грицишина названо центральну вулицю села Микитинці, а хористи з пошаною і вдячністю згадують свого першого керівника і засновника хору.

Згодом хором керував Василь Дзівінський¹ і провадив його до 1930-х рр., виступаючи на різних сценах в Микитинцях та у Станіславові, потім короткочасно керував хором у 1939–1941 рр.. Робота хору покращилась, коли в селі у 1929–1933 рр. було збудовано нове приміщення читальні “Просвіта” (нині – Народний дім). “Ініціатором будови був В. Грицишин, він же особисто докладав

¹ Щоправда, І. Ставничий писав, що після війни хор відновив гімназійний абсолювент Василь Дзівінський [21].

багато зусиль і значну частину коштів у це будівництво, частину грошей виділила церква” [3, 37]. “Просвіта” відіграла вагомий роль у розвитку культури селян, вихованні національної свідомості та патріотизму. Активну функцію у культурницькому процесі села виконав хор, виступаючи з концертами, беручи участь у театральних виставах, режисером яких часто був В. Грицишин.

У 1930-ті рр. у житті селян значну роль відіграла УГКЦ. У 1927 році на парафію сіл Угорники і Микитинці прибув священик о. Михайло Ганушевський, який залучав своїх дітей до громадської праці на благо парафіян. Так, його син Богдан у 1932 році відновлює в селі діяльність довоєнного спортивно-пожежного товариства сільської молоді “Сокіл” та очолює хорівий колектив села Микитинці. З ним хор здобув першу премію на конкурсі селянських хорів читалень “Просвіти” у Станіславі 3 лютого 1935 року. Вимоги конкурсу передбачали виконання оброблень українських народних пісень та оригінальних творів українських композиторів. У статті диригента І. Ставничого знаходимо дату заснування хору в Микитинцях (1890 рік), у ній відзначено роль В. Гришина, В. Дзвінського та Б. Ганушевського у розвої хору, створенні програми виступу на конкурсі (“Засяло сонце золоте” І. Недільського, “Козака несуть” та “Звідки йдеш” в обробці М. Леонтовича, “Стелися барвінку” Г. Давидовського), добору зовнішнього вигляду та кількості хористів (32 особи) [21]. Завдяки цій публікації довідуємося, що В. Грицишин, якому на той час вже минуло 70 років, був присутнім на цьому концерті і його велика подвижницька праця була пошанована перед виступом заснованого ним хору. Аудиторія зі щирого серця влаштувала “...тихому й невтомному, та не менш великому діячеві на народній ниві, п. дир. В. Грицишинові, щирі й одушевлені овації, гучними оплесками складаючи поклін його довголітній громадянській праці та най-

вищий подив тій обставині, що кинене в народню ниву п. Директором добре зерно не пропало, а буйно зросло й саме тепер дає слідні гарні овочі з найкращими завдатками й виглядами на майбутнє. Овація сивоголовому народньому діячеві перемінилася на коротко у величну маніфестацію, поставила Достойного Старця в осередку зацікавлення всієї аудиторії, зробила його героєм дня. Це була до сліз зворушлива хвилина” [21].

Далі критик пише, що після виконання твору “Засяло сонце золоте” І. Недільського не було меж ентузіазмові слухачів: “Словом ця пісня була вершком того, чого взагалі можна вимагати від сільського хору. Захоплена аудиторія зажадала повторення пречудової композиції І. Недільського. <...> Вразіння від хору залишилося якнайкраще” [21]. Отож, дослідники узагальнюють: “Виступ колективу відзначався майстерним виконанням конкурсної програми, яскравим і оригінальним трактуванням творів” [18, 66]. У колективі ревно зберігається все, що є свідченням його історії. Богдан, як і його батько Михайло Ганушевський, обрав тернисту дорогу – у 1942-му році висвятився на священика, емігрував до Канади. Він є автором оригінальних творів, зокрема різдвяної колядки “В тіні пальми в дорозі на чужину”, “Не журіться, юні друзі” (для пластового юнацтва), які виконували не лише в Канаді і в Америці, а й у рідній Україні. 18 серпня 1992 року отцю виповнилося 80 років. Цей ювілей вирішив відсвяткувати зі своїм хором, ступивши на землю України вперше за багато років розлуки. Ця подія поєднувалася з першою річницею святкування незалежності України та 50-річчям священства о. Богдана [9].

Першою жінкою-диригенткою, яка працювала з хором у селі Микитинці, була Іванна Лапук. І хоч керувала вона микитинецьким хором всього три роки (1937–1939 рр.), але ці спогади зігривали

її в далекому Сибірі, куди була вислана після війни радянською владою як свідома патріотка.

Коли з початком Другої світової війни в Галичину прийшла радянська влада (17 вересня 1939 року), діяльність читалень, товариств “Боян”, “Просвіта” та інших було припинено. В. Дзівінський знову погодився керувати сільським хором, однак репертуар довелося змінювати: треба було співати про Сталіна, Леніна та комуністичну партію. Почалися арешти і депортації на Схід. Під час німецької окупації В. Дзівінський, вийшовши з підпілля, стає волосним старостою і продовжує працювати з хором. У 1942 році хором керував Олекса Маланюк, життя якого трагічно обірвали фашисти 17 листопада 1943 році, розстрілявши його біля синагоги (на нинішній вулиці Страчених) в центрі Станіславова за антифашистську діяльність.

Семен Шкурган керував Микитинецьким хором під час навчання у Станіславському музичному училищі у 1957–1960 рр. Диригент згадує, що сільські хористи була заангажовані до співу, любили співати і робили це не з примусу, а за велінням серця. Щодо репертуару, то поряд з народними піснями обов'язково мали бути твори радянських композиторів про партію і Леніна. У 1960-х р. диригентами хору були Михайло Козленко (1963 рік), Володимир Зварун (1960-ті рр.). Плідним для розвитку колективу був період, коли керівником хору став Степан Коваль (1972–1983 рр.). Саме завдяки його плідній праці у 1976 році хору присвоєно звання “народний аматорський”. Іван Дзьомбак керував хором у 1983–1985 рр. Ігорю Семківу судилося керувати хором у переломний момент української історії (1985–1991 рр.), коли руйнувалася радянська система і поставала незалежна Україна. Він багато зробив для визнання колективу за межами Прикарпаття. Хор виступав з концертами на Виставці досягнень народного господарства в Києві, на телебаченні, був учасником свят-

кування 500-ліття Запорізької Січі на Дніпропетровщині (1990 рік) та 350-річчя битви під Берестечком на Рівненщині (1991 рік). Незабутнє враження справив на учасників концерт біля пам'ятника на могилі Тараса Шевченка у Каневі. В час підготовки до свого 90-річчя в 1989 році хористи назвали свій хор “Первоцвіт”. Цей урочистий ювілей відбувався в обласній філармонії. Привітали ювілярів тріо “Золоті ключі” – народні артистки України Ніна Матвієнко, Валентина Ковальська та Марічка Миколайчук. У 1991 році біля Народного дому на місці, де в 1902 році була встановлена статуя Божої Матері, яка в 1939 році за наказом більшовицької влади була прибрана, рухівці встановили пам'ятник Т. Шевченкові. Погруддя поета виготовив односельчанин, багаторічний учасник хору Іван Гринів. Після panaхиди й освячення пам'ятника хор “Первоцвіт” виконав пісні на слова Кобзаря. Подібні вшанування поета проводяться на початку березня кожного року.

На Зелені свята 1991 року у селі урочисто освятили символічну могилу “Борцям за волю України”, після чого відбувся великий концерт за участю хору. З того часу щороку на Зелені свята, в День незалежності України та 1 листопада біля могили служать panaхиду, а хор та присутні співають Державний гімн, стрілецькі та інші патріотичні пісні. Славні традиції хору продовжуються у роки Незалежності України. Від 1991 року хором керує заслужений працівник культури України Ганна Карась. “Первоцвіт” – лауреат обласних фестивалів духовної музики “Від Різдва до Великодня”. Як переможець обласного конкурсу, присвяченого 50-річчю УПА, хор брав участь у святкуваннях в м. Києві (1992 рік), дипломант II ступеня обласного фестивалю “Наша дума, наша пісня”, присвяченого 180-й річниці від дня народження Тараса Шевченка (1994 року), учасник Першої Галицької хорової академії (1997 року), творчого звіту майстрів мистецтв і художніх колекти-

вів Івано-Франківської області в Національному Палаці “Україна” (1999 р.), постійний учасник святкових концертів в обласному центрі.

Фестивально-конкурсний рух в Івано-Франківську динамічно розвивається в новітній період. З метою відродження музичної спадщини українських композиторів і подальшого розвитку академічного співу проводяться обласні фестини духовної музики “Від Різдва до Великодня”, міські – “Від Різдва до Різдва”, фестиваль “Наша дума, наша пісня” на відзначення 180-річчя від дня народження Т. Шевченка. У всіх цих фестивалях хор “Первоцвіт” є активним учасником.

Хор ревно відзначає ювілеї свого заснування та ювілеї рідного села. Так, у 1995 році свій 95-літній ювілей хор відсвяткував у Народному домі “Просвіта” в Івано-Франківську, на сцені якого здобув свою перемогу у конкурсі просвітянських хорів у далекому 1935-му році. Віддаючи данину шани до товариства “Просвіта”, хор “Первоцвіт” бере участь в урочистостях з нагоди 120-річчя філії “Просвіти” у Станиславові та 5-річчя відновлення Івано-Франківського міського об’єднання Всеукраїнського товариства “Просвіта” ім. Т. Шевченка (1997 р.) у Народному домі “Просвіти” [17, 38–39].

Хор брав участь у величому святкуванні 430-річчя села (1998 рік). Великою подією для хору й села було відзначення 100-літнього ювілею “Первоцвіту”, яке відбулося 21 листопада 1999 року в обласному музично-драматичному театрі ім. І. Франка. Разом з ювілярами у концерті взяли участь народний аматорський хор “Прикарпаття” с. Угорники (керівник Я. Павлик), муніципальний естрадно-симфонічний оркестр (керівник В. Чикирис), народний артист Володимир Пірус. Вечір вів заслужений журналіст України Богдан Кучер. Важливою подією для села було відкриття 1 вересня 2000-го року приміщення нової школи, на яку чекали майже сто років.

Хор “Первоцвіт” брав участь у святковому дійстві.

У 2005 році колектив брав участь у святі духовної музики “Нехай святиться ім’я Твоє”, Всеукраїнському фестивалі народної творчості “Два береги, два крила України”, у 2007 – виступав на могилі Тараса Шевченка у Каневі, побував на батьківщині Кобзаря у Моринцях та Кирилівці. 110-річчя заснування хор відзначив 2009 року, а 125-річчя у 2015-му на сцені у рідному селі. Хор неодноразово бере участь у фестивалі духовної музики “Від Різдва до Великодня”, у Різдвяному фестивалі “Коляда на Майзлях”, який відбувається у василянському монастирі Царя Христа у час різдвяних свят. Щороку хор виступає на літній естраді міського парку культури і відпочинку імені Т.Г. Шевченка перед мешканцями обласного центру та гостями міста, неодноразово брав участь під час здачі державних іспитів студентів кафедри методики музичного виховання та диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Хор здійснює благодійну діяльність.

Основу колективу завжди склали його постійні учасники. У хорі співало вже кілька поколінь, які свято зберігають співацьку традицію Микитинця. Самовіддана праця любителів хорового співу дала свої плоди: принесла хорові заслужену популярність не тільки в Івано-Франківську, але й за її межами. Хор та його керівник нагороджені багатьма дипломами, грамотами та цінними подарунками, які зберігаються у хоровій кімнаті Народного дому с. Микитинці, який побудований у 1934-му році коштами В. Грицишина та мешканців села Микитинці. У червні 2014 року на фасаді приміщення Народного дому встановлено анотаційну дошку команди загону “Котловина” УПА, політв’язню, диригенту хору Степану Ковалю [23].

Діяльність хору “Первоцвіт” – типове втілення ідеї народного хорового

співу як національного культурного феномену. О. Скопцова вважає, що "... народне хорове виконавство є мистецьким феноменом, що характеризується національно-стильовою своєрідністю, має історико-художні форми, виявляє свою специфіку у художньо-сценічних інтерпретаціях на основі музичного фольклору та відповідної виконавської стилістики", а особливості й національні стилістичні ознаки народного хорового виконавства "виявляються в народній виконавській манері завдяки її тісним зв'язкам з мовними діалектами (говорами), врахуванню ладо-інтонаційної природи українського народного пісенного мелосу й етнорегіональних виконавських традицій, використанню особливого характеру звукоутворення й художньо-тембральних якостей "народних" співацьких голосів" [19, 5]. О. Бенч пропонує аналізувати змістову діяльність хорового колективу за такими параметрами: репертуарна спрямованість та манера інтонування [2, 93].

Репертуар хору "Первоцвіт" у різні періоди його існування залежав від соціокультурних і політичних умов, в яких він працював. До нашого часу не збереглися програми та репертуар хору від початку його існування до часів незалежності України. Однак достеменно відомо, що кожна доба диктувала свої вимоги до репертуару. До 1939 року до програм добиралися твори яскраво вираженої національної спрямованості: українські народні пісні, пісні українських січових стрільців, українських композиторів. У радянську добу переважали пропагандивні твори, які уславлювали комуністичну партію, твори радянських композиторів. Тільки з часу проголошення незалежності України керівники хору здобули право вільного добору репертуару. В його основі – різножанрова українська народна пісня, твори вітчизняних композиторів-класиків та сучасних авторів. Загалом репертуар хору (а це більше 150 творів) можна розділити на такі жанрово-тематичні

групи: твори національно-патріотичного змісту, твори академічного плану, твори на слова Т. Шевченка, духовні твори (літургійні та паралітургійні), українські народні пісні, у тому числі колядки, щедрівки, повстанські та стрілецькі пісні. Таке жанрово-тематичне спрямування добору репертуару зумовлене концертною діяльністю колективу, його постійною участю у таких святкуваннях, як колядування, Шевченківські свята, День матері, Свято героїв, День незалежності України, День села, День міста Івано-Франківська, фестини духовної музики та ін. При доборі репертуару враховується їх складність і відповідність вокальним можливостям хористів, які не мають музичної освіти. Водночас, багатолітня співоча практика учасників хору дозволяє виконувати і більш складні твори (на кшталт кантати).

За редакцією керівника хору Гани Карась у 1994 році вийшов перший збірник хорових творів з репертуару хору "Повік не зів'яне первоцвіт" [16], до якого ввійшли тридцять оригінальних творів та оброблень українських композиторів. Різноманітний репертуар розміщений у приступній послідовності: духовна музика, колядки, воскресенські пісні, твори на слова Тараса Шевченка, стрілецькі та повстанські пісні, українські народні, жартівливі, обрядові та авторські твори. За допомогою Ю. Ганушевського (США) в Америці було видруковано невеликий тираж збірника. З нагоди 110-ї річниці заснування колективу та 100-річчя смерті Дениса Січинського у світ виходить друга збірка "Первоцвіт" із піснею у нове тисячоліття" під редактуванням Г. Карась [15]. У ній, не повторюючи жодного твору з попередньої збірки, опубліковано характерні твори, які складають сьогоднішнє творче обличчя колективу. Тут хоровий репертуар розміщено таким чином: авторські твори, духовна музика, колядки, твори на слова Т. Шевченка, твори сучасних композиторів, українські народні, повстанські пісні. До цієї збірки

входять як відомі твори, так і ті, що друкувалися вперше. Обидва збірники як навчальні посібники впродовж років слугують студентам та викладачам навчально-методичним матеріалом, допомагають хормейстерам-практикам у доборі репертуару.

Щодо манери співу хору “Первоцвіт”, то вона тяжіє до академічної. Звукова естетика колективу відзначається своєю рівністю, тембровою збалансованістю, академічною культурою, чистотою інтонування. Репетиції відбуваються постійно два рази на тиждень. Стабільність роботи та складу колективу забезпечує його мобільність, миттєву реакцію на потребу виступу, є добрим прикладом вірного служіння національній хоровій культурі для інших аматорських хорів. За типологією самодіяльної (аматорської) творчості, народний аматорський хор “Первоцвіт” віднесемо до другого типу, його “... репрезентують ті народні колективи, діяльність яких проходить в рамках організованого показу їх на сцені. У цих колективах не всі учасники є носіями місцевої традиції. Репертуарна спрямованість залежить від керівника колективу, його обізнаності з традиційним виконавством. <...> Під впливом хорової музики (академічної традиції) ці колективи переймають манеру співу, наближену до академічного співу з вібрато” [2, 233–234]. Цей напрямок сценічного втілення фольклору О. Бенч визначає як “стилізацію традиційного пісенного матеріалу” [2, 234].

Художньо-стильова строкатість репертуару хору ілюстровано переліком жанрово-тематичних груп творів, адже в репертуарі колективу – літургічна та паралітургічна музика, хорові оброблення народних, повстанських та популярних пісень. Вона зумовлена вимогами часу, концертно-просвітницькою ситуацією, смаками публіки, для якої працює колектив. А ще, незважаючи на весь трагізм ХХ ст., саме ці твори не раз піднімали з колін нові покоління україн-

ських патріотів, сприяли новому піднесенню української культури. Інформацію про хор вміщено у краєзнавчих та енциклопедичних виданнях [5; 6; 7; 8; 10; 22], які допомагають виявити місце цього колективу у культурно-мистецькому житті міста і краю. Від 2015 року хор веде свою сторінку у соціальній мережі Facebook [13].

Висновки

Підводячи підсумки 130-річної діяльності хору, можна констатувати, що на прикладі цього колективу виховувалося не одне покоління мешканців села, а його учасники гідні пошанування. Хор завжди відчував підтримку сільської влади і громадськості, без чого не зміг би досягнути своєї наміченої цілі. Маючи різноманітний репертуар, хор прагне вдовольнити всі вподобання різносторонньої публіки. Це копітка робота багатьох років керівників-диригентів і хористів. Чудові диригенти і справжні сини і дочки свого народу мали честь працювати і втілювати у життя свої мрії. Народний аматорський хор “Первоцвіт” своїм неповторним стилем звучання зворушує душевністю, ліричністю, щирістю. Впродовж багатолітньої історії існування хор був і залишається осердям творчого життя села Микитинці. Для аматорів плекання українського хорового мистецтва, закоріненого в традиції етнічної культури, є чи не єдиним шляхом самоідентифікації, чи не єдиною ланкою, через яку здійснюється зв'язок із глибинними духовними коріннями рідної землі, що залишаються незмінними, незважаючи на те, якою мовою говорить людина, громадянин якої країни себе вважає. Та обставина, що один із найстаріших хорів не тільки в Івано-Франківській області, а й в Україні впродовж 130-ти років активно діє, завдяки злагодженій роботі керівників та учасників, залишається цікавим і популярним, заслуговує на широке визнання.

Література

1. **Арсенич П., Олійник М.** Угорники коло Станиславова (Івано-Франківська). Івано-Франківськ, 2005
2. **Бенч-Шокало О.** Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ, 2002.
3. **Гавриш В.** Історичний нарис села Микитинці. Івано-Франківськ, 2002.
4. **Грицан А. В.** Просвітня зоря Прикарпаття: Нариси про історію товариства “Просвіта” на Прикарпатті між двома світовими війнами (1921–1939 рр.). Івано-Франківськ, 2001.
5. **Карась Г.** З історії народного самодіяльного хору “Первоцвіт” села Микитинці : ювілейний проспект. Івано-Франківськ, 1999.
6. **Карась Г., Діда Р., Головатий М., Гаврилів Б.** Івано-Франківськ : енциклопедичний словник. Івано-Франківськ, 2010.
7. **Карась Г.** Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності. Івано-Франківськ, 2001.
8. **Карась Г.** Ніколи не зів’яне “Первоцвіт”: З історії народного самодіяльного хору “Первоцвіт” села Микитинці. Івано-Франківськ, 1999.
9. **Карась Г.** о. Богдан Ганушевський через шість десятиліть повертається до свого хору. *Західний кур’єр* (Івано-Франківськ). 1992, 22 серп.
10. **Карась Г.** Первоцвіт. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ, 2018. С. 132.
11. **Кияновська Л. О.** Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник. Чернівці, 2007.
12. **Культурно-мистецька панорама** Івано-Франківська : монографія / за ред. Г. Карась. Івано-Франківськ : Місто, 2012.
13. Народний аматорський хор “Первоцвіт” : сторінка у соціальній мережі Facebook. URL: <https://www.facebook.com/Народний-аматорський-хор-Первоцвіт-села-Микитинці-1682608525288634>.
14. **Павлишин С.** Денис Січинський. Київ, 1980.
15. **“Первоцвіт”**: з піснею у нове тисячоліття : зб. творів із репертуару народного аматорського хору “Первоцвіт” Народного Дому села Микитинці, присвячений 100-річчю смерті Д. Січинського та 110-й річниці заснування колективу / упор. Ганна Карась. Івано-Франківськ, 2009.
16. **“Повік не зів’яне “Первоцвіт”** : зб. хорових творів з репертуару народного самодіяльного хору “Первоцвіт” народного дому с. Микитинці / упор. Г. Карась, 1994.
17. **“Просвіта”** Івано-Франківська: минуло й сучасне. Кн. 1 / за заг. ред. В. Бойка. Івано-Франківськ, 2000.
18. **Романюк Л., Черепанин М.** Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Івано-Франківськ, 2016.
19. **Скопцова О. М.** Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2005.
20. **Ставничий І.** Від повітового міста до столиці ЗУНР. Станиславів у 1918–1919 роках (окремі записки із Щоденника). *Альманах Станиславівської землі* : зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини / ред.-упоряд. Б. Кравців. Т. 1. Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен, 1975. С. 118–141.
21. **Ставничий І.** Змагання читальняних хорів Станиславівщини. *Діло*. Ч. 48. 1935. 23 лют. С. 4.
22. **Станиславів – Станіслав – Івано-Франківськ 1662–2012** (до 350-річчя Івано-Франківська) : монографія. Івано-Франківськ ; Львів ; Київ, 2012.
23. Турій Р. У Микитинцях встановили анотаційну дошку Степану Ковалю. 2014. 9 червня. URL: <https://galka.if.ua/u-mikitintsyah-vstanovili-anotatsiynu-doshku-stepanu-kovalyu>.
24. **Цегельський Є.** Денис Січинський – його творчість і життя. *Альманах Станиславівської землі* : зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини / ред.-упоряд. Б. Кравців. Нью-Йорк ; Торонто ; Мюнхен. Т. 1. 1975. С. 558–565.
25. **Черепанин М. В.** Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Київ, 1997.

References

1. **Arsenych P., Oliynyk M.** Uhornyky kolo Stanyslavova (Ivano-Frankivska). Ivano-Frankivsk, 2005.
2. **Bench-Shokalo O.** Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaiyvoi tradytsii. Kyiv, 2002.
3. **Havrysh V.** Istorychnyi narys sela Mykytyntsi. Ivano-Frankivsk, 2002.
4. **Hrytsan A. V.** Prosvitnia zoria Prykarpattia: Narysy pro istoriiu tovarystva “Prosvita” na Prykarpatti mizh dvoma svitovymy viinamy (1921–1939 rr.). Ivano-Frankivsk, 2001.
5. **Karas H. Z.** Istorii narodnoho samodiiialnoho khoru “Pervotsvit” sela Mykytyntsi: yuvileinyi prospekt. Ivano-Frankivsk, 1999.
6. **Karas H., Dida R., Holovatyi M., Havryliv B.** Ivano-Frankivsk: entsyklopedychnyi slovnyk. Ivano-Frankivsk, 2010.
7. **Karas H.** Ivano-Frankivsk: kulturno-mystetska khronika Nezalezhnosti. Ivano-Frankivsk, 2001.
8. **Karas H.** Nikoly ne ziviane “Pervotsvit”: Z istorii narodnoho samodiiialnoho khoru “Pervotsvit” sela Mykytyntsi. Ivano-Frankivsk, 1999.

9. **Karas H.** o. Bohdan Hanushevskiyi cherez shist desiatelylit povertaetsia do svoho khoru. Zakhidnyi kurier (Ivano-Frankivsk).1992. 22 August.
10. **Karas H.** Pervotsvit. Ukrainska muzychna entsyklopediia. Vol. 5. Kyiv, 2018. P. 132.
11. **Kyianovska L. O.** Halytska muzychna kultura XIX–XX st.: navch. posibnyk. Chernivtsi, 2007.
12. **Kulturno-mystetska panorama** Ivano-Frankivska : monohrafiia / za red. H. Karas. Ivano-Frankivsk: Misto, 2012.
13. **Narodnyi** amatorskyi khor “Pervotsvit”: Storinka u sotsialnii merezhi Facebook. Retrieved from: <https://www.facebook.com/Narodnyi-amatorskyi-khor-Pervotsvit-sela-Mykytyntsi-1682608525288634>.
14. **Pavlyshyn S.** Denys Sichynskiy. Kyiv, 1980.
15. **“Pervotsvit”**: z pisneiu u nove tysiacholittia: zb. tvoriv iz repertuaru narodnoho amatorskoho khoru “Pervotsvit” Narodnoho Domu sela Mykytyntsi, prysviachenyi 100-richchii smerti D. Sichynskoho ta 110-y richnytsi zasnuvannia kolektyvu / upor. Hanna Karas. Ivano-Frankivsk, 2009.
16. **“Povik ne ziviane “Pervotsvit”**: zb. khorovykh tvoriv z repertuaru narodnoho samodiialnoho khoru “Pervotsvit” narodnoho domu s. Mykytyntsi / upor. H. Karas/ 1994.
17. **“Prosvita”** Ivano-Frankivska: mynule i suchasne. Kn. 1 / za zah. red. V. Boika. Ivano-Frankivsk, 2000.
18. **Romaniuk L., Cherepanyn M.** Muzychne i teatralne zhyttia Stanislavova (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.): monohrafiia. Ivano-Frankivsk, 2016.
19. **Skoptsova O. M.** Stanovlennia ta osoblyvosti rozvytku narodnoho khorovoho vykonavstva v Ukraini (kinets XIX–XX st.): Synopsis diss. cand. of Art Sciences: 17.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kyiv, 2005.
20. **Stavnychy I.** Vid povitovoho mista do stolytsi ZUNR. Stanyslaviv u 1918–1919 rokakh (okremi zapysky iz Shchodennyka). Almanakh Stanyslavivskoi zemli: zb. materialiv do istorii Stanyslavova i Stanyslavivshchyny / red.-uporiad. B. Kravtsiv. Vol. 1. New-York; Toronto; Munich, 1975. P. 118–141.
21. **Stavnychy I.** Zmahannia chytalnianykh khoriv Stanyslavivshchyny. *Dilo*. Part 48. 1935. 23 February. P. 4.
22. **Stanyslaviv** – Stanislav – Ivano-Frankivsk 1662–2012 (do 350-richchia Ivano-Frankivska): monohrafiia. Ivano-Frankivsk; Lviv; Kyiv, 2012.
23. **Turii R. U** Mykytyntsiakh vstanovyly anotatsiinu doshku Stepanu Kovaliu. 2014. 9 June. Retrieved from: <https://galka.if.ua/umikitintsyah-vstanovili-anotatsiynu-doshku-stepanu-kovalyu>.
24. **Tsehelskyi Ye.** Denys Sichynskiy – yoho tvorchist i zhyttia. Almanakh Stanyslavivskoi zemli: zb. materialiv do istorii Stanyslavova i Stanyslavivshchyny / red.-uporiad. B. Kravtsiv. New-York; Toronto; Munich. Vol. 1. 1975. P. 558–565.
25. **Cherepanyn M. V.** Muzychna kultura Halychyny (druha polovyna XIX – persha polovyna XX st.) : monohrafiia. Kyiv, 1997.

Г.В. КАРАСЬ, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
 Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
 E-mail: karasg@ukr.net
 ORCID ID: 0000-0003-1440-7461

Психологія особистості



ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ЕВФЕМІЗАЦІЇ І ТАБУЮВАННЯ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОМУ ДИСКУРСІ

У статті здійснено спробу аналізу функціональних особливостей евфемізмів і табу у східнослов'янському мовно-культурному просторі і в українській мові зокрема. Табу та евфемізми мають складну лінгвокультурологічну природу, в якій нашарувалися різні чинники: історія, культура, релігія, світогляд, традиція, етика, етикет та ін. Але в рамках східнослов'янських культур потужним чинником виявились впливи тоталітарного режиму та інші соціополітичні параметри. Тому у форматі цих культур описувані феномени мають специфіку і є вагомим ментально-творчим механізмом.

Ключові слова: ментальність, мовна картина світу, евфемізми, табу.

The article attempts to analyze the functional features of euphemisms and taboos in the East Slavic linguistic and cultural space and in the Ukrainian language in particular. Taboos and euphemisms have a complex nature, in which various factors were layered: history, culture, religion, worldview, tradition, ethics, etiquette, and others. But within East Slavic cultures, totalitarian regimes and other sociopolitical factors also proved to be a powerful factor. Therefore, in the format of these cultures, the described phenomena have specifics and are an important mental and creative mechanism.

Keywords: mentality, linguistic picture of the world, euphemisms, taboos

Початок ХХІ ст. позначився особливою увагою до людинознавчих дисциплін. У зв'язку з цим інтенсивного розвитку набули новітні напрямки лінгвістики. Лінгвокультурологія, когнітивістика, лінгвофілософія, дискурсологія, генеративна лінгвістика, наратологія, лінгвосеміотика, нейролінгвістика, лінгвопрагматика, етнолінгвістика, лінгвістика тексту, теолінгвістика, неориторика, асоціологія (асоціативна лінгвістика), універсологія, гендерна лінгвістика, лінгвопоетика та інші напрямки вийшли на нову орбіту своєї інтерпретації або стали новітніми напрямками науки про мову, новою епістемологією. У цьому контексті значна кількість поняттєвих і термінологічних категорій зазнала змістових корекцій, а у форматі новітніх напрямків – нового прочитання.

Крім інших інтерпретацій мовного знака, у сучасних розробках звертається увага на феномен культурно-історичної пам'яті у мові, структуру свідомості, ментально-комунікативну поведінку, специфіку мовної картини світу [1, 17; 10, 30]. Такі інноваційні нарощування спостерігаємо на рівні морфології, сло-

вотвору, лексикології та лексикографії, синтаксису, а також у комунікативних моделях. Перегляд функційно-змістових особливостей термінопонять є звичним явищем, і доцільність цих процедур не потребує додаткових полемік. Скажімо, такі категорії, як евфемізми, мовно-культурні табу, теж набули нового прочитання і розглядаються у рамках цілісності культури [1, 21]. У контексті лінгвокультурології, комунікативної прагматики, етнопсихолінгвістичних теорій евфемізми і табу маніфестують не лише комунікативно-поведінковий тип, а й глибинні культурно-історичні монади, своєрідні комбінації геномів культури, культурно-історичні коди [19, 22]. Тому нове прочитання мовного знака та висвітлення у культурно-історичній проекції є безперечно актуальним та малодослідженим [17, 7; 6, 4].

Про новітній підхід не лише до значених категорій, а й до мовокультури і мовопростору як метасистеми впродовж останніх століть писали В. Гумбольдт, О. Потебня, Бодуен де Куртене, Ф. де Сосюр, Е. Сепір, Б. Уорф, В. Матезіус, М. Покровський, Д. Лихачов,

Ю. Лотман, Дж. Фрезер, Ю. Степанов, М. Толстой, Ю. Караулов, В. Топоров, М. Трубецкой, Р. Барт, Л. Вітгенштейн, М. Бахтін, Г. Гачев, О. Мельничук.

Сучасні дослідники розглядають мовні феномени на більш глибокому рівні залягання, проводять препарати у рамках геномів культури, культурних кодів, здійснюють розвідки у галузі лінгвоархеології, вивчають макро- і мікроструктури у текстовому середовищі. Тому ця галузь знань у наші дні характеризується розмаїтістю та поліфонією поглядів. Така мультिवаріантність підходів хоч і ускладнює онтологічне тло, але водночас свідчить про складність і неоднозначність досліджуваних об'єктів. У наші дні про це пишуть А. Вежицька, М. Алефіренко, С. Воркачов, В. Карасик, С. Кацнельсон, В. Колесов, В. Кононенко, О. Корнілов, О. Кубрякова, Д. Лакофф, І. Мечковська, В. Жайворонок, Й. Стернін, Н. Слухай, В. Воробйов, М. Маковський, Ю. Прохоров.

Якщо говорити предметно про феномен евфемізмів і табу у мовокультурних сферах, то ці категорії теж є обговорюваними у форматі наукових та публіцистичних полемік, але цей складник все-таки залишається на маргінесі наукового дискурсу. Природа різного роду обмежень і заборон та форми їх реалізації, а також психолінгвістичні параметри, культурно-генеалогічна сутність теж потребують додаткових напрацювань, щоб ліквідувати відставання цієї сфери знань від передової лінії сучасної науки і утримання цих категорій у рідчій сучасної наукової парадигми [19, 14].

Складність у вивченні цих категорій полягає в тому, що різними конструктивними сегментами вони лежать у різних інформаційних площинах, а також у складній конфігуративній формі об'єднують синхронію і діахронію, свідоме та підсвідоме, прикладне і теоретичне [7, 501]. Крім інших чинників, ці категорії маніфестують лінгвофілософію, лінгвоаксіологію, етнопсихолінгвістику, семіотику та інші напрямки гу-

манітарної науки. Тому про евфемізми і табу як спектр поведінкових, культурних, комунікативних та інших моделей слід говорити більш розгорнуто, виходячи за межі лінгвістичного простору [12, 104].

До наших днів ці категорії розглядаються в рідчій етичної норми, мовно-комунікативних стандартів, етикетних рамок. Але, як показали розвідки останніх десятиліть, такі складні категорії, як евфемізми і табу, та їх мовно-комунікативна презентація містять приховані глибинні механізми, маніфестують архаїчно-світоглядні феномени та ін. [7, 501; 13, 144; 8, 314]. Тому вивчення окреслених категорій слід здійснювати з урахуванням зазначених чинників, а також конче брати до уваги рефлексії цих поняттєвих структур в інших сферах знань. Навіть більше, враховуючи доробки у галузях психології, культурології, наратології, комунікативної лінгвістики, неориторики, дискурсології, теорії масової комунікації та ін., можемо говорити про нову епістемологію – нову парадигму знань [16, 251]. Вона у свою чергу вимагає залучення більш широкого спектра знань і пошуку відповіді на питання в інших проєкціях. Зокрема, говоримо про рудиментарно-адаптивні форми архаїчної моделі світу у сучасному культурно-антропоцентричному ландшафті, про активізацію підсвідомого у процесі послуговування цими категоріями, про архетипи, про поняття норми та аномалії і багато інших чинників [9, 9].

Основною умовою функціонування евфемізмів і табу є еволюція культури як такої. За визначенням деяких західних філософів та культурологів, культура починається там, де носій цієї моделі світу каже собі “ні”. Заборона чи обмеження як конструктивний елемент самосвідомості та суб'єктивної картини світу входить у повсякденну дійсність як органічний модус, невід'ємний складник. Більш ранні форми табу пов'язані з рефлексивно-інстинктивними механізмами та принципами самозбереження.

З розвитком цивілізації і переходом її на вищі щаблі передбачається вироблення всіма механізмами культури широкого поняття норми. І вона формується в усіх площинах людської дійсності, є регуляторним механізмом [11, 36]. Поняття норми автоматично передбачає опозиційну категорію, яка у цьому випадку може тлумачитися як аномалія (не норма). Еволюція культури передбачає невіддільний та системний розвиток цієї категорії. Вона поширюється з матеріально-поведінкової площини на абстрактну (духовну, мисленнєву, комунікативну та інші) сферу. У свою чергу, на тлі розвитку і вдосконалення такої культуротворчої категорії, як норма, розвивається комплекс обмежень і заборон [7, 337]. Вона у кожній культурі представлена шкалою, яка маніфестується такими формулами висловлювання – від “не бажане”, “це м’яка форма порушення окремих стандартів”, “краще це було б зробити так...” до категоричного “ні”, “неможливо ні за яких обставин”, “такий учинок неминуче буде мати негативну оцінку” та ін. Йдеться про параметри – від найлегшої форми до найбільш радикальної або категорично забороненої. За порушення останньої в усіх культурах передбачаються осуд та різні форми покарання, а до недавнього часу навіть смертна кара. Розвиток культури – це рух від дикості до цивілізації і неминуче розвиток системи табу та обмежень [14, 44]. Чим вища культура, тим більше обмежень, а також рух від примітивних до культурною “відшліфованих” та аргументованих заборон. Де-факто високою культурною може вважатися лише та, в якій абсолютна більшість членів колективного “я” свідомо приймають ці заборони як належне і вони є своєрідним колективним договором, поведінковим стандартом. Добровільно і усвідомлено рецептовані норми і обмеження, з одного боку, обмежують простір вільної дії (діапазон поведінкових можливостей) кожної особи, а з другого – є гарантією загаль-

носоціальної стабільності. Первинно-примітивні форми табу, які стосувалися фізичних дій, поступово розвинулись у нематеріальну сферу [3, 29].

Таким чином, розвиток, спалах та апогей культур впродовж усієї історії людства передбачали паралельний розвиток уявлень про норму. Кризи культур, різного роду конфлікти та періоди нестабільності завжди дзеркально експлікують ентропію в зоні такої категорії, як норма. Культурні, соціальні та будь-які інші революції – це завжди пошук нового формату норми, переосмислення параметральних категорій усього континууму норм, відкидання старих норм та стандартів. У кожному випадку періоди соціальної біфуркації органічно переплітаються з нестабільністю у просторі норми [3, 26]. Вони відображають процеси змішування, взаємопроникнення і взаємозаміщення норми та анормативності. Кожна культура намагається визначитися з конгломератом нормативних категорій та виписати систему зв’язків [3, 27]. Ці процеси безпосередньо пов’язані з аксіологією. Система цінностей теж органічно переплітається з культурною як такою і її внутрішньою ієрархічною впорядкованістю та функціонуванням в ній норми як генерувальної категорії. Еволюція будь-якої соціокультурної системи – це завжди протистояння архаїчних (класичних) стандартів і комплексу новітніх тенденцій. Такі динаміки добре відстежуються в архітектурі, живописі, музиці. Повною мірою ці тенденції поширюються на літературний процес та на мову як систему. Норми і табу у соціальній моделі – це завжди ті самі категорії у мові та комунікації. Табу та евфемізми стандартизують мову і культуру, є інструментами культуротворення [13, 144].

За свідченням дослідників, термін “табу” прийшов з полінезійських мов. У цих культурах табу – це не лише заборона чи поведінкові рамки, а й те, що не личить робити, щось незрозуміле та смішне [19, 14]. До контакту з релік-

товими культурами полінезії в європейському просторі не було терміна “табу”, але існував значний обсяг заборон та обмежень, які у свою чергу зазнали інтенсивного стандартизаційного впливу християнської релігії. Сформувався семантичне поле, в якому ядерну позицію зайняли амбівалентні чинники – гріховність (заборона) і святість. Табу репрезентує цю бінарну єдність і вибудовує принципову модель – “не можна..., тому що... – це посягання на вищу цінність (позитив)...” Або “не можна..., а слід уникати..., бо можна зазнати... (шкоди, ураження, втрат) – це небезпечно”. Усі без винятку релігійні течії взяли за основу принципової моделі підпорядкування і стандартизації світу такі категорії, як норма, табу, належне – неналежне. Заборони і обмеження завжди виконували функцію генеалогічного формування культур. Кожен матеріальний і абстрактний складник картини світу був позначений та віднесений до простору з позитивною чи негативною оцінкою. Порушення табу передбачало покарання або якусь форму відшкодування. Різного роду табу мають радше психологічну (психогенну) природу, бо у свідомості носія цієї категорії фіксується табу як абсолют. Йому підпорядковується свідомість і вся суб’єктивна картина світу. Не існує жодної сфери життя, якої не торкнулося б табу. Кожна деталь людської дійсності підпадає під інтерпретаційне мірило, яким є заборона. Кожною культурою та соціумом вироблені поведінкові стандарти, і все, що сумарно, є “людиною”, підпорядковується табу та різного роду тотемам. Думки, мовлення, моделі комунікативної поведінки, система стосунків з мікро- та макросвітом підпорядковуються законам, які продиктувала система обмежень та заборон. Бог у кожній культурі існує в системі бінарних (полярних) опозицій: “дозволено” – “заборонено”.

Мовно-комунікативне табу своєю генеалогією сягає найбільших глибин історії. Віра в силу слова, що сказане і

навіть продумане (оформлене в думку), є вчинком, який впливає на світ, це вже поведінка, дія. Від них може залежати доля адресата, думки (комунікації) того, на кого спрямований інформаційний потік. У мовокультурі табу стало причиною інтенсивного розвитку мови як такої, а також інтенсивної еволюції метафори та евфемізмів. Заборона на вживання окремих слів і цілих висловів стала засадою формування комунікативної норми. На більш пізніх етапах еволюції культур ці механізми стали основною рушійною силою в укладанні літературної норми. Табу та евфемізми перебувають на стику таких тектонічних плит, як культура, психологія, етнологія, соціологія, релігієзнавство, етика та мовознавство. Зазначені категорії поширюються на всю гуманітарну сферу.

Табу як явище і евфемізм як породжена (наслідкове явище) заборонаю комунікативна процедура (одна із форм), а також метафора як достатньо віддалена, але корінням сягаюча цих явищ виявились культуротвірними механізмами. Якщо розглядати табу як категорію, яка перебуває в епіцентрі семантичного поля “заборона”, то у засаді виявляється кілька різних за природою та походженням генерувальних механізмів, але які в кінцевому результаті формують різносторонню, але цілісну модель. Повною мірою ці чинники поширюються і на мову. Заборона у культурах (тут і заборона на слова) визначається магичною функцією, культурно-історичними, релігійними, соціально-політичними, етичними, правовими, естетичними, етикетними та іншими засадами. Щодо інтерпретації табу у рамках сучасної наукової парадигми, то ця категорія зазнає специфічного висвітлення насамперед тому, що слово, мова, комунікація інтерпретуються як вчинок чи система вчинків. Ці тенденції стали чіткіше окресленими лише впродовж останніх десятиліть.

У контексті функційних особливостей табу, евфемізмів і частково ме-

тафори та погляду на ці феномени крізь призму психолінгвістики висвітлюються такі засади, як причиново-наслідкові зв'язки та детермінація кінцевого результату. Це означає, що у свідомості та підсвідомості людини міститься аналітичний механізм, який окреслює дійсність, факти та їх природу у породжувальному світлі. Тобто будь-які дія, вчинок, помисли, слова та інше є результатом чогось і неминуче приносять результати (наслідки) – матеріалізуються. *Наприклад, якщо я чую шипіння, але не бачу змії, то це означає, що вона десь тут; вона може мене вкусити; це матиме фатальні наслідки, тому мені необхідно якнайшвидше покинути це небезпечне місце і в такий спосіб врятувати своє життя. Перебувати в цьому місці – це табу. Або: якщо я стою перед символом бога (ідолом) і поводжуся неналежним чином – недостатньо шаную його чи приношу надто скромну пожертву, це може не сподобатись йому, і на мене впаде його гнів. Або: якщо я не надто шаную свого політичного лідера і вживаю на його адресу негідні (невідповідні слова) або оплакую його смерть не надто щиро (історія смерті Сталіна, Мао Цзедуна чи Кім Чен Іра), то система покарає мене.* Тому фізичні дії, думки і слова лімітовані різними чинниками. Слова є репрезентантами думки, маніфестують комплекс поглядів, систему цінностей, особисту позицію. Слова повинні бути настільки обережними, як кроки у зоні шипіння – гіпотетично змії. Кожна соціокультурна і політична система вибудовує комплекс рецепторів-ідентифікаторів, які відстежують функціонування слова, виявляють міру загрози цих слів і думок. Свідченням цього є наявність цензури, інших спеціальних структур, які контролюють інформаційне поле.

Мова, мовлення, мовокультура як метасистема формують механізми адаптації, і тому появляються табу на слова, теми, ідеї та іншу інформацію. Також слова (лексико-фразеологічний конгло-

мерат) знаходяться у стані культурно-функціональної сейсмонестабільності. Отримують стилістичне маркування. Скажімо, лексема “жид” у європейських та східнослов'янських мовокультурах була нейтральною до початку ХХ ст. Але з 20-х років у Східній Європі вона набуває негативної конотації (емоційно-експресивного наповнення), і в мовах Центральної та Західної залишається нейтральною, а у східноєвропейських мовах тлумачиться “1. заст. Те саме, що євреї. 2. Образлива назва євреїв [2, 275], тоді як у польській мові “człowiek narodu uwodzacego sie ze starozytnej Judei, a następnie rozproszonego po całym świecie zachowującego poczucie tożsamości ukształtowane na gruncie wspólnoty religii, tradycji i obyczajów, dziś w znacznej części żyjącego w Izraelu [20, 1180].

Оскільки мова як система репрезентує культуру, її поверхневі та глибинні процеси, то на поверхню впливають такі явища, як зміна семантичної структури, поява стилістичних поміток, доповнення ілюстративного матеріалу та ін. Це схоже на катаклізми у глибинах океану, в результаті чого на поверхні появляються певні ознаки (наприклад, мертві глибоководні істоти). Завданням лінгвістів, культурологів, соціологів та інших фахівців є “розпізнати” за зовнішніми ознаками глибинні процеси.

Повертаючись до мови як до системи, звернемо увагу і на такий важливий чинник, як етнокультурні особливості функціонування табу та його ментально-світоглядні специфіки. Почергова зміна політичних систем, різного плану кон'юктур, пріоритетів, релігійних тенденцій, імперативних змін в аксіологічній системі і в мовній картині загалом детермінує зміни у дискурсі. Послідовні зміни заборон і обмежень на окремі речі, думки та слова породжують інерцію спротиву – механізми протидії. Вони насамперед виявляються у живомовному середовищі, а також у художній літературі, живописі, театральному,

кіномистецтві, у масмедійному дискурсі. На нашому етапі розвитку культури – у настінних графіті, пісенно-бардівській культурі, в інтернет-мережі тощо. Епоха, нація, мистецька сфера з приходом нових соціополітичних кон'юктур починає комунікувати метафорами, натяками, прозорим та замаскованим підтекстом, системою символів. Наступає нова хвиля евфемізмів. У цьому випадку натяк чи евфемізм є формою самозбереження. Епохи нових табуйованих систем породжують потужні хвилі метафоризації, пошуку різного типу аналогій, алегорій, езопової мови. Яскравим прикладом цього може бути словесна (не тільки словесна) творчість в епоху сталінських репресій, відлиги чи застою. У цей час працювали потужні механізми стеження за мовно-мисленнєвим простором, але ці епохи позначилися яскравими творчими доробками. Коли епоха змушена говорити натяками, то вона породжує пишну метафору, знаходить нові евфемізми. В окремих творах окремих поетів вона легко читається, є впізнаваною, а в інших маскується під вдало знайдені словосполучення, образи та ідеї. Скажімо, у творчості Володимира Висоцького реальність читається легко, є прозорою, а в Булата Окуджави метафора та евфемістична структура вимагають інтелектуальних зусиль, навичок декодування тексту.

Оцінюючи та аналізуючи культури, відносно об'єктивну та повну картину можемо отримати за умови “розгортання” ДНК заборон, різного роду табу. Вони, як відомо, спресовуються у монолітний пласт і є потужним магнітним полем – формою впливу. Кожна культура (як і мова) є сумарною величиною художньо-образних та інших віднайдень, комплексом поведінкових сценаріїв, а також системою заборон. Вони формують набір окремих культурних геномів і відображають своєрідний прихований ландшафт криптокультури. Інакше кажучи, я є результатом бага-

товікових культурних змін, креативних нашарувань, своєрідних культурних родо-видових мутацій, наслідок застоїв та революцій, а також страхів, заборон, табу, якими позначена кожна з епох. Історичний досвід голографується і стає моєю реальною дійсністю. Відповідно *моє мовлення і мова як система теж є сумарною величиною щоденного побутового функціонування, доробків високої поезії та комплексу почергово змінюваних табу*. Також історичне тло фіксує послідовні хвилі метафоризації та евфемізмів. Частина з них у короткому часі відмирає, а інша стає класикою – поезією, прозою, фольклором, фраземікою, прислів'ями, приказками, анекдотами та ін.

Потреба бути делікатним, говорити натяками, маскувати конкретні структури висловлювання з прямою та прозорою прагматикою під вишукані бутафорні словесні форми нагромаджується і за умов значного кількісного покажчика впливає на ментальну картину, змінює колективну свідомість. Висока культура загалом (як і мова) потребує гнучких висловлень і відмежовує грубі, вульгарні форми від толерантних та досконаліх. На тлі цього виокремлюються стилі та вишукана культурна форма і діаметрально протилежна їй модель – низька, потворна або табуйована. Висока форма мовної культури просякнута системою табу, тоді як низька ігнорує всілякі обмеження. Їй властиво переступати будь-які норми, кіч – демонстративний виклик нормам для низької культури – є звичним явищем, а також демонстрацією революційного спротиву або експлікацією власного безсилля перед диктатом (взірцем може бути кримінальна субкультура).

Переносячи погляд у площину східнослов'янських культур, слід наголосити на унікальності таких композитних утворень, як висока (стандартизована, офіційна, дозволена, рекомендована) культурна форма та її опозиція. Тут відстежуються язичницько-забобон-

ні, християнсько-релігійні, соціокультурні та інші табу. Але, крім інших, вагомим чинником є пережиті епохи кріпацтва, національно-культурних протистоянь, тоталітарних режимів. У цьому контексті ХХ ст. як епоха революційних ейфорій та глибокої зневіри, тотальних (колективних) страхів та спалахів надії є потужним складником у мовокультурі цих народів. Умовчання, необхідність висловлюватися натяками, пошук метафор та евфемізмів розвиваються паралельно з літературно-поетичним словом та мовленнєвим етикетом. Але в кожній культурі “глибоко сидить” внутрішнє (потворне), своєрідне “анти-я”, яке протестує і бунтує. Тому інколи чуємо від вулиці до високих парламентських трибун грубу лайку, яка контрастує із загальноприйнятою нормою. Але це властиво всім культурам. Та східнослов'янські, зокрема українська, наділені особливістю.

Функціонування табу, евфемізмів в українській мовокультурі беззаперечно наділена окремими специфіками. Ключовими чинниками тут є високий відсоток у ментальній картині світу такого складника, як архаїчні стереотипи (рудименти). Різного роду забобони, страхи, невинуваті обережність, бажання не порушувати світопорядок окремого фрагмента дійсності, уникнути загроз, страх перед силою природи, потойбіччям, авторитетом лідера та інше скоріше маніфестує архаїчну картину світу, ніж є виразником високого культурного індексу. Насамперед це пов'язано зі специфікою організації так званого “українського космосу”, в якому земля, світ природи, навколишня дійсність, поведінка інших членів спільноти, мікро- та макросвіт є органічними в дохристиянській моделі світу [18, 183; 11, 218; 5, 86].

До архаїчних культурних констант додалися християнські, в яких однією з базових синергетичних категорій є страх. Християнська релігія пріоритетами висуває любов, повагу до Бога,

добровільне прийняття його настанов і рекомендацій. Але, на відміну від конфуціанства, індуїзму, джайнізму, буддизму, даосизму, сікхізму та навіть іудаїзму, християнство передбачає жорстоке покарання (пекло) за відступ від основних канонів віри (у східноазійських релігіях такі категорії, як армагедон, пекло та апокаліпсис, відсутні). В українській ментальності, у свідомості віруючих фіксується страх (обережність) як законотворча домінанта. А у невіруючих (атеїстів) чи імітативно віруючих цей страх перед Богом відсутній. Бог є беззаперечним авторитетом, і “боятися Бога” для носія української ментальності є етнокультурним стереотипом [11, 177].

Важливим чинником є патріархальні засади світобудови як визначальний принцип генезису духовного простору. Родинні авторитети, прийняття короля, гетьмана, князя, пана, начальника як абсолютної домінанти і визнання необхідності йому підкорятися є потужним світотвірним механізмом. А це передбачає не лише свідоме прийняття його авторитетного статусу, а й страх перед ним, що у принципі відсутнє у західних соціополітичних системах. Цей чинник органічно вплетений у колективне свідоме та підсвідоме. В українській моделі світу вагомим чинником є також залежність від колективної думки – самоінсталяції у колективному “я”. Моделлю цього є: “а що люди скажуть?”

Ці та інші складники формують органічну і цілісну модель, в якій функціонують табу, евфемізми, комунікативні норми та сценарії поведінки. У цьому випадку, як і в інших, попри загальний позитив, вони є породженням комплексу аномалій. У рамках української культурної реальності потужним модулятором є також пережиті тоталітарні режими та інші катаклізми. Репресії, голодомор, жорсткий режим контролю за всім, що є дійсністю українця, в тому числі за його думками, вірою, духовним світом, наклалися на аграрний принцип організації дійсності, і в результаті

утворився специфічний сурогат заборон. Етикет, етикетні форми поведінки, комунікативний етикет як такий сильно позначені цими залишковими формами тоталітаризму. Тому на тлі комунікативного такту відстежуються “не бажані теми” (“краще про це мовчати”, “мовчи, язичку, – будеш їсти кашку”), необхідність уникати розмов про те, що знаходиться в зоні небажаних тем або табу. І хоча конкретна тематика може бути абсолютно прийнятною з позицій етикету, культурних норм, але не є бажаною з прагматичних міркувань, то вона автоматично зміщується у зону заборонених. І, власне, у ній теж розвивається система етикетних (тут – псевдоетикетних) норм, різного роду метафор, евфемізмів і табу. У нашій мовокультурі не прийнято публічно висловлюватись на адресу начальника, критикувати вищих соціальних ієрархів не з етикетних міркувань, а з причин небезпеки, загроз, наслідків, які можуть бути у випадку їхнього бажання помститися. Ці чинники породили в українському культурному просторі комплекс табу, сутність якого впливає не з культурно-етикетних, етичних та естетичних пластів, а з пережитих травм, періодів тотального страху та необхідності маскувати матеріальний світ, думки та прагнення, а також їх символи [11, 189]. Також вони є причиною гіпертрофованої популярності в українському дискурсі чуток і пліток – “розмови позаочі”.

Висновки

Станом на початок ХХІ століття український етнокультурний простір переживає революційні зміни. На ньому позначились здобута у 90-х роках минулого століття незалежність, революції, а останніми роками й агресія сусідньої держави. У цей період зазнають окремих системних зрушень архаїчні пласти культури, які формувалися століттями. Низка тем, питань, ідей, які традиційно були табуйованими, частково втратили ці заборони і стали обговорюваними.

Те, що було обговорюваним кулуарно – на рівні імпліцитного дискурсу – перейшло у ранг офіційних тем. Але інерційний рух культури і комплекс архаїчних стандартів і стереотипів щодо організації дискурсу є достатньо стійким, хоча він має властивість “розчинятися” у культурному просторі і бути невидимим. Неодмінна присутність архаїчного та окультуреного табу, різного роду заборон, небажаних тем, небезпечних критик чи дискусій своєрідною тінню батька Гамлета в українській мовокультурі і є додатковою причиною, своєрідним стимулом творення евфемізмів, метафор і табу.

Література

1. **Алефиренко Н. Ф.** Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. Москва, 2012.
2. **Великий** тлумачний словник української мови. Київ ; Ірпінь, 2004.
3. **Воробьев В. В.** Лингвокультурология. Москва, 2008.
4. **Гачев Г. Д.** Ментальность народов мира. Москва, 2008.
5. **Кононенко В. І.** Символи української мови. Київ ; Івано-Франківськ, 2013.
6. **Корнилов О. А.** Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. Москва, 2011.
7. **Лингвистический** энциклопедический словарь. Москва, 1990.
8. **Маковский М. М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. Москва, 1996.
9. **Маковский М. М.** Феномен табу в традициях и языке индоевропейцев. Сущность – формы – развитие. Москва, 2008.
10. **Маслова В. А.** Введение в когнитивную лингвистику. Москва, 2007.
11. **Мельник Я. Г., Криворучко Н. В.** Прологомени до українського дискурсу. Івано-Франківськ, 2012.
12. **Прохоров Ю. Е.** Действительность. Текст. Дискурс. Москва, 2006.
13. **Селіванова О. О.** Лінгвістична енциклопедія. Полтава, 2010.
14. **Тайлор Э. Б.** Первобытная культура. Москва, 1989.
15. **Юнг К. Г.** Человек и его символы. Москва, 1998.
16. **Язык – знание – реальность.** Москва, 2011.
17. **Язык и наука** конца XX века. Москва, 1995.

18. **Янів В.** Нариси української етнопсихології. Київ, 2006.
19. **Dobrowska A.** Eufemizmy współczesnego języka polskiego. Wrocław, 1994.
20. **Mały słownik** języka polskiego. Warszawa, 1995.

References

1. **Alefirenko N. F.** Lingvokulturologiia. Tsenostno-smyslovoie prostranstvo yazyka. Moskva, 2012.
2. **Velykyi** tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy. Kyiv; Irpin, 2004.
3. **Vorobiev V. V.** Lingvokulturologiia. Moskva, 2008.
4. **Gachev G. D.** Mentalnost narodov mira. Moskva, 2008.
5. **Kononenko V. I.** Symvoly ukrainskoi movy. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2013.
6. **Kornilov O. A.** Yazykovyie kartiny mira kak proizvodnyie natsionalnykh mentalitetov. Moskva, 2011.
7. **Lingvisticheskii** entsiklopedicheskii slovar. Moskva, 1990.
8. **Makovskii M. M.** Sravnitelnyi slovar mifologicheskoi simboliki v indoievropeiskikh yazykakh. Obraz mira i miry obrazov. Moskva, 1996.
9. **Makovskii M. M.** Fenomen tabu v traditsyiakh i yazyke indoievropeitsev. Sushchnost – formy – razvitiie. Moskva, 2008.
10. **Maslova V. A.** Vvedeniie v kognitivnuiu lingvistiku. Moskva, 2007.
11. **Melnyk Ya. H., Kryvoruchko N. V.** Prolehmeny do ukrainskoho dyskursu. Ivano-Frankivsk, 2012.
12. **Prokhorov Yu. E.** Deistvitelnost. Tekst. Diskurs. Moskva, 2006.
13. **Selivanova O. O.** Linhvistychna entsyklopediia. Poltava, 2010.
14. **Tailor E. B.** Pervobytnaia kultura. Moskva, 1989.
15. **Yung K. G.** Chelovek i ego simvoly. Moskva, 1998.
16. **Yazyk** – znaniie – realnost. Moskva, 2011.
17. **Yazyk i nauka** kontsa XX veka. Moskva, 1995.
18. **Yaniv V.** Narysy ukrainskoi etnopsykholohii. Kyiv, 2006.
19. **Dobrowska A.** Eufemizmy współczesnego języka polskiego. Wrocław, 1994.
20. **Mały słownik** języka polskiego. Warszawa, 1995.

Я.Г. МЕЛЬНИК, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: mel.jaroslav@gmail.com
ORCID ID: org/0000-0001-5511-1881

Пошуки, відкриття, гіпотези



**ДРАМАТУРГІЯ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО:
СТРАТЕГІЯ ТРАКТУВАННЯ КАТЕГОРІЇ SACRUM**

*У статті розглянуто художні особливості драматургії мало відомого письменника з української діаспори Григора Лужницького. На матеріалі релігійно-християнських п'єс Г. Лужницького відслідковано стратегію трактування письменником категорії *sacrum*. Аргументовано думку про те, що ідейно-образна трансформація цього поняття динамізувала процес народження сучасної драматургії, принаймні в Галичині, сприяла оновленню драматургічної поетики.*

Ключові слова: релігійно-християнська драма, Григор Лужницький, літературне угруповання “Логос”, *sacrum*, поетика.

*The author's strategy of the *sacrum* category in the dramatic legacy of the member of Lviv literary group “Logos” Hryhor Luzhnytsky is investigated in the article. For example by the analysis of the writer's Christian plays, such as “Golgotha - Passions, Death and Resurrection of our Lord Jesus Christ”, “Ambassador to God”, “Oh, the star risen over Pochaiev” and “Sister-gatekeeper”, it is proved that this category was dominant in his artistic thinking. Thus, there comes the opinion that such author's strategy of using (ideological and figurative transformation) of this concept, on the one hand, dynamized the appearance of such drama, at least in Galicia in 20–30s of the XX c., and on the other hand, contributed to the renewal of drama poetics (genre, plot structuring, characterization, style).*

Keywords: Christian drama, Hryhor Luzhnytsky, Logos literary group, *sacrum*, poetics.

Вступ

У статті досліджено авторську стратегію категорії *sacrum* у драматургічній спадщині члена Львівського літературного угруповання “Логос” Григора Лужницького. На прикладі аналізу релігійно-християнських п'єс письменника “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”, “Посол до Бога”, “Ой зійшла зоря над Почаєвом” та “Сестра-воротарка” доведено, що ця категорія була домінуючою в його художньому мисленні. Відтак аргументується думка про те, що така авторська стратегія використання (ідейно-образної трансформації) цього поняття, з одного боку, динамізувала процес народження такої драматургії, принаймні в Галичині у 20–30-х роках ХХ століття, а з іншого – сприяла оновленню драматургічної поетики (жанру, структурування сюжету, характеротворення, стилю).

Одним із яскравих представників Львівського літературно-художнього угруповання “Логос”, що діяло на початку ХХ століття й об'єднувало у

своїх рядах українських письменників та священників греко-католицького віросповідання, був Григор Лужницький (1903–1990) – поет, прозаїк, драматург, релігієзнавець, театрознавець і журналіст, який переважно більшість свого життя прожив в еміграції. До недавнього часу про його творчість в Україні майже нічого не було відомо не тільки читачьому загалу, а й національному літературознавству і театрознавству. Лише зі здобуттям незалежності його твори (здебільшого поодинокі) почали з'являтися в українському національно-духовному і літературно-мистецькому середовищі [1]. Не вдаватимемось до історії видання його прози, драматургії, театрознавчих праць, публіцистичних статей, літературознавчих досліджень, поезій та релігієзнавчих і культурологічних студій, як і їх окремих нинішніх републікацій. Зауважимо тільки, що сьогоднішній читач і науковець уже має можливість познайомитись з ними і скласти своє уявлення про рівень їх художньо-образного наповнення, естетичну вартість і дослідницьку цінність.

Серед такої поліаспектності творчості Григора Лужницького особне місце посідає його драматургія, яку, за спостереженнями Л. Рудницького, можна згрупувати за трьома категоріями: а) історично-релігійна п'єса, б) побутово-психологічна драма, в) рев'ю і музична комедія. “Визначальним принципом усієї драматургії Г. Лужницького, – зауважує науковець, – є християнський дух, християнська мораль і естетичні норми. Ці риси особливо притаманні першим двом категоріям” [2, 187]. Загалом Григор Лужницький написав понад двадцять драматичних творів та інсценізацій, різних за проблемно-тематичним спрямуванням і жанроутворенням. Однак форма релігійно-християнської драми і виявлення у ній *sacrum*-у як художньої та історичної правди, як ідейно-істетичної категорії у внутрішній і зовнішній структурі його п'єси завжди була домінувальною. З цього погляду варто простежити кореляцію саме категорії *sacrum* в драматичних творах Григора Лужницького. До цього слід додати, що сакральність (релігійність) присутньо позначалася на стильових ознаках, на типах художнього мислення авторів такого виду літератури, а також значною мірою узалежнювалася в зв'язку із етнопсихологічними, геополітичними і державотвірними чинниками.

Результати дослідження

Щодо п'єс Григора Лужницького, то категорія *sacrum*-у особливо увиразнюється у його релігійній містерії “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа”, історичному фактомонтажі “Посол до Бога”, історично-релігійній драмі “Сестра-воротарка” та “Ой зійшла зоря над Почаєвом”, хоча наявна вона і в інших драматичних творах письменника – у п'єсах з козацького побуту “Ой Морозе, Морозенку”, “Січовий суд (Олексій Попович)”, “Лицарі ночі”, “Дума про Нечая”, інсценізаціях “Мотря”, “Камо грядеши” та інші. Так чи інакше, сак-

ральне тут корелювалося різноманітними чинниками: впливом Святого Письма, християнськими традиціями, тенденціями розвитку християнсько-релігійного письменства, історично-суспільними чинниками, врешті, впливом літургійного дійства, на що вказував Григор Лужницький у своїй ґрунтовній статті “Праукраїнський театр” [3, 60–73].

Від оригіналу Святого Письма, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких “Оберамергауських страстей Христових” і польської католицької п'єси (приміром, творів Збігнева Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (згадаймо драматургію Пантелеймона Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія Григора Лужницького “Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа” з виразним сакральним спрямуванням. Її жанр та сюжетно-композиційні особливості, загалом стиль позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від його Єрусалиму до воскресіння. Заглиблюючись у зміст першооснови, автор наче й непомітно, проте все-таки своєрідно переплавив розрізнені сакральні фабульні події і звів їх органічно до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства.

Певно, в цьому, в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел, і передусім специфічному трактуванню образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать з'являється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми, – чи не найбільше досягнення драматурга в художній інтерпретації категорії *sacrum*.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції саме релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерністською, то принаймні була сміливою й доволі виправданою в системі худож-

нього мислення зокрема представників літературного угруповання “Логос”. Навіть більше, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не лише прагнув новаторства у розкритті, здавалося б, канонізованих сакральних жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й свідомо йшов (абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомості. Адже за східнохристиянською художньою традицією, образ Ісуса Христа не те що не вводився до образно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

Як зазначає Л. Рудницький, “може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф. Достоєвського, в його “Легенді про Великого Інквізитора”, де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Г. Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком нехтує традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п’єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, отже свого він нічого не додав. Г. Лужницький [...] не назвав себе автором п’єси, а “тільки перекладачем” [...]. Таким чином, Г. Лужницький так скорелював категорію сакрального і так зумів поєднати традицію з модернізмом, що це, власне, викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу” [4, 196].

Саме образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча все-таки слід визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, навіть несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають передусім ті сцени та ситуації, ті

частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи “заряджені” не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Загалом Григор Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе доволі вправним творцем діалогічного мовлення, окремих реплік, конфліктних конструкцій з добротною бінарною основою, до якої закладено не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні й морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з другого, в XIII яві першої картини, що має назву “Проповідь на горі”.

Інший драматичний релігійно-християнський твір Григора Лужницького, скорельований категорією *sacrum*, є п’єса “Посол до Бога”, де, окрім виразно сакрального спрямування, так чи інакше відбито певні історичні й національні реалії, соціально духовні орієнтири, біблійні вірування тощо. Ця драма й досі залишається, по суті, самотнім таким жанровим утворенням, як історичний фактомонтаж. Така форма твору, такий стиль, вочевидь, диктувалися проблемно-тематичною наповненістю змісту і чітко визначеною ідейно-естетичною концепцією.

У передмові до публікації цього твору в щорічнику “Життя і слово” зазначалося, що “Посол до Бога”, на відміну від попередніх релігійних драм цього автора (“Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа” та інсценізації роману Генрика Сенкевича “Камо грядеши”. – С. Х.), які природно й цілком конкретно вписувалися в атмосферу того часу, де що випадав з неї, навіть якоюсь мірою суперечив радикально налаштованій читацькій чи глядацькій публіці. І сама драма, і її жанр та сюжетно-композиційна структура були, за свідченням критики, надто революційними, щоб здобути симпатію загалу, про що засвідчує трива-

ла полеміка на сторінках таких західно-українських часописів, як “Новий час”, “Діло”, “Нова зоря”, “Неділя” та ін. [5].

Події драми “Посол до Бога” й ніні становлять не лише художній, а й суспільний інтерес – актуальність порушеної автором проблеми не викликає жодного сумніву. Причому проблема ця логічно й мотивовано розв’язується засобами драматургічної поетики й передусім сюжету: драматизовано важливі і суперечливі події часів Берестейської унії, відтак головним героєм дійства стала Українська церква в своїй конфліктній боротьбі між польським католицизмом і російським православ’ям. Власне, це й є основним інспіратором і стимулятором розвитку наскрізної драматичної дії. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи інакше сконденсовано навколо постаті “посла до Бога”, святого Йосафата Кунцевича, який, однак, є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, аніж повнокровним динамізованим характером.

Усе, що пов’язане з цим героєм, – це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій зосереджується насамперед навколо містичного образу Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті – папи Урбана VIII і тодішніх кардиналів, архієпископів Йосафата Кунцевича й Мелетія Смотрицького, священника Велямина Рутського, гетьмана Петра Коначевича-Сагайдачного, короля Жигмонта III, гетьмана литовського Лева Сапєги та інших, а також постатей вимислених, переважно отців-василіян, простих священників і звичайних віруючих.

Уже інший твір Григора Лужницького – історико-релігійна драма “Ой зійшла зоря над Почаєвом” – вирізняється більшою сюжетно-композиційною злагодженістю основних компонентів, хоча її основу також складають

конкретні історичні й національні події, що корелюються категорією *sacrum*: захист українцями-християнами Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 році, від нападу турків 1675 року, від загарбницьких посягань російських самодержців у 1831 р. Кожна окремішня реальна подія становить собою відповідно окрему динамізовану картину-дію, а в своїй сукупності – напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор удався до часово-просторової єдності розрізнених навіть століттями подій, образів, персонажів навколо головного героя – Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з’являється в тій чи іншій сцені в українському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою був продиктований специфікою міфологічно-образного мислення, пов’язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи інакше виявляється), а з другого боку, більшою мірою був зумовлений релігійністю авторської свідомості (християнським розумінням часу і простору як необмеженості в сприйнятті), сакральністю самого драматурга. Відтак стає зрозумілим використання в такому жанровому утворенні як образів загальних чи їх варіативних комбінацій, всетаки зумовлених історичною конкретикою, так і образів, далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх у сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, дух сакральності, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього) [6, 134].

Розвиток української релігійно-християнської драматургії схарактеризовано не тільки ремінісцентністю євангельських притч, а й художньо-стильовим обробленням біблійних чи середньовічних легенд, пов’язаних із Дівою Марією. Власне сюжет п’єси “Сестра-воротарка” Григора Лужницького запо-

зичено звідти, з минулого, коли все, що пов'язувалося з Дівою Марією чи присвячувалося їй, мало ембріональне драматургічне спрямування, що було очевидно спонукою і наслідком впливу раніше потужних літургійних циклів (різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхатологічних), зрештою, і літургійних драм.

Джерелом драматизму тут є не просто сама собою традиційно драматизована сакральна фабула про пречисту Діву, а насамперед її художня інтерпретація як послідовної й безпосередньої системи розвитку подій, чітко визначених сцен, актів, епізодів і яв, які цілковито природно, достатньо вмотивовано поєднували в собі секулярний і сакралізований світи. У цьому творі Григор Лужницький частіше заглиблюється в психологічні основи сюжету, якоюсь мірою відсторонюючись від суто зовнішньої дії. Тут уже важать не ідейні, а внутрішньо-мотиваційні чинники, зокрема в поведінці і діяннях головної героїні. Цікаво, що хоча в “Сестрі-воротарці” й акцентується на розвитку зовнішньої дії (насамперед через мотиви мандрів і блукань, що композиційно відбито в чотирьох діях-картинах з прологом), усе ж здійснюється це драматургом наче мимохіть, ескізно. Головне – порухи психологічного світу сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, “письменник надає виразних українських національних рис, передусім у тих сценах та епізодах, які мають конкретні часово-просторові орієнтири, місцевий колорит” [7, 58]. Цьому також сприяє введення до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священника, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні, що надто увиразнено в третій дії.

Висновки

З усього проаналізованого матеріалу можна зробити кілька присутніх висновків: Григор Лужницький як автор української релігійно-християнської дра-

матургії, що генетично бере свій початок з автентичних вірувань, міфологічних архетипів обрядності й ритуалів і літургійного дійства, корелював відповідно категорію *sacrum*. Завдяки цьому вона завжди була повноцінним літературно-художнім явищем як у словесному, так і в театральному мистецтві, слугуючи своєрідним виявом релігійної й національної самосвідомості українців. Окрім того, такого типу драма, така християнська традиція цілковито вписувалися до координат не лише української, але й західноєвропейської драматургії чи сакрального письменства загалом.

Література

1. **Лужницький Г.** Посол до Бога; упор., автор післяслова С. Хороб. Івано-Франківськ, 1996; **Лужницький Г.** 12 листів Андрея Шептицького до матері : у 2-х т. / упор. Б. Козак; авт. передмови Р. Пилипчук. Львів, 2004; **Лужницький Г.** Чорний сніг. Замок янгола смерти: повісті, детективи / упор., автор передмови Н Вівчарик. Івано-Франківськ, 2017.
2. **Рудницький Л.** Драматургія Григора Лужницького. *ЗНТШ. Праці філологічної секції*. Т. ССХХІV. Львів, 1992. С. 185–209.
3. **Лужницький Г.** Праукраїнський театр. *ЗНТШ*. Нью-Йорк ; Париж, 1956, С. 60–73.
4. **Рудницький Л.** Драматургія Григора Лужницького. *ЗНТШ. Праці філологічної секції*. Т. ССХХІV. Львів, 1992. С. 185–209.
5. **Коструба Т.** Огляд української літератури в 1918–1938 рр. *Життя і слово*: Квартальник для релігії і культури. Ч. 2. Інсбрук, 1948. С. 238–250; Грищков'ян Я. Українська католицька літератури 1919–1939 рр. *Богословія*. Т. 35. Рим, 1983. С. 137–145.
6. **Хороб С.** Українська релігійно-християнська драма кінця ХІХ-початку ХХ століття. *Степан Хороб. Сторінки історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття*. Івано-Франківськ, 2018. С. 115–148.
7. **Хороб С.** Сценічне слово, освячене Благовістом. *Сценічне слово Благовісту* : Антологія української релігійно-християнської драми ХХ–ХХІ століттях / упор., авт. вступ. статті С. Хороб. Івано-Франківськ, 2018. С. 6–64.

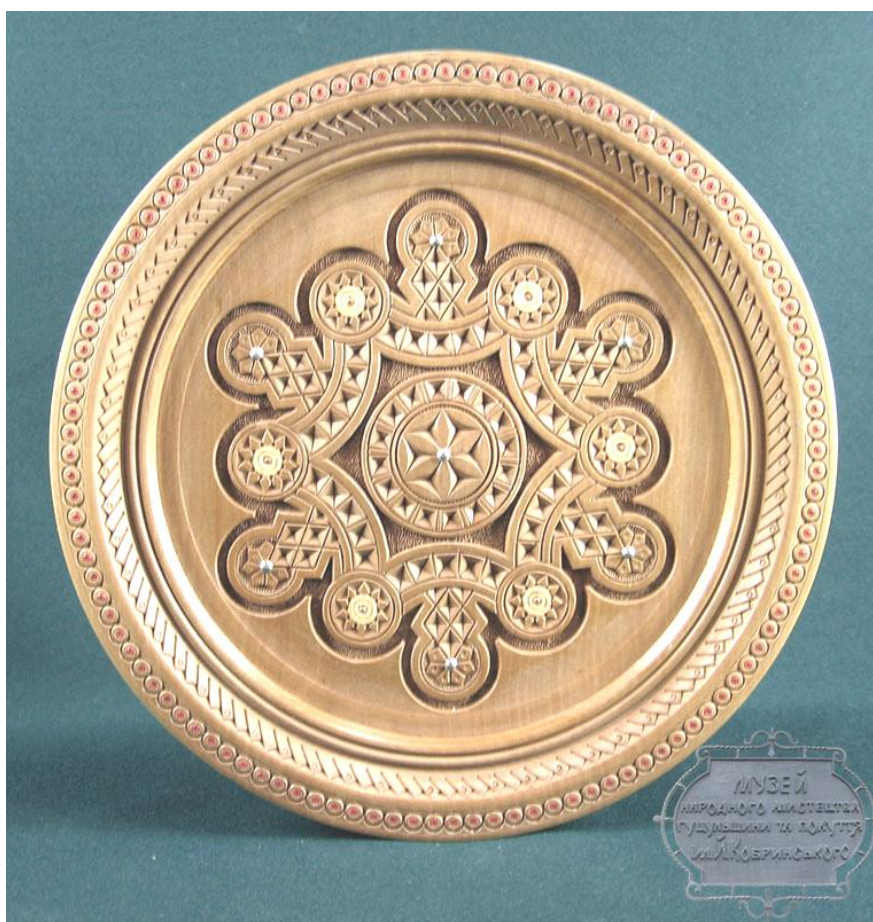
References

1. **Hryhor Luzhnytskyi.** Posol do Boha. upor., avtor pisliaslova S. Khorob. Ivano-Frankivsk, 1996; **Luzhnytskyi H.** / peredm. T. Salyhy.

- Lviv, 1996; **Luzhnytskyi H.** Vybrane: istoryko-relihiini piesy i teatroznavchi doslidzhennia / upor., avt. peredmovy S. Khorob. Ivano-Frankivsk, 1998; **Luzhnytskyi H.** Ukrainskyi teatr: naukovi pratsi, statti, retsenzii : u 2-kh t. / upor. B. Kozaka, avt. peredmovy R. Pylypchuk. Lviv, 2004; **Luzhnytskyi H.** Chorny snih. Zamok yanhola smerty: povisti, detektyvy / upor., avtor peredmovy N. Vivcharyk. Ivano-Frankivsk, 2017.
2. **Rudnytskyi L.** Dramaturhiia Hryhora Luzhnytskoho. *ZNTSh. Pratsi filolohichnoi seksii*. Vol. CCXXIV. Lviv, 1992, P. 185–209.
 3. **Luzhnytskyi H.** Praukrainskyi teatr. *ZNTSh*. New-York; Paris, 1956. P. 60–73.
 4. **Rudnytskyi L.** Dramaturhiia Hryhora Luzhnytskoho. *ZNTSh. Pratsi filolohichnoi seksii*. Vol. CCXXIV. Lviv, 1992. P. 185–209.
 5. **Kostruba T.** Ohliad ukrainskoi literatury v 1918–1938 rr. *Zhyttia i slovo: Kvartalnyk dlia relihii i kultury*. Insbruk, 1948. Part 2. P. 238–250; **Hrytskovian Ya.** Ukrainska katolytska literatury 1919–1939 rr. *Bohosloviia*. Vol. 35. Rome, 1983. P. 137–145.
 6. Khorob S. Ukrainska relihiino-khrystyianska drama kintsia XIX-pochatku XX stolittia. *Stepan Khorob. Storinky istorii ukrainskoi dramaturhii kintsia XIX – pochatku XX stolittia*. Ivano-Frankivsk, 2018. P. 115–148.
 7. **Khorob S.** Stsenichne slovo, osviachene Blahovistom. *Stsenichne slovo Blahovistu: Antolohiia ukrainskoi relihiino-khrystyianskoi dramy X–XXI stolittia / upor., avt. vstup. statti S. Khorob*. Ivano-Frankivsk, 2018. P. 6–64.

С.І. ХОРОБ, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, дійсний член НТШ, член Національної спілки письменників України, завідувач кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: stepan.khorob@pnu.edu.ua

Трибуна МОЛОДИХ



ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТУ *Monti / Berge / Gory* (на матеріалі італійської, німецької та української мов)

*У статті представлено виклад основних результатів комплексного експериментального дослідження лінгвокультурного концепту *Monti / Berge / Gory*. Обґрунтовано ефективність проведення асоціативного експерименту як засобу реконструкції мовної свідомості італійської, німецької та української лінгвокультурної спільноти. Проведено аналіз різновидів концепту та критерії в їх класифікації, здійснено інтерпретацію даних асоціативного експерименту на матеріалі семантичного поля концепту *Monti / Berge / Gory* в італійській, німецькій та українській лінгвокультурах.*

Ключові слова: *концепт, асоціативний експеримент, асоціативне поле, слово-стимул, асоціат.*

*The article represents the main results of a comprehensive experimental study of the linguistic and cultural concept of *Monti / Berge / Gory*. The effectiveness of the associative experiment as a means of language consciousness reconstruction of the Italian, German and Ukrainian linguistic and cultural community has been substantiated. The analysis of varieties of the concept and the criteria in their classification has been carried out, the data of the associative experiment on the material of the semantic field of the concept *Monti / Berge / Gory* have been interpreted in Italian, German and Ukrainian linguistic cultures.*

Keywords: *concept, associative experiment, associative field, stimulus word, associate.*

Вступ

Сучасна лінгвістична наука спрямована на міждисциплінарне дослідження у галузі концептних студій, у зв'язку з чим постає доцільність застосування прийомів та методів, що використовуються у таких гуманітарних дисциплінах, як психологія, психолінгвістика, етнолінгвістика. Однією із поширених практик є метод асоціативного експерименту, що є ефективним засобом дослідження індивідуальної та колективної когнітивної свідомості носіїв мови. Експериментальні методики дозволяють розкрити семантичну структуру слова, слугують цінним матеріалом для вивчення когнітивно-психологічних еквівалентів семантичних полів, сприяють вивченню об'єктивно існуючих у психіці носіїв мови семантичних зв'язків слів [2].

Метод асоціативного експерименту у своїх працях застосували такі науковці, як О.С. Кубрякова, О.О. Леонтьєв, А.П. Бабушкін, Й.А. Стернін. Асоціативний експеримент являє собою опрацьовану технікою психолінг-

вістичного аналізу, тому, незважаючи на те, що експериментальні методи дослідження семантичних структур потребують більших зусиль, ніж логічний аналіз значення, “вони виявляються незрівнянно більш ефективним та економічним шляхом визначення психологічно реального значення слова, аніж контекстуальний аналіз” [8, 122].

Метою дослідження є аналіз результатів асоціативного експерименту, що проводився для з'ясування смислів лінгвокультурного концепту *Monti / Berge / Gory*.

Актуальність полягає в досягненні науково достовірних даних щодо лінгвокультурного чинника концепту в італійській, німецькій та українській культурі, який посідає важливе місце в колективній мовній свідомості різних етносів.

Наукова новизна статті полягає у застосуванні методу асоціативного експерименту для з'ясування лінгвокультурологічних і прагматичних особливостей функціонування етноспецифічного концепту *Monti / Berge / Gory*, що

досі не був об'єктом лінгвістичного дослідження.

Матеріалом дослідження слугують асоціації на слова-стимули *Monti / Berge / Gopu*, що були отримані шляхом анкетування носіїв італійської, німецької та української мов. Асоціативний експеримент дозволяє розкрити семантичну структуру концепту в лінгвокогнітивній свідомості носіїв мови та визначити ступінь інтенсивності когнітивних ознак, що складають цей концепт у розумінні різних носіїв мови.

Завдяки когнітивно-психологічному експерименту відбувається т. зв. реконструкція домінантних уявлень про певний концепт у певному етнокультурному соціумі чи на певній етнокультурній території.

Існує декілька різновидів асоціативного експерименту, які застосовують у ході дослідження смислу та структури концепту. Експерименти можуть різнитися залежно від модальності (візуальної чи слухової), в якій пропонують працювати респондентів. З цієї точки зору вирізняють усні, письмові, зорові слухові форми експерименту [13, 25–33].

Для вільного асоціативного експерименту важливою є фіксація першої реакції на слово-стимул. Слово-стимул під час експерименту передає фонологічні, граматичні та, найважливіше, семантичні ознаки, що відображені в свідомості окремого носія мови. У ході такого типу експерименту учасникам не ставляться жодні обмеження на реакції під час анкетування.

У керованому асоціативному експерименті дослідник певним чином обмежує вибір реакції, наприклад, дає завдання подати означення до стимулів-іменників, або відповідь учасника обмежується певними умовами – наприклад, щодо частини мови. Асоціативний експеримент зазвичай охоплює чисельну групу опитуваних та надає великий масив даних, на основі яких формується таблиця частотного розподілу слів-реак-

цій, проте за умов керованого асоціативного експерименту експериментатор має можливість отримати більшу кількість асоціацій, завдяки уточнювальним питанням, що відображають різноманітні диференційні та оцінні ознаки досліджуваного слова [9, 166].

Результати дослідження

Принципи та методи аналізу, що їх застосовують в ході проведення експериментальних досліджень, залежать від типу обраного експерименту, особливостей отриманого матеріалу та цілей дослідника. Різновидами керованого асоціативного експерименту є рецептивний експеримент та експеримент на суб'єктивні дефініції. Завданням першого експерименту є виявлення сприйняття та розуміння концепту етноспільнотою. В ході його проведення учасник підбирає синоніми або антоніми до слова-стимула, що доводить закономірності пізнання та осмислення реципієнтом концепту в його психосоматичній сутності. В експерименті на суб'єктивні дефініції фіксовано визначення об'єкту дослідження реципієнтом, що дозволяє виявити предметні характеристики досліджуваного концепту.

Результативним прийомом для комплексного дослідження концептів у нашому дослідженні є поєднання різних методик, що дозволяє отримати репрезентативний мовний матеріал, який кваліфікує набір когнітивних ознак досліджуваного концепту у італійському, німецькому та українському мовному просторі.

Для інтерпретації результатів асоціативного експерименту було взято до уваги як кількісні, так і якісні характеристики отриманих реакцій. Кількісний аналіз ураховує стереотипність асоціацій, кількість різних реакцій на слово-стимул та передумови їх виникнення. Г.А. Мартинович зазначає, що асоціативні реакції класифікуються як стереотипні, які поділяються на частотні, стандартні, найбільш регулярні та

одиночні, які передбачають індивідуальні, нестандартні асоціації. Стереотипні реакції базуються на автоматичній актуалізації зв'язків, що виникають на основі суміжності або схожості та закріплені у мовній свідомості носія мови здебільшого як результат прочитаного чи почутого. Одиночні реакції базуються на індивідуальному зближенні уявлень та понять за суміжністю чи схожістю, в результаті чого утворюються нові, нетипові асоціативні пари [6].

Якісний аналіз результатів асоціативного експерименту вимагає реконструкції структури семантичного поля, що, в свою чергу, визначається типом та змістом асоціативного зв'язку. Для якісної класифікації асоціативних реакцій О.О. Залевська дотримується положення про багаторівневу будову внутрішнього лексикону людини, в якому розрізняє поверхневий ярус форм та глибинний ярус змістів. Залежно від того, до якого з ярусів звертається реципієнт, розрізняють два рівня ідентифікації слова. Перший рівень передбачає аналіз на рівні словоформи, без звернення до значення одиниці та репрезентує формальні реакції на слово-стимул. Другий рівень забезпечується через актуалізацію зв'язку між словоформою та одиницею глибинного ярусу лексикону й представляє семантичні реакції у психіці опитуваного [4, 31].

За схемою семантичної класифікації розрізняють три типи реакцій:

1) реакції як семантичні множини, які встановлюють загальні семантичні компоненти між стимулом і реакцією та відображають поняттєвий компонент будь-якого концепту;

2) реакції з емоційно-ціннісною конотацією, що дозволяє відобразити відношення реципієнтів до запропонованого стимулу-концепту;

3) реакції, що відображають сферу функціонування об'єктів.

До третього типу реакцій входять слова, в яких реалізуються стандартизовані ситуації функціонування досліджу-

ваних концептів, що відображають актуальну дію з боку предмета, позначають процес психічних механізмів ефективності спілкування, кодування та декодування текстів у міжкультурному спілкуванні. Цей тип реакцій складає образний компонент концепту та є ключовим у ході дослідження концепту *Monti / Berge / Gori* [3].

Експеримент було проведено з італійцями – носіями італійської мови, що проживають у північних регіонах Італії, провінція Alto Adige, німцями – носіями німецької мови, що проживають на території Австрії та в автономній області Італії, що зветься Süd Tirol (Alto Adige), в містах Больцано, Бресаноне та Бруніко, де проживає як італомовне, так і німецькомовне населення та етнічна група ладінців, а також з українцями – носіями української мови, що проживають у Західному регіоні України в Івано-Франківській області, в містах Яремче, Надвірна, Івано-Франківськ.

Для проведення експерименту було обрано території із гірським рельєфом, а саме: гори Альпи, що розташовані на території Італії та Австрії, та гори Карпати, що розташовані на території України.

Експеримент проводився серед реципієнтів різної вікової категорії, а саме: віком від 15 до 85 років, серед бажаних узяти участь були як представники місцевого населення, що повсюдно оточені гірськими краєвидами, так і туристи та відпочивальники, які обрали споглядання гірського пейзажу на певний час.

У ході проведення вільного асоціативного експерименту було отримано 352 асоціації на слова-стимули *Monti / Berge / Gori*, що стали ключовими у створенні асоціативного поля досліджуваного концепту.

Досвід проведених асоціативних експериментів, виконаних науковцями, засвідчує, що асоціації поділяються на типові та унікальні. Асоціативний експеримент відбиває певну лінгвістичну

реальність, яка існує між словами та яка дає змогу виявити специфіку світосприйняття носіїв різних мов. За умовами експерименту, респондентам було роздано анкету, у якій подано низку запитань. Зазначені запитання пов'язані з ментальністю реципієнта і віддзеркалюють своєрідність та індивідуальність мовомислення. Пропонувалося записати відповідь на запитання, що містили слово-стимул *Monti / Berge / Gori*, при цьому не було жодних обмежень у часі. Оброблення асоціативного матеріалу проводилося впродовж місяця, його подальша формалізація та інтерпретація відбулися у розмежуванні реакцій та виокремленні їхніх асоціативних полів, що дають змогу зрозуміти значущість культурних концептів для італійців, німців та українців. Після проведення та опрацювання результатів реєструємо тип реакцій та їх частотність. Найчастішими вважаємо реакції, що складають 20 до 43 відсот. від загальної кількості реакцій на слово-стимул. Реакції, отримані під час вільного асоціативного експерименту, вибудовують асоціативне поле концепту, що складається з ядра і периферії. До ядра зараховуємо високо-частотні реакції, до периферії – низько-частотні.

Беручи до уваги предметні характеристики досліджуваного концепту *Monti / Berge / Gori*, а саме його просторову, зображувальну та функційну ознаки в ментальному та просторовому середовищі, за основу беремо класифікацію Р.М. Фрумкіної, яка поділяє асоціації за такими параметрами: близькість за смыслом, протиставлення за смыслом, відношення “вище – нижче”, відношення “частина – ціле” і “ціле – частина” [12, 120].

Внаслідок аналізу відповідей респондентів було побудовано асоціативні поля – структури, організовані шляхом об'єднання навколо слова-стимулу певних груп слів-асоціатів, які виявляють ступінь подібності і характеризуються семантичною схожістю, в яких під “асо-

ціативним полем” розуміємо всі слова реакції на запропоноване слово-стимул [5, 13].

Як зазначає Н.В. Уфимцева, кожне слово-стимул має відповідне асоціативне поле, що відбиває фрагмент образу світу того чи іншого етносу, відображене у свідомості “пересічного” носія тієї чи іншої культури, його мотивів, оцінок та, як наслідок, його культурних стереотипів [11].

Ядро асоціативного поля *Monti / Berge / Gori* у мовній свідомості італійців, німців та українців складають лексеми абстрактного характеру, що репрезентують найбільш частотні, стереотипні інтерпретації просторового образу *Gori*:

в італійській мові: *Libertà, riposo, aria pulita, sport, tempo libero, natura*;

у німецькій мові: *Freiheit, Sport, Ruhe, saubere Luft, Freizeit, Natur*;

в українській мові: *Свобода, відпочинок, вільний час, природа, чисте повітря, спорт*.

Ці асоціати виявляють зв'язок просторового образу гір зі способом життя або бажанням бути ближче до природи, відпочити від ритмів сучасного світу, гіперактивної діяльності.

Слід відмітити, що ядерні ознаки асоціативного поля *Monti / Berge / Gori*, беручи до уваги кількісні та якісні характеристики отриманих реакцій, здебільшого збігаються із ядерними ознаками досліджуваного концепту у носіїв італійської, німецької та української мов.

Аналіз відповідей-реакцій на слово-стимули *Monti / Berge / Gori* з точки зору формальної класифікації засвідчує, що найпоширенішим типом реакції є слова та словоформи, що виражають емоції та внутрішні почуття реципієнтів (близько 75 відсот.):

в італійській мові: *il sentimento d'amore, il sentimento di conforto e serenità, connessione con la natura, esaltazione, silenzio*;

у німецькій мові: *das Gefühl der Liebe, das Gefühl des Trostes und der*

Gelassenheit, der Verbindung mit der Natur, der Erhebung, der Stille;

в українській мові: *почуття закоханості, відчуття затишку та спокою, зв'язок з природою, піднесення, тиша.*

Частина слів та висловлень складає невеликий відсоток (9 відсот.?), вони мають індивідуальний характер та різняться у різних носіїв мови:

в італійській мові: *Piacere, Altezza, Metà, Obiettivo, Sfida.* (Перекл.: *Задоволення, висота, ціль, мета, виклик;*)

у німецькій мові: *Kraft, Königliches, Welt, Beständigkeit, Grenzen, Barrieren, Weibsymbol, Herrschaft, Macht, Freunde.* (Перекл.: *Сила, Королівський статус, Світ, Опір, Межі, Бар'єри, Символ жінки, Панування, Влада, Друзі;*)

в українській мові: *самотність, екстрим, єдність, стійкість, нездоланність.*

У ході обробки та інтерпретації результатів вільного асоціативного експерименту отримані реакції групувано за трьома семантичними класами: 1) реакції з емоційно-оцінною конотацією; 2) реакції, що відображають сферу функціонування; 3) реакції як семантичні множинники.

Реакції як семантичні множинники, що визначаються частотою слів-реакцій, складають найчисленнішу групу (52 відсот. відповідей) та представлені такими асоціатами:

1) Загальні номінації емоційних станів:

Концепт *Monti / Berge / Gori* як елемент сакрального світу, символ волі, духовність, вищий ступінь блаженства, зв'язку із природою;

Концепт *Monti / Berge / Gori* як місце розкриття внутрішнього стану людини: мрія, натхнення, самотність, символ перешкод, вічності, стійкості, символ часопростору, людського існування, що з точки зору етнопсихології є виявом культурних процесів, що відбуваються в конкретному соціумі, відтворюють особливості звичаїв, обрядів, фольклору, притаманних певній етнічній спільноті:

в італійській мові: *L'amore, la libertà, connessione con la natura, il, silenzio;*

у німецькій мові: *die Liebe, die Freiheit, der Verbindung mit der Natur, der Erhebung, der Stille;*

в українській мові: *стійкість, спокій, зв'язок з природою, піднесення.*

2) Концепт *Monti / Berge / Gori* представлено як один із першоелементів творення Всесвіту, символ захисту навколишнього світу, боротьби за чисту екологію (30 відсот. відповідей):

в італійській мові: *il viaggio, il riposo;*

в німецькій мові: *die Reise, die Erholung, das Tourismus;*

у українській мові: *відпочинок, туризм, природа.*

3) Концепт *Monti / Berge / Gori* реалізовано як символ екологічно чистого світу, захисту природи та здійснення людської діяльності (35 відсот. відповідей)

в італійській мові: *l'aria fresca, i boschi, la vita sana;*

у німецькій мові: *die Umweltschutz, frische Lust, die Gesundheit;*

в українській мові: *свіже повітря, природа, ліси.*

4) Концепт *Monti / Berge / Gori* як спосіб життя, здорового існування, взаємозв'язок природи у суспільства (25 відсот. відповідей);

в італійській мові: *escursioni in montagna, vita senza Internet, senza telefoni, svegliarsi in montagna all'alba, andare in barca tra le montagne;*

у німецькій мові: *in den Bergen wandern, Leben im Herzen der Natur, Mangel an Kommunikation, Leben ohne Internet, Telefone, aufwache bei Sonnenaufgang in den Bergen, jagen;*

в українській мові: *походи в гори, життя на лоні природи, відсутність зв'язку, життя без інтернету, прокидатися в горах на сході сонця, ходити по росі, збирати ягоди та гриби.*

Реакції з емоційно-оцінною конотацією (61 відсот. відповідей) вербалізовано лексемами, що позначають:

1) позитивний емотивний стан людини: захоплення, натхнення, відчуття затишку та спокою, глибокі роздуми, почуття радості, відпочинок;

2) вербальний образ абстрактних понять свободи, єдності, стійкості, могутності, міцності та чистоти;

3) вербальний образ Батьківщини, кохання, краси.

Валоритивний компонент концепту *Monti / Berge / Gori* простежується також в аналізі сполучуваності лексеми *Monti / Berge / Gori* з прикметниками позитивної експресивної оцінки:

в італійській мові: *alto, bello, enorme*;

у німецькій мові: *majestätisch, erhaben, massiv*;

в українській мові: *зачарований, казковий, красивий, витривалий, зелений*.

Реакції, що відображають сферу функціонування концепту *Monti / Berge / Gori*, репрезентують відмінні результати у досліджуваних мовах:

1) діяльність, спрямована на захист навколишнього середовища – 40 відсот. серед італійських та німецьких реципієнтів, 16 відсот. серед українських реципієнтів;

2) діяльність, спрямована на зміцнення та підтримку здорового способу життя – 45 відсот. серед італійських та німецьких реципієнтів, 25 відсот. серед українських реципієнтів;

3) діяльність, спрямована на відновлення власне народних етнічних традицій, культурного туризму – 25 відсот. серед італійських та німецьких реципієнтів, 38 відсот. серед українських реципієнтів;

5) діяльність, спрямована на розвиток туристичної сфери життя – 55 відсот. серед італійських та німецьких реципієнтів, 15 відсот. серед українських реципієнтів.

Експеримент щодо встановлення суб'єктивних дефініцій дозволяє отримати показники, що складають поняттєвий компонент концепту в досліджу-

ваних мовах. Концепт *Monti / Berge / Gori* виступає у функції психічного складника, віддзеркалення національної самосвідомості й національного характеру, що має історичну природу й еволюціонує зі зміною культурно-історичних умов життя.

В результаті аналізу суб'єктивних дефініцій було виявлено низку національно-психологічних особливостей носіїв мови, що виявляються по-різному у певних соціальних верствах, групах, етносів. Психічний склад етносу є важливим показником національного характеру. На думку Г. Лебона, це синтез складників живих істот, перш за все – синтез усіх предків, які сприяли його утворенню, життю будь-якого народу, і всі вияви його цивілізації та відображення його душі [1, 55] Виявлені предметні характеристики концепту зафіксовано в повсякденному житті, в усталених поведінкових стереотипах, у звичному способі дій у тій чи іншій ситуації.

В кожній мові на різних етапах її розвитку виділяють певні лексико-семантичні групи. На думку М.М. Покровського, визначення лексико-семантичних груп ґрунтується на парадигматичних зв'язки між словами: “Слова та їхні значення живуть не окремим один від одного життям, але поєднуються, незалежно від нашої свідомості, в різні групи, причому основою для групування слугують схожість або цілковита протилежність за основним значенням” [7, 55]. Вчений наголошує, що слово та його значення будуть зрозумілими саме на тлі синонімічних із ним слів: “Історія значень відомого слова буде для нас тільки тоді зрозумілою, коли ми будемо вивчати це слово у зв'язку з іншими словами, синонімічними з ним, а головне, з тими, що належать до одного й того самого кола уявлень” [там само].

Як наслідок направлено асоціативного експерименту виявлено сполучуваність лексеми *Monti / Berge / Gori* з певними словами, що дозволило виокремити додаткові інтерпретаційні конота-

ції відповідного концепту. Іменники та словосполучення, пов'язані з просторовим образом *Monti / Berge / Gori*, об'єднані такими лексико-семантичними групами як протиставлення просторового пейзажу. Найтиповіший просторовий образ, що протиставляється у досліджуваних мовах, – це просторові образи *Mare / Meer / море* та *Pianura / Tal / Долина*, де виявом національного та індивідуального світосприйняття для італійців є просторовий образ “море”, а для німців та українців – просторовий образ “долина”. Отримані ознаки складають поняттєвий компонент концепту в досліджуваних етносах та віддзеркалюють національну самосвідомість народу в поєднанні таких лексико-семантичними груп:

в італійській мові: *Mare, Spiaggia, Sabbia, Aria, Aqua*;

у німецькій мові: *Zunami, Wüste Sahara, Ebene, See, Hügel, alles flach, Regenwald, Industriestadt, Weitere Flachland, Strand*;

в українській мові: *море; вода, осінній парк, долина, полонина, хмари, синє небо*.

Основні моменти змісту концепту *Monti / Berge / Gori* як категорії простору – це загальні, досить широкі поняття, які конкретизуються в більш вузьких поняттях, предметах і явищах. Семантичне поле простору як фрагменту мовної картини розглядає модель семантичних відношень у лексиці в межах семантичного поля концепту *Monti / Berge / Gori*, де утворені лексико-семантичні групи, що визначають зв'язки між окремими елементами мовної картини світу та сприяють подальшому розкриттю змісту концепту.

Застосування асоціативного експерименту у ході дослідження лексико-семантичних полів дозволило розкрити динаміку змістових взаємовідношень усередині польової структури. Пропонуємо розглянути особливості різно-

рівневих засобів мовної репрезентації концепту просторового образу *Monti / Berge / Gori*. Простір є одним з найважливіших параметрів матеріального світу, в якому концепт *Monti / Berge / Gori* визначається як загальне поняття локума (місця), в межах якого здійснюється життя, а також як деякого просторового орієнтира, стосовно якого визначається місцезнаходження, місцерозташування предметів.

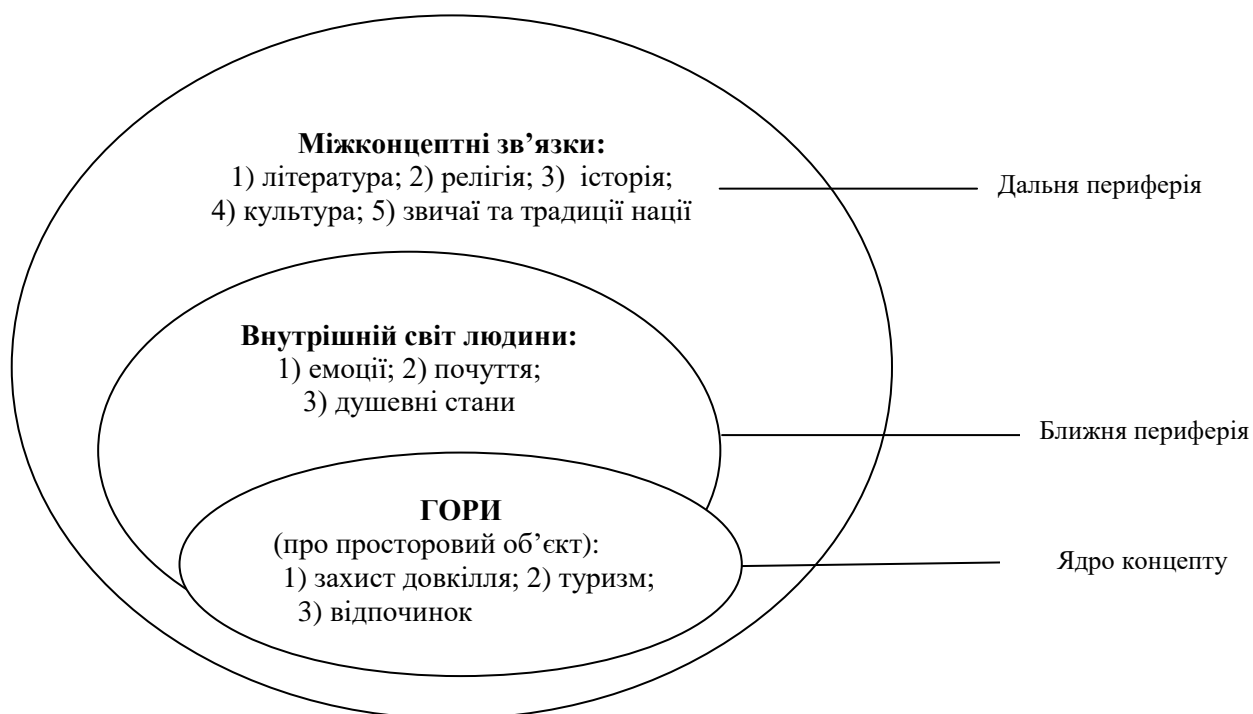
Опрацювання результатів вільного та направленого асоціативного експериментів дозволило інтерпретувати отримані реакції як відображення концептних ознак у носіїв досліджуваних мов. Проведений експеримент дає можливість виявити найбільш значущі елементи концепту, а також отримати інформацію емотивно-оцінного характеру. Основними компонентами семантичної структури концепту *Monti / Berge / Gori*, як показав експеримент, є: *оздоровлення, відпочинок, позитивні емоції, здоровий спосіб життя, суспільна діяльність, методи її здійснення, спосіб існування, зв'язок з природою*.

Висновки

Проведений аналіз дає можливість зробити висновок про те, що концепт *Monti / Berge / Gori* є актуальним для італійської, німецької, української лінгвокультури, виконує важливу емоційно-експресивну функцію. Відмінність цього концепту для італійського, німецького та українського лінгвосоціуму підтверджується інтерпретацією, яку пропонують учасники експерименту, характеризуючи концепт *Monti / Berge / Gori* як утілення позитивних рис італійського, німецького та українського менталітету.

Перспективним є експериментальне дослідження національного характеру італійської, німецької та української лінгвокультури.

Польова модель концепту ГОРИ



Література

1. **Баронин А. С.** Этническая психология. Киев, 2000.
2. **Белянин В. П.** Психолінгвістика : учеб. пособие. Москва, 1999.
3. **Джамбаева Ж. А.** Ассоциативный эксперимент : методологические основы. *Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева. Серия: Гуманитарные науки.* Вып. 1 (92). Астана, 2013. URL: <http://repository.enu.kz/handle/data/9095>.
4. **Залевская А. А.** Введение в психолінгвістику. Москва, 2001.
5. **Клименко А. П.** Лексическая системность и ее психолінгвістическое изучение : учеб. пособие]. Минск, 1974.
6. **Мартинович Г. А.** Опыт комплексного исследования данных ассоциативного эксперимента. *Вопросы психологии.* 1993. № 2. С. 93–99.
7. **Покровский М. М.** Избранные труды по языкознанию. Москва, 1959.
8. **Стернин И. А.** Лексическое значение слова в речи. Воронеж, 1985.
9. **Стернин И. А., Попова З. Д.** Когнитивная лингвистика. Москва, 2007.
10. **Уфимцева А. А.** Опыт изучения лексики как системы (на материале английского языка). Москва, 1962.
11. **Уфимцева Н. В.** Русские: опыт еще одного самопознания. *Этнокультурная специфика языкового сознания* : сб. статей. Москва, 1996. С. 139–162.

12. **Фрумкина Р. М.** Психолінгвістика : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. Москва, 2003.
13. **Ягунова Е. В.** Эксперимент в психолінгвістике : учеб. пособ. для вузов. СПб, 2005. URL: <https://docplayer.ru/54703494-E-v-yagunova-eksperiment-v-psiholingvistike-konspekty-lekciy-i-metodicheskie-rekomendacii.html>.

References

1. **Baronin A. S.** Etnicheskaia psikhologiiia. Kiev, 2000.
2. **Belianin V. P.** Psikholingvistika; Ucheb. Posobie. Moskva, 1999.
3. **Dzhambaieva Zh. A.** Assotsiativnyi eksperiment: metodologicheskie osnovy. *Vestnik Evraziiskogo natsionalnogo universiteta imeni L. N. Gumileva. Seriya: "Gumanitarnye nauki".* №. 1 (92). Astana. 2013. URL: <http://repository.enu.kz/handle/data/9095>.
4. **Zalevskaya A. A.** Vvedeniye v psikholingvistiku. Moskva, 2001.
5. **Klimenko A. P.** Leksicheskaia sistemnost i eie psikholingvisticheskoe izucheniie: ucheb. posobie. Minsk, 1974.
6. **Martinovich G. A.** Opyt kompleksnogo issledovaniia dannykh assotsiativnogo eksperimenta. *Voprosy psikhologii.* 1993. № 2. P. 93–99.
7. **Pokrovskii M. M.** Izbrannyye trudy po yazykoznaniiu. Moskva, 1959.
8. **Sternin I. A.** Leksicheskoe znachenie slova v rechi. Voronezh, 1985.
9. **Sternin I. A., Popova Z. D.** Kognitivnaia lingvistika. Moskva, 2007.

10. **Ufimtseva A. A.** Opyt izucheniia leksiki kak sistemy: na materiale angliiskogo yazyka. Moskva, 1962.
11. **Ufimtseva N. V.** Russkii: opyt eshche odnogo samopoznaniia. Etnokulturnaia spetsifika yazykovogo soznaniia: sb. statei. Moskva, 1996. P.139–162.
12. **Frumkina R. M.** Psikholingvistika: ucheb. posob. dlia stud. vyssh. ucheb. zavedenii. Moskva, 2003.
13. **Yagunova E. V.** Eksperiment v psikholingvistike: ucheb. posob. dlia vuzov. SPb, 2005. Ret-

rieved from: <https://docplayer.ru/54703494-E-v-yagunova-eksperiment-v-psiholingvistike-konspekty-lekciy-i-metodicheskie-rekomendacii.html>.

Л.В. ГУСЛЯ, аспірантка кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: liudmila.huslia@gmail.com

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КАТЕГОРІЇ ГНІВ / ANGER У РЕЧЕННЯХ ІЗ ДІЄСЛІВНО-СУБСТАНТИВНИМИ СПОЛУЧЕННЯМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА АНГЛІЙСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У сучасному мовознавстві в центрі уваги знаходиться людина із властивими їй почуттями, здатністю виражати експресії, різні емоційні реакції, афекти (страх, жах, гнів, відчай, ненависть, радість, захоплення), які відображаються у мовленні. Емоційна сфера стає важливим чинником у життєдіяльності особистості.

Емоції та переживання, що виражаються словами та висловленнями, є засобом адаптації індивіда до навколишнього світу. Ті, які переходять в афект, охоплюють сфери людського буття, відтворюються в дискурсивній сфері у суспільстві. Надмірні їх вияви, які частіше є негативними, вербалізуються внаслідок виникнення конфліктних ситуацій та відображаються у сучасному комунікативному просторі.

Ключові слова: вербалізація, дієслівно-субстантивні сполучення, емоція, афект, предикати гніву.

In modern linguistics, the focus is on a person with his inherent feelings, ability to convey expressions, various emotional reactions, affects (fear, horror, anger, despair, hatred, joy, admiration), which are reflected in speech. The emotional sphere becomes an important factor in the life of the individual.

Emotions and experiences expressed in words and expressions are a means of adapting the individual to the world around him. Those transformed into affects cover the spheres of human existence and are reproduced in society's discursive sphere. Excessive manifestations, which are often negative, are verbalized as a result of conflict situations and are reflected in the modern communicative space.

Human behavior is usually determined by external circumstances (situational factors) and individual characteristics (domestic experience, upbringing, traits).

Keywords: verbalization, verbal substantive combination, emotion, affect, anger.

Вступ

Проблематика репрезентації категорії гніву у сучасних лінгвістичних дослідженнях розглядалась вітчизняними та зарубіжними науковцями передовсім із позицій висвітлення набору лексико-семантичних показників її мовної реалізації, без залучення порівняльної типології. У сучасному мовознавстві питання функціонування слів на позначення емоційного стану розробляють такі вчені, як І.В. Арнольд, Л.Г. Бабенко, А. Вежицька, О.М. Вольф, С.Я. Єрмоленко, І.І. Квасюк, В.І. Кононенко, В.М. Телія, В.І. Шаховський та інші. Зокрема, А. Вежицька вивчала номінацію гніву, жалю та інших емоцій на матеріалі німецької, російської, польської й англійської мов [3], В.І. Кононенко – на матеріалі українського художнього дискурсу [7]. В.І. Шаховський зазначає: “Сучасна нау-

ка володіє достатньою кількістю знань, а дискурсивна практика підтверджує, що людина не лише Homo sapiens, але й Homo sentiens, оскільки багатьма її діями керують емоції” [13, 7]. Відома гіпотеза про те, що думка первинно була репрезентована власне у вигляді емоційного образу, що, ймовірно, в процесі породження думки первинно актуалізується її емоційно-оцінний компонент [17]. Речення з дієслівно-субстантивними сполученнями на позначення афекту, які передають вербально-емоційну комунікацію, в зіставно-типологічному аспекті не були предметом наукового дослідження.

У статті об'єктом дослідження є речення з дієслівно-субстантивними сполученнями на позначення афекту *гнів* в українському та англійському художньому тексті. Семантико-синтаксичні

конструкції (вербальні моделі) у таких реченнях є словесними предикатами, що відтворюють негативні людські емоційні стани й супроводжуються вираженням різного роду експресивними вимірами. Розглянуто мовні засоби вираження інтенсивності вияву психоемоційного стану людини в українському та англійському художньому тексті. Завдання дослідження – визначити семантико-синтаксичні аспекти вираження інтенсивності реалізації людських емоцій і почуттів, які позначають гнів.

Як писав І. Огієнко, “мова – це найяскравіший вираз нашої психіки, це найперша сторожа нашого психічного я” [12, 240]. У психології загальноживаним є твердження, що афект – це емоційний вибух, потужно виражена емоція, що виникає у вигляді реакції, за якої відбувається відреагування напруги. Будь-яка емоція може досягнути рівня афекту, якщо вона викликається сильним чи особливо значним для людини стимулом [9].

Дослідження текстової репрезентації емоцій і почуттів здійснено переважно на матеріалі іншомовного прозового тексту (праці С.В. Гладь, Н.П. Киселюк, Г.І. Харкевич). В українських лінгвістичних працях наявні поодинокі розвідки, предметом аналізу яких є засоби вербалізації внутрішніх переживань людини в художньому тексті. Зокрема, І.Я. Кость дослідила механізми вербалізації емоційного стану людини та особливості лексико-фразеологічної маніфестації емоційного стану людини в українському прозовому тексті [8]. І.В. Волкова та О.О. Алексеева з’ясували особливості відтворення емоцій радості, любові, зневаги, роздратування, злості в сучасній українській прозі [4]. Є. Моштанг проаналізувала лексичні і синтаксичні засоби вираження емоцій в українській жіночій мандрівній прозі [11]. Дослідження емотивності належить Н.А. Березовській-Савчук, яка проаналізувала синтаксичні засоби вираження емоцій смутку в поетичних творах

Л. Костенко [1]; Ю.А. Янченко здійснила структурно-семантичний аналіз емотивних мовних засобів у текстах А. Казки [14]. Однак, попри зацікавленість мовознавців питаннями емотивності тексту, проблема вербалізації афективного стану, зокрема категорії *гніву*, репрезентованої у дієслівно-субстантивних сполученнях не поставала об’єктом вивчення, що зумовлює актуальність дослідження.

Результати дослідження

На думку І.Я. Кость, одним із механізмів вербалізації емоцій у художньому прозовому тексті є дескриптивний опис емоційних станів [8, 283]. У художньому тексті він відтворює зовнішні вираження внутрішніх переживань людини. В аналізованих сполученнях гнів може виражатися у таких процесах: як несподіванка; як тривалий перебіг експлікації злості, розчарування, образи; як наслідок. На вияв інтенсивності емоцій і почуттів указують лексичні одиниці на позначення пігментації (блідість чи почервоніння) обличчя, нерухомості чи тремтіння тіла, його частин; мовленнєвих реакцій, втрати здатності говорити, безпам’ятства тощо. Наприклад, у тексті В. Винниченка знаходимо словосполуку *почервоніти від гніву*: *Здивувався Мирон і навіть почервонів злегка від гніву*. У тексті Б. Грінченка зустрічаємо *почервоніти з гніву*: *Обличчя в крамаря з гніву почервоніло і він сам того не сподіваючись, крикнув на всю хату...* У прозі Ю. Винничука знаходимо *почервонів од гніву*: *Анкард почервонів од гніву, а король гримнув*. Вживання прийменників у таких дієслівно-субстантивних сполученнях указує на глибину емоційного стану та силу вираження афекту *гнів* як наслідку несподіваної реакції. Відчуваючи гнів, людина може робити певні жести, які не контролює, така емоція вербалізується преикатом *бачити*, як-от у реченні: *Ви, мабуть, бачили, як чоловік почервоніє, зробить який-небудь рух руками, під-*

німе, може, хутко голову, словом – **бачили гнів** звичайного чоловіка (В. Винниченко). Лексема *гнів* у таких реченнях передає почуття, що супроводжуються фізичними діями. У текстах М. Стельмаха – *гнів стрепенується: **Гнів стрепенується** в ліплених бровах і в міжбрів'ях Саливона, якому ще не доводилось ні перед ким колінкувати, але чоловік скинув його з брів.* Можна навіть *тріпнути головою в гніві*. Так, у реченні: *Тоді **в гніві тріпнув головою** й кулаком грізно по-сварився* (А. Головка) афективний стан суб'єкта вербалізується дієслівно-субстантивною сполукою *тріпнути головою в гніві* та позначає сильну неконтрольовану емоцію.

Високий ступінь вияву афекту *гнів* у художній літературі зображено через опис зовнішності героїв, зокрема блідого обличчя, здатності дихати, втрачати рухомість. У текстах Люко Дашвар зустрічаємо сполуки *темнішати від гніву*: *Чорні очі не світлішали при дні, не **темнішали від гніву**, пекли чорним вогнем з-під чорних вій, чорні коси лоскотали литки, а червоні вуста без помад квітли на білому личку.* У текстах В. Винниченко знаходимо *задихатися од гніву*: *Любити всякого, почувати до кожного тепле, лагідне почуття, від усього мати тільки викликаюче благословення, ніколи не мати виципливої, отруйної злості, ніколи не противитися злему, ніколи не **задихатися од гніву**, ніколи не зеленіти од ненависті, – та це ж надзвичайно гігієнічна штука, це ж зберігає організм краще за всякі патентовані препарати, це ж вічний сонячний, цілющий курорт, санаторій, рай небесний на землі.* У текстах І. Багряного – *гнів душить* (стан афективного напруження): *Ату **душив гнів** і душили сльози, але вона не плакала, сльози стояли в горлі клубком – сльози безмежної образи.* У текстах В. Шкляра – *здуватися од гніву* (неконтрольоване наростання емоції): *Я не хотів, я не нарошне, я ж не знав, – швидко забелькотів Пилип і поточився до дверей, бо Свирид уже*

зводився на рівні, його широкі груди важко здувалися од гніву.

Фізіологічний вигляд суб'єкта змінюється внаслідок сильного емоційного впливу. Наприклад, у реченні: *Тихо спитав Ярема, і обличчя йому стало **набрякати гнівом*** (П. Загребельний) предикатно-субстантивний комплекс для позначення афекту вербалізується через предикат фізіологічного стану (мімічної фізіології) і лексему *гнів*. Вираження сильного емоційного настрою постає через дієслівно-субстантивне сполучення *скаженіти гнівом*, що репрезентує втрату самовладання, досягнення найвищого ступеня інтенсивності емоцій. Наприклад, у реченні: *По її сльозах дівчата винесли з хати пахоці примороженої калини, а в хату, неначе сич, вбокував наkostenчений Омелян; на його темних і воружих, як пуголовки, очах **скаженіла роса гніву**, а в губах ятрився недокуроч* (М. Стельмах).

Нерухомість тіла як ознака глибокого внутрішнього переживання героїв репрезентована дієсловами *скаженіти, дрижати, заціпеніти, труситися, тремтіти*. Наприклад, у тексті Б. Грінченка – *труситися з гніву*: *Стиснувши кулаки, увесь **трусячися з гніву**, він стояв перед нею такий страшний, нелюдський; у тексті О. Довженка – *тремтіти від гніву*: *Огірі **тремтіли від гніву** та іржали в самі небеса, згадуючи своїх подруг.**

Гнів – одна з базових людських емоцій, яка має визначальний вплив на людське існування, відображений у свідомості, має значний арсенал мовних засобів репрезентації.

Гнів – це почуття сильного обурення, стан нервового збудження, роздратування [16, 94]. Наприклад, у реченні: *Енея очі запалали, уста од гніву **задрижали*** (І.П. Котляревський) відчуття гніву, яке супроводжується великою силою імпульсивності, змушує суб'єкта відчувати напруження, та перебувати у такому стані певний час. В українській мовній картині світу афективні стани можуть виражатися дієслівно-субстан-

тивними сполученнями, як-от: *бриніти гнівом* (що зображує стан нервового збудження): *Наталчин голос то сльозою бринить, то скаргою, то гнівом* (О. Гончар).

Емоційне напруження порівнюється з рідиною, яка може хлюпати, бризкати, розливатися і навіть кипіти. Емоція у суб'єкта може наростати поступово; пор.: *бризкати гнівом*: *Матово-біле непорушне лице раптом бризкає в нього таким гудним гнівом, ненавистю, що доктор Рудольф чує, як він увесь холодно блідне* (В. Винниченко); можуть з'являтися *бульбашки гніву* (поступове збільшення сильного емоційного напруження): *В мені потрохи, як у воді, що починає кипіти, з'являються бульбашки гніву* (В. Винниченко); суб'єкт може навіть *кипіти гнівом, скипати сльозами гніву* (стан раптового емоційного вираження негативних почуттів): *Івета кипіла гнівом, та не хлюпала ним на Лиду* (Люко Дашвар); *Один лежав безсило й збайдужіло, а другий звівся й закипів гнівом* (І. Багрянний); *Тоді Максим раптом закипів несамовитим гнівом відчаю* (І. Багрянний); ... *Їй і на думку не спадало, що побачення з батьком могло викликати в мене якісь інші почуття, ніж у неї, і я, скипаючи сльозами гніву, думала, що мати в мене дурепа, а батько мене покинув, зрадив мене* (О. Забужко).

У словнику української мови знаходимо *бути не во гнів*, де зафіксовано застаріле значення концепту, це форма вибачення, коли співбесіднику повідомили щось неприємне: *Звиняйте, тіточко, я... тес... Вашу ласку, щоб могли мені підняти на плечі в'язку. Як не во гнів се буде вам* (Л. Глібов). Лексема *гнів* у таких дієслівно-субстантивних сполученнях має словесний вияв вибачення та містить у своїй структурі емотивний компонент: *Не перебувала я ваших речей козацьких за обідом; а зоставшись на самоті, не во гнів тобі скажу, що мені чогось страшно зробилось* (П. Куліш); *А од їх роду – не во гнів*

твоїй жінці – се іноді станеться, – каже Шрам (П. Куліш).

Проаналізувавши низку дієслівно-субстантивних сполучень, можемо запропонувати наступну класифікацію, котра ґрунтується на визначальній природі предикатів, які сполучаються з лексемою *гнів*, та їх функціонально-семантичних реалізаціях. Так, в аналізованих сполученнях на вираження інтенсивності вияву емоцій і почуттів беруть участь лексичні одиниці на позначення:

– пігментації кольору обличчя: *почервоніти від гніву / blush (flush) with anger, обличчя посіріло від гніву / one's face turned gray with anger, потемніти од гніву / darken with anger;*

– вогню: *розпалитися гнівом / to inflame with anger, загорітися гнівом / to blaze with anger, горіти гнівом / burn with anger, спалахнути гнівом / to flare up with anger, пригасити гнів / to quench anger;*

очі запалали од гніву, палає гнів у серці, горить гнів любови;

– фізіологічних процесів: *набрякати гнівом / swell with anger, прохолонутися від гніву / cool off with anger, вислухати вибух гніву / to listen to the outburst of anger, гнів прокинувся / anger awoke, збудити гнів / arose anger, дивитися з гнівом / watch with anger, гнів остигав / anger cooled;*

задихатись од гніву, захлинатися від гніву;

– заспокоєння: *гнів втишився, (гнів втихав) / to subside anger;*

– нерухомості чи тремтіння тіла, його частин: *труситися від гніву / to tremble with anger, скаменіти від гніву / to petrify with anger, заціпеніти од гніву / to numb with anger;*

заскреготала зубами; уста задрижали;

– виміру: *важити гнівом;*

– напрямки руху афекту: *гнів підступив до серця / anger entered the throat, гнів впаде на голову / anger will fall on your head, гнів зникає / anger disappears, гнів кипить (починає кипіти) / anger*

boils (anger starts boiling), униками гніву / avoid anger, бризкати гнівом / splash with anger, гнів схопиться anger will accumulate, зриватися в гніві / break out in anger, гнів булькотить / anger gurgles, спрямовувати гнів / to direct anger, викидати гнівом / to throw out anger, гнів пройшов / anger past, вилити гнів (облиту гнівом) / to pour anger, вихлюпнути гнів / to pour out anger, гнів піднімався / anger rose, доводити до гніву / to bring to anger;

очі зайшли гнівом, гнів нуртує, скеровувати гнів на ворогів;

– задоволення: *гнів тішить / anger pleases, надихати гнівом / to inspire with anger;*

вифантазувати гнів;

– розумової діяльності: *уявити гнів / to imagine anger, розуміти гнів / to understand anger;*

– ступеня наповненості: *гнів переповнив / anger overflowed, наповнювати гнівом (наливатися гнівом) / to fill with anger;*

– мовленнєвих реакцій: *накликати гнів (скликати гнів) / to provoke anger, шепотіти з гнівом / to whisper with anger, вигукнути гнівом / to explode with anger, кричати від гніву / to scream with anger;*

– втрати здатності говорити: *гнів відбирає мову;*

– смакових якостей: *скуштувати гнів / to taste anger;*

– звучання: *гнів клекотить / anger gurgles;*

співає люто гнів;

– фізичної дії: *ухопити з гніву / to seize with anger, врятуватися від гніву / to escape from anger, розтинати гнів / dissect anger, тамувати гнів / to quell anger, гнів убиває / anger kills, посилає гнів / to send anger, рятуватися від гніву / to escape from anger, впадати в гнів / to fall into anger, гнів стискає щелепи / anger grips the jaws, дивитися з гнівом / to watch with anger, доводити гнівом / to prove with anger, тріпнув головою в гніві / shook his head in anger, вибухнув*

бурею гніву / to erupt with a storm of anger, буркнула гнівом / to erupt in anger, гнів сушить / anger dries up, росте у душах гнів anger grows in souls, гнів вибухає / anger erupts, гнів страшить / anger scares, впізнавати гнів / to recognize anger;

стени утоптані гнівом, гнів сколотнув, гнів бухтів, серце розірвалося від гніву, розгулятися гнівом, повернути гнів на милість, перетворювати гнів;

– локації: *перебувати у гніву / to be in anger;*

– поведінки: *подолати гнів / to overcome anger, таїти гнів / to hide anger;*

– безпам'ятства: *очі сміялися у гніву / eyes laughed in anger, очі налилися гнівом / eyes filled with anger, шаленів від гніву / to be mad with anger.*

Аналізуючи вербалізацію афекту через дієслівно-субстантивні сполучення, відзначимо, що гнів може виникати спонтанно, невідомо звідки, мати фізіологічні вияви: як-от у текстах творів М. Дашкієва *гнів прокинувся, збудити гнів. І враз скочив: у ньому прокинувся несподіваний гнів – невідомо проти кого; І оце усвідомлення збудило в ньому гнів проти себе самого.* Суб'єкт може пробуджувати гнів у собі, він може рости в ньому, заливати його, наче рідиною: *Тому мав пробуджувати в собі гнів і радів, коли відчував, як той гнів росте в ньому, як заповнює його, заливає, мов божевільні каламутні води гігантських рік (П. Загребельний).* У Л. Костенко *гнів священний переповнює душі: Священний гнів переповнив душі, збурений натовп посунув до урядових твердинь.* Гнів асоціюється з рідиною, якою можна наповнити посудину, у цьому випадку маємо наповнення душі гнівом, що передає стан нервового хвилювання, надмірного збудження. У текстах П. Загребельного та О. Довженка *гнів виливається на суб'єкта (або із суб'єкта), наче з глечика, тобто емоція гнів не знаходиться під безпосереднім контролем: Саме на Кузьму вилився гнів Іваниці за те, що*

той так по-дурному й невчасно втік з Києва, дав тим самим приплутати своє ім'я до справи вбивства князя Ігоря, та ще й забрався тепер у такі нетрі, де його не знайдуть ні боги, ні дияволи (П. Загребельний); *Артемоне, втихомирся, зілляй гнів і жени дівчину до тих, хто прислуговує смерті* (О. Довженко).

Гнів, збудливість і різкість, злоба, ненависть, інколи жага у дієслівно-субстантивних сполученнях передається сполукою *спрямувати гнів*. Наприклад, у тексті М. Дашкієва гнів ототожнюється з відчаєм, афективний стан гніву виявляється як реакція на відчай: *У тому-то й річ, що саме злидні, голод, надлюдська втома й довели людей до одчаю, а не знайшлося потрібної кількості розумних та хоробрих, які могли б спрямувати народний гнів у потрібне русло*.

В українській мовній картині світу емоція *гнів* як раптова, вибухова реакція вербалізується таким дієслівно-субстантивним сполученням, як *луснути від гніву*, як-от у реченнях: *Ахмед-паша готовий був луснути від гніву* (П. Загребельний); *Отримавши гроші, Кучук позадував від цього страшного чоловіка, який щомиті загрожував луснути від гніву, випередивши строк, признаний йому Аллахом* (П. Загребельний).

Гнів в українській мові уподібнюється до стихії вогню, він може як розпалитися, спалахувати всередині суб'єкта, так і згаснути. У реченнях така емоція вербалізується такими дієслівно-субстантивними сполученнями, як: *розпалитися од гніву, спалахнув гнів, згас гнів*. *На це Петро, розпалившись від гніву, вражений самою думкою про те, що князеві слова можуть бути правдою, вигукнув...* (П. Загребельний); *... сказали: шукати кращої долі, – спалахнув гнів у вузьких половецьких очах Василя Шаламая* (М. Стельмах). *Еріх піняв на неї свій зір, побачив і відчув її настрій, уста його затиснулись, у очах спалахнув гнів* (У. Самчук); *В душах їхніх згас гнів* (М. Йогансен).

Проте не завжди лексема *гнів* має негативний характер, у дієслівно-субстантивних сполуках вона може передавати афект радості, щастя, задоволення. Так, у романі М. Соколян *гнів тішить*. *Проте нині її тішить його мимовільний гнів* (М. Соколян). У романі В. Шкляра зустрічаємо *сміятися у гніві: Блідий, аж зелений (ще на фронті отруївся під час газової атаки), зате очі його сміялися навіть у гніві* (В. Шкляр).

В українській мові знаходимо дієслівно-субстантивні сполучення, як: *вилікувати від гніву, вийти з гніву, перемінити гнів на милість, змінити гнів на ласку, повертати гнів на ласку*. Наприклад, у реченнях: *Хай час і відстань вилікують його від гніву, а султаншу – від примх* (П. Загребельний); *А як вийти з людського і божого гніву, коли і виходити боїшся, і ховатися більше не годен?* (М. Матіос); *Гординський гордо кивне головою на знак, що перемінив гнів на милість* (І. Франко); *Лідія Овдіївна змінила гнів на милість*. – *Ану тебе, Конопельський. Тобі в цирк піти або на сцену... Завжди він насмішить до сліз* (Ю. Збанацький); *Гінзбург ще деякий час насторожено й холодно ставився до Ляндера. Та згодом змінив гнів на ласку: забув про сутичку* (А. Дімаров); *Та вже і гнів свій до вас на милість поверну – попоім трохи, – додав Пишимуха, беручись за ложку* (Панас Мирний).

В англійській мові відповідником лексеми *гнів* зазвичай є лексема *anger*, яка у більшості прикладах постає у негативному значенні. У сучасному Оксфордському словникові *anger* трактується як *a strong feeling of annoyance, displeasure, or hostility* – сильне почуття роздратування, невдоволення або ворожості [19]; а у Кембриджському словникові *strong feeling that makes you want to hurt someone or be unpleasant because of something unfair or unkind that has happened* – сильне відчуття, яке змушує вас хотіти когось образити або бути незадоволеним через те, що сталося щось несправедливе або недобре [18]. У Веб-

стерському словникові *a strong feeling of displeasure and usually of antagonism* – сильне почуття незадоволення та антагонізму (сильно виражена неприязнь), та інше значення – *rage* (лють) [20].

В англійській мові лексеми негативного плану репрезентують спонування до дії. Гнів / *anger* можна відчувати (*feel*), показувати (*show*), демонструвати (*demonstrate*), вміщувати (*hold*), утримувати (*keep*), контролювати (*control*), викликати, спричиняти (*cause*), кричати у гніві (*cry with anger*), ним можна наповнити (порівнюється з чашою) (*fill with anger*), ним можна розпалити (наче вогнем) (*flush, burn*), він може вибухати (*explode*) і навіть можна його зняти, немов одяг (*take the edge off one's anger*). У поєднанні з іншими мовними засобами такі лексеми репрезентують психологічну напругу, вольові вияви емоцій, справжній емоційний вибух, що і є притаманним афективному темпераменту мовлення.

Важко приховати бурхливе переживання гніву, його негативне, руйнівне почуття. Аналізуючи приклади, зазначимо, що в українській та англійській мові в людини, яка відчуває гнів на фізичному рівні, змінюється колір обличчя (*one's face loses its colour* – обличчя втрачає колір), вона червоніє (*to turn red in one's face* – червоніти), (*to cover with red colour* – червоніти), колір обличчя може ставати буряковим, рожевим (*to go beetroot* – почервоніти, *наче буряк*), *to be pink with anger* (бути рожевим від гніву)) *Cotton's good-looking features were pink with anger. For the first time, Bragg noticed that his hair was decidedly thinning at the temples* (Н. Ray) (Красиві риси Котона були рожевими від гніву. Брейг вперше помітив, що його волосся рішуче стоншується біля скронь). Від раптової сильної емоції суб'єкт може раптово спалахнути кольором, почервоніти, різко збліднути, побіліти: *to flush with anger* (почервоніти (спалахнути) від гніву), *to turn pale* (збліднути), *to be pale with anger* (зблід-

нути від гніву), *to go white with anger* (ставати білим від гніву), як-от у реченнях: *Dorothea had once tried to tell her this, but Alida Thorne had flushed with anger. "Stop patronizing me", she had shouted, "stop pitying me!"* (S. Hill) (Одного разу Доротея намагалася сказати їй це, але Аліда Торн почервоніла (спалахнула) від гніву. "Перестань мене опікувати," крикнула вона, "перестань жаліти мене!"); *Willcox was now pale with anger* (D. Lodge) (Вількокс тепер зблід від гніву); *Once or twice I have heard her begin to tell the story of those days to some young man, but then halfway through a sentence she would go white with anger, knock back her gin and go silent* (N. Bartlett) (Раз чи двічі я чув, як вона починає розповідати історію тих днів якомусь молодому чоловікові, але потім на пів реченні вона раптом біліє від гніву, постукує по своєму джину і мовчить).

В англійській та українській мовах емоцію гнів може відчувати сам мовець, а може відчувати її щодо іншої особи: *to feel anger towards somebody* (відчувати гнів до когось); *I think he feels a lot of anger towards his father, who treated him very badly as a child* (Думаю, він відчуває великий гнів по відношенню до свого батька, який з дитинства ставився до нього дуже погано) [18, 48].

Можна відчувати, як ця емоція рухається вгору (піднімається) всередині суб'єкта: *to feel anger rising up in someone*, він може скрутити *anger twisted* (гнів скрутив); *Erica feels anger rising up in her* (Lis W Wiehl) (Еріка відчуває, що гнів піднімається у ній). *Anger twisted his features* (A. Maxwell) (Гнів скрутив його обличчя). Гнів пробуджується, росте. У таких реченнях вживаються предикати зміни стану. У людини може затремити голос (*voice shook with anger* – голос затремтів від гніву), її тіло може неконтрольовано здригнути-ся, тремтіти від гніву (*to tremble with anger*); *His voice shook with anger* (T. Hayden) (Його голос затремтів від гніву).

Father Poole was taken aback by the harsh voice and sudden change in behavior. Myle's body was trembling with anger and outrage (Т. Hayden) (*Батько Пул розгубився від суворого голосу і різкої зміни поведінки. Тіло Майла тремтіло від гніву та обурення*); "Well, come with me! As soon as you've birthed your child..." – "Our child!" *She was trembling with anger.* "Our child, then, you can leave it safe with a foster-mother here, and be free to join me" (F. Mary Hendry) ("Ну, йди зі мною! Як тільки ти народиш свою дитину", – "Нашу дитину!" вона тремтіла від гніву. "Нашу дитину, тоді ти можеш залишити її в безпеці з прийомною матір'ю тут і бути вільною, щоб приєднатися до мене").

Гнів – зазвичай здорова людська емоція, але коли він виходить з-під контролю, то може виявитися руйнівним, спопеляючим. Гнів може змусити людину відчувати, ніби вона перебуває на волі непередбачуваної та потужної емоції, порівнюватися із стихією вогню. Емоція *гнів* у таких реченнях в англійській мові вербалізується такими дієслівно-субстантивними сполученнями, як: *to burn with anger* (палати від гніву), *anger flashes* (гнів спалахує), *anger flared* (гнів спалахнув), *explodes with anger* (вибухати гнівом), *to be aflame (with) anger* (бути розпаленим (від) гніву), як-от у реченнях: *Her eyes are burning with anger* (J. Ladder) (*Її очі палають від гніву*); *Anger flashes across Hank's face* (H. Williams) (*Гнів спалахує на обличчі Хенка*); *Anger flared in Elizabeth's eyes* (Samuel S Thomas) (*Гнів спалахнув в очах Єлизавети*); *Her cheeks were aflame with anger* (Cambridge English Corpus) (*Її щоки розпалювалися від гніву*).

В англійській мові гнів порівнюється зі стихією, яка може спалахувати, горіти, палати і навіть вибухати: *As Edward touches her shoulder, Vivian suddenly spins and explores with anger* (British National Corpus) (*Коли Едвард торкається її плеча, Вівіан раптом обертається і*

вибухає гнівом). Оскільки емоцію *гнів* суб'єкт відчуває, то це відчуття порівнюється із запобіжником, як у електроприладі, (який теж може ламатися), а суб'єкт відчуває, як емоція *гнів* переходить у афект, який обпікає його з середини. *Pat felt the anger fuse begin its slow burn inside her* (Pat Booth). (*Пет відчула, як запобіжник гніву починає повільний опік всередині неї*).

Хоча емоція гнів є надзвичайно потужною, її можна навіть приховати *to hide one's anger* (приховувати свій гнів): *Harry hides his anger about being touched with the broom* (British National Corpus) (*Гаррі приховує свій гнів з приводу того, що його торкають віником*). Суб'єкт може виміряти його силу і потужність, спостерігаючи за гнівом у співрозмовника: *to measure one's anger* (вимірювати чийсь гнів): *He studies her a few moments, measuring her anger* (British National Corpus) (*Він вивчає її кілька хвилин, вимірюючи її гнів*).

У дієслівно-субстантивному сполученні *гнів охопив її*, в українській мові вживається лексема руху *хпатати, охоплювати*, а в англійській мові передається лексемою *sweep (swept)*, що означає *знімати, проноситися*. "Because I love you. I won't have you dying in the snow". *Anger swept her.* "You don't love me!" (British National Corpus) ("Тому що я тебе люблю. Я не хочу, щоб ти вмирав на снігу". *Гнів охопив її*. "Ти не любиш мене").

Емоцію *гнів* можна носити *to wear one's anger* (носити (одягати) гнів), або знімати, як одяг *to take the edge off (one's) anger* (знімати чийсь гнів): *Vladimir Mayakovsky, ... who carried a chip on his shoulder and wore his anger on his sleeve, and somehow managed to look as if he had just come away from a street brawl* (R. Littell) (*Володимир Маяковський, ... який носив на плечі скінку і носив гнів на рукаві, і якось зумів виглядати так, ніби щойно відійшов від вуличної бійки*); *His apology took the edge off her anger*

(Cambridge English Corpus) (*Його вибачення зняло її гнів*).

В англійській мовній картині світу гнів може навіть цвісти, неначе квітка (*anger bloomed* – гнів зацвів), танцювати в очах суб'єкта (*anger danced* – гнів танцював). *Anger bloomed on her cheeks, her pristine skin turning a dull red* (J. Shupe) (*На її щоках зацвів гнів, її тьмяна шкіра стала тьмяно-червоною*); *His voice was calm, but anger danced in his eyes* (Ashley) (*Його голос був спокійний, але в його очах танцював гнів*).

Гнів може то підсилюватися і наростати, то, навпаки, затихати або змінюватися якимись іншими емоціями: *to ramp up one's anger* (посилювати чийсь гнів), *anger may turn into* (гнів може перетворитися), *to replace the anger* (замінювати гнів): *Gary's death hit me hard, not only because it ramped up my anger and my fear level, but also because I felt indebted to the man* (A. K Abbott) (*Смерть Гарі мене сильно вразила, тому що це посилювало мій гнів і рівень мого страху, а також тому, що я відчував себе у боргу перед чоловіком*); *There is a danger that anger at the new law may turn into anti-government feeling* (Cambridge English Corpus) (*Існує небезпека, що гнів на новий закон може перетворитися на антиурядові почуття*); *The excitement welled up inside him, replacing the anger* (P. Booth) (*Хвилювання било джерелом всередині нього, замінюючи гнів*).

В англійській мові, як і в українській мові, гнів порівнюється із рідиною, якою можна наповнити суб'єкта, наче посудину. Лексема *anger* (гнів) вербалізується дієслівно-субстантивними сполученнями *to fill with anger* (наповнювати(ся) гнівом), *залити гнівом*, може навіть розчинитися, як хімічна речовина (*anger dissolved* – гнів розчинився): *She remembered when she was a kid in foster care, in the weeks right after her parent's murders, filled with anger* (J. Santore) (*Вона пам'ятала, коли була дитиною у прийомній опіці, через тижні*

після вбивств батьків, сповнена гніву (наповнена гнівом)), вияв гніву порівнюється з чашою, з посудиною, яку можна наповнити, з пляшкою, яку можна залити: *Than her anger dissolved in an agony of distress and she turned away from him and crumpled against the back of the chair, weeping silently, her whole body shaking with the violence of her emotion* (A. Perry) (*Потім її гнів розчинився в агонії лиха, і вона відвернулася від нього і зім'ялася на спинку стільця, мовчки плачучи, все її тіло тремтіло від насильства над її емоціями*). Гнів порівнюється з хвилею, яка надходить, підіймається: *A wave of anger rose up in his chest* (L. Hogan) (*Хвиля гніву піднялася у його грудях*); *The anger flooded through her* (British National Corpus) (*Гнів пролився через неї (затопив її)*). Предикат *to flood* перекладається як *затопити*, порівнюється з повинню, стихією, яку неможливо зупинити, гнів асоціюється з силою потоку води, який проливається через суб'єкт, затоплює його.

Висновки

Отже, значну частину в спілкуванні людей становлять вербальні та невербальні компоненти. Емоція гнів, змінюючись на афективний стан, негативно відбивається на здатності мислити, заважає приймати рішення, коли людина переживає цю емоцію, вона здатна на імпульсивні вчинки. Відчуття емоцій важливе для т. зв. емоційного інтелекту, оскільки без глибокого відчуття негативних емоцій неможливо відчутти позитивні. Тому у таких випадках гнів може бути корисним. Емоційний стан гніву може репрезентуватися різними засобами – як прямою номінацією, так і паралінгвістичним вираженням гніву, описом стану, особливостями мовлення, голосу, погляду, які у своїй семантичній структурі містять емотивний компонент.

Література

1. Березовська-Савчук Н. А. Синтаксичні засоби вираження емоції "Смуток" (на матеріалі лірики Ліни Костенко). *Філологічні студії*.

- Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету* : зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2017. Вип. 16. С. 270–280.
2. **Берковиц Л.** Агрессия: причины, последствия и контроль / пер. с англ. СПб., 2001.
 3. **Вежбицькая А.** Язык. Культура. Познание : монография. Москва, 1996.
 4. **Волкова І. В., Алексєєва О. О.** Мовні засоби вираження емоцій у сучасній українській прозі. *Лінгвістичні дослідження* : зб. наук праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. 2011. Вип. 31. С. 111–117.
 5. **Изард К.** Психология эмоций. *Серия: “Мастера психологии”*. Киев ; Москва ; Харьков ; Минск ; СПб., 2012.
 6. **Ильин Е. П.** Эмоции и чувства. *Серия: “Мастера психологии”*. СПб., 2001. С. 58.
 7. **Кононенко В. І.** Концепти українського дискурсу : монографія. Київ ; Івано-Франківськ, 2004.
 8. **Кость І. Я.** Механізми вербалізації емоційного стану людини в українському прозовому тексті. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: “Филология. Социальные коммуникации”*. 2011. Т. 24 (63). № 4. Ч. 2. С. 279–284.
 9. **Кравчук С. Л.** Загальна психологія. URL: <http://www.rusnauka.com>.
 10. **Мікула О. І.** Репрезентація емотивного концепту ГНІВ (на матеріалі малої прози). *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. Вип. 9 (1). С. 157–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/olinv_2017_9%281%29__35.
 11. **Моштанг Є.** Мовні засоби вираження емоцій в українській жіночій мандрівній прозі. *Південний архів (філологічні науки)* : зб. наук. праць. Херсон, 2017. Вип. LXVII. С. 41–44.
 12. **Огієнко І.** Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Київ, 1918. С. 240. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001566>.
 13. **Шаховський В. И.** Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология : монография. Москва, 2010. С. 128.
 14. **Янченко Ю. А.** Мовна репрезентація емоцій як засіб персоналізації в поетичному мовленні Аркадія Казки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: “Філологія”*. 2016. Вип. 74. С. 76–79.
 15. **Словарь современного английского языка** : в 2 т. / под ред. Л. П. Поповой. Т. 1 Москва, 1992.
 16. **Словник української мови** : в 11 т. / гол. ред. кол. І. К. Білодід. Київ, 1970–1980. Т. 2. С. 94.
 17. **Braun M.** Emotion and language. URL: <https://www.researchgate.net/publication/275040814>.
 18. **Cambridge Dictionary.** URL: <https://dictionary.cambridge.org>.
 19. **Oxford Dictionary.** URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>.
 20. **Webster Dictionary.** URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rage>.
- References
1. **Berezovska-Savchuk N. A.** Syntaksychni zasoby vyrazhennia emotsii “Smutok” (na materialii liryky Liny Kostenko). *Filolohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*: zb. nauk. prats. Kryvyi Rih, 2017. № 16. P. 270–280.
 2. **Berkovits L.** Agressiia: prichyny. posledstviia i kontrol / per. s angl. SPb, 2001.
 3. **Vezhbitskaia A.** Yazyk. Kultura. Poznaniie: monografiia. Moskva, 1996.
 4. **Volkova I. V., Aliksieieva O. O.** Movni zasoby vyrazhennia emotsii u suchasni ukrainskii prozi. *Linhvistychni doslidzhennia: zb. nauk prats KhNPU im. H. S. Skovorody*. 2011. №. 31. P. 111–117.
 5. **Izard K.** Psikhologiiia emotsii. Seriiia “Mastera psikhologii”. Kiev; Moskva; Kharkov; Minsk; SPb, 2012.
 6. **Ilin E. P.** Emotsii i chuvstva. *Seriia: “Mastera psikhologii”*. SPb, 2001. P. 58.
 7. **Kononenko V. I.** Kontsepty ukrainskoho dyskursu: monohrafiia. Kyiv; Ivano-Frankivsk, 2004.
 8. **Kost I. Ya.** Mekhanizmy verbalizatsii emotsiinoho stanu liudyny v ukrainskomu prozovomu teksti. *Uchenyie zapiski Tavricheskogo natsionalnogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Seriiia: “Filologiia. Sotsialnyie komunikatsii”*. 2011. Vol. 24 (63). № 4. Part 2. P. 279–284.
 9. **Kravchuk S. L.** Zahalna psykholohiia. URL: http://www.rusnauka.com/8_NMIW_2008/Psihologia/27430.doc.htm.
 10. **Mikula O. I.** Rerezentatsiia emotyvnoho kontseptu HNIV (na materialii maloi prozy). *Odeskyi linhvistychnyi visnyk*. 2017. № 9 (1). P. 157–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/olinv_2017_9%281%29__35.
 11. **Moshtanh Ye.** Movni zasoby vyrazhennia emotsii v ukrainskii zhinochii mandrivnii prozi. *Pivdennyi arkhiv (filolohichni nauky)*: zb. nauk. prats. Kherson, 2017. № LXVII. P. 41–44.
 12. **Ohienko I.** Ukrainska kultura: Korotka istoriia kulturnoho zhyttia ukrainskoho narodu. Kyiv, 1918. P. 240. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001566>.
 13. **Shakhovskiy V. I.** Emotsii: Dolingvistika. lingvistika. lingvokulturologiia: monografiia. Mosva, 2010. P. 128.
 14. **Yanchenko Yu. A.** Movna reprezentatsiia emotsii yak zasib personalizatsii v poetychnomu movlenni Arkadiia Kazky. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia: “Filolohiia”*. 2016. № 74. P. 76–79.

15. **Slovar sovremennogo angliiskogo yazika:** v 2 t. / pod red. L. P. Popovoy. Vol. 1. Moskva, 1992.
16. Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 t. / hol. red. kol. I. K. Bilodid. Kyiv, 1970–1980. Vol. 2. P. 94.
17. **Braun M.** Emotion and language. URL: <https://www.researchgate.net/publication/275040814>.
18. **Cambridge Dictionary.** Retrieved from: <https://dictionary.cambridge.org>.
19. **Oxford Dictionary.** Retrieved from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>.

20. **Webster Dictionary.** Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rage>.

Н.П. ЮНАНЕ, аспірантка кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: nadia.zarutska@gmail.com

ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ЧАСОПРОСТОРОВИХ ВІДНОШЕНЬ У ДАВНЬОАНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ НА МАТЕРІАЛІ РЕЛІГІЙНИХ ПОЕМ “EXODUS”, “CHRIST AND SATAN”, “MAXIMS I”

У статті розглянуто лексико-граматичні засоби вираження часопросторових відношень у давньоанглійській мові. Матеріалом дослідження слугують тексти релігійних поем “Exodus”, “Christ and Satan”, “Maxims I”. Аналіз тексту виявив типологічно визначені прислівники, іменники, прикметники, прислівники, за допомогою яких невідомі автори репрезентували категорії часу та простору.

Ключові слова: давньоанглійська мова, час, простір, лексико-граматичні засоби, релігійні поеми, текст.

The article defines the features of lexical and grammatical means of expressing spatial and temporal relations in Old English language. The materials of the study are the texts of religious poems “Exodus”, “Christ and Satan”, “Maxims I”. The analysis of the text revealed typologically defined adverbs, nouns, adjectives, adverbs, with the help of which unknown authors represented the categories of time and space. The representation of spatial and temporal relations was influenced by the religious themes of the Old English poems. The chronological changes in the expressing the categories of time and space had been described. The attention was paid to the mean particular for the Old English period, those not presented in modern language. The article contains a significant volume of material presented in the texts of religious poems.

Keywords: Old English language, time, space, lexical and grammatical means, religious poems, text.

Вступ

Відомо, що релігія формувала естетичні ідеали, і найважливіше – дала людству основи моралі та правових відносин. Це призвело до посиленого зацікавлення письменників релігійною тематикою, яка була популярною колись і залишилась такою надалі. Наше дослідження виконано на матеріалі релігійних поем, щоб збагнути, якими словесними засобами автори передавали побут, сімейні та державні відносини, спосіб життя, що було зумовлено релігією.

На сучасному етапі розвитку мовознавчої науки недостатньо вивченим залишається питання репрезентації простору та часу лексико-граматичними одиницями мови. У дослідженні були використані окремі теоретичні аспекти проблеми темпоральності та локальності, висвітлені у працях В.М. Барчука [1], М.М. Бахтіна [2], О.І. Бондаря [3], В.М. Топорова [7], В.Л. Ібрагімова [5], В.І. Кононенка [4] та інших.

Мета полягає у виявленні особливостей репрезентації часу та простору у релігійних поемах давньоанглійського періоду лексико-граматичними одиницями.

Для досягнення визначеної мети в роботі вирішувалися такі **завдання**: охарактеризувати особливості репрезентації часу та простору лексико-граматичними одиницями; проаналізувати засоби вираження часу та простору в текстах давньоанглійської релігійної поеми; визначити лінгвостилістичні особливості давньоанглійської релігійної поеми.

Результати дослідження

Мова минулих часів відома нам завдяки якісним літературним творам. Тексти хартій, записи поем тощо розкривають свої секрети філологу і вносять свою квоту слів і морфологічних засобів у наші словники та граматики.

А. Бо та Т. Кебл писали, що “... більше половини англосаксонської поезії займають християнські мотиви.

Переклади та перефразування книг Старого та Нового Заповіту, легенди святих, і основні частини цього вірша складають духовні та дидактичні твори” [8]. Давньоанглійські біблійні тексти слугують джерелом знань про граматичну та лексичну систему мови цього періоду, яка істотно відрізнялася від сучасної. Істотна частка англосаксонських поем була релігійної тематики. Релігійні поеми є невичерпним джерелом прикладів лексичних та граматичних одиниць давньоанглійської мови.

До лексико-граматичними засобів вираження часу у давньоанглійській релігійній поемі відносяться: прислівники, іменники, прикметники та прийменники.

1. Прислівники часу

Прислівники часу вказують на те, коли саме відбулась чи відбудеться дія. За значенням прислівники часу у давньоанглійській мові умовно можна прокласифікувати на:

- прислівники невизначеного часу;

Прислівники невизначеного часу не вказують на конкретний період дії, тому не відбивають конкретний момент часу. До цієї групи належать такі прислівники, як *sīþan* (afterwards), *āne* (once), *giet* (still), *gen* (yet), *nū* (now), *sōna* (at once) та інші.

1. *Iu ahte ic gewald ealles wuldres, ær ic moste in ðeossum atolan ædele gebidan hwæt me drihten god deman wille, fagum on flora* [1].

1.1. “Once I held power over all glory, before I was forced to await what Lord God wished to adjudge me in this awful place, stained upon the floor” [2].

Прислівник **Iu** (once) зазвичай уживається для вираження минулої дії, завдяки якій був здобутий певний досвід, але в наведеному прикладі **Iu** (once) виступає в значенні “як тільки”, “коли”, чим автор підкреслює зміни, що відбулись у процесі плину часу;

- прислівники визначеного часу;

До цієї групи належать прислівники, що відповідають на питання “ко-

ли?” і зазвичай використовуються з минулим часом або відносяться до майбутнього. Сюди належать односкладові прислівники, що вказують на точку в часі (**todæg** today, **giestran** yesterday, **tómorgen** tomorrow) та їх комбінації зі словами **lættemest** (last), **níehst** (next), **þes** (this), **þrimilce** (earlier). Сюди також відносимо і вирази з прийменниками (**in, on, æt**).

2. *Hæfde mansceaðan æt middere niht frecne gefylled, frumbearna fela, abrocene burhweardas* [1].

2.1. *In the middle of the night God had fiercely cut down his sinning enemies, and many of their first-born, shattering the city-wards* [2].

Автор використав прислівниковий вираз, що складається з прийменника **æt** та іменника на позначення частин доби **niht**, а також **middere** для конкретизації часу. Проаналізувавши ці тексти, ми дійшли висновків, що саме такі вирази є одними з часто вживаних засобів вираження часу у давньоанглійській релігійній поемі;

- прислівники тривалості;

Прислівники тривалості можуть виражатись у сполученні з такими прийменниками, як **ymb** (about, by), **æfter** (during), **for** (for), **op** (to), **syððan** (since) та відповідають на питання “як довго?”, “з яких пір?”.

3. *And ymb þreo niht com þegen hælendes ham to helle* [3].

3.1. *And about three nights ago, a servant of the Savior came homewards to hell* [4].

Автор використовує прислівник **ymb**, що вказує на невизначений період часу, але у комбінації з числівником та іменником на позначення назви доби має значення тривалості часу;

- прислівники частотності і повторюваності;

До цієї групи належать такі прислівники як **a** (always), **oft** (often), **hwilum** (sometimes), **æfre** (ever), **næfre** (never), **aldre** (forever) та ін., що відповідають на питання “як часто?”, “скільки?”.

Оскільки мова йде про релігійний текст, то можна зустріти такі вирази як: “навіки вічні”, “вовіки віків”, “і не буде йому кінця” і т. д. Таким чином виявлено, що у поемі міститься велика кількість прислівникових виразів.

2. Прийменники із семою часу

На основі класифікації Т.В. Поміркованої та проаналізувавши давньоанглійські релігійні тексти, можна прокласифікувати давньоанглійські прийменники на:

• прийменники одночасності (æt (at), in (in), on (on));

1. *Hæfde mansceaðan æt middere niht frecne gefylled, frumbearna fela, abrocene burhweardas* [3].

1.1. *In the middle of the night God had fiercely cut down his sinning enemies, and many of their first-born, shattering the city-wards* [4].

У наведених прикладах вжито прийменник *æt* в сполучі з маркерами часу (“*sumum cyrre*” “*one moment*” та “*middere niht*” “*the middle of the night*”) задля позначення точного відрізка часу, певного моменту дії. Слід зауважити, що давньоанглійський прийменник *æt* перекладається на сучасну англійську мову по-різному, що можна помітити у поданих прикладах: у першому випадку перекладач подає його через *at*, в той час як в другому через *in*. Це зумовлено тим, що в давньоанглійській мові не було чітких правил на вживання *in*, *at*, *on*, як у сучасній англійській мові, тому і переклад різниться залежно від правил вживання цих прийменників в сучасній мові, тобто “*æt middere niht*” перекладено як “*in the middle of the night*”, оскільки існує сталий вираз “*in the middle of something*”;

• вказівка про перебіг подій через деякий час (in (in), ofer (after));

2. *Swa se wyrhta þurh his wuldres gast serede and sette on six dagum eorðan dæles, up on heofonum, and heanne holm* [1].

2.1. *So the Wright through the Spirit of Glory planned and ordained in six days*

the portion of earth, up in heaven, and the towering sea [2].

У цьому випадку **on** (in) вжито в сполучі з числівником **six** (six) та іменником часу **dagum** (days) на позначення того, що дія відбулася через певний, але визначений (заздалегідь відомий) відрізок часу;

• прийменники, що позначають попередність та початок часу дії щодо часового орієнтира (**fram** (from), mid þæm þe (since), **ær** (before));

3. *Gong ricene to, ær twa seondon tida agongene, þæt ðu merced hus ameten hæbbe* [1].

3.1. *Go quickly to it, before two hours are past, so that you have measured the home marked out for you* [2].

У наведених прикладах прийменник **ær** (before) використано для того, щоб повідомити, що дія відбулась раніше визначеного часу, як у першому прикладі (“*ær twa seondon*” “**before two hours**”).

• прийменники, що позначають наступність дії (**siððan** (after), **behindan** (behind));

4. *Wile uppe heonan sawla lædan, and we seoððan a þæs yrreweorces hendo gepoliað* [1].

4.1. *He will lead these souls upwards from here, and we after always will suffer the humiliation of his wrathful works* [2].

Автор вживає **siððan** (after), щоб повідомити, що дія відбулась чи відбудеться через певні обставини у минулому (“*we seoððan a þæs yrreweorces*” “**we after always will suffer the humiliation**”).

• прийменники часової межі дії (**oppæt** (till, until));

5. *Locade leas with geond þæt laðe scræf, atol mid egum, oððæt egsan gryre deofla mænego þonne up astag* [1].

5.1. *He looked about without hope across that hateful hole, the terror with his eyes, until the terrible horror, a host of devils climbed up then* [2].

У цих прикладах автор за допомогою прийменника **oppæt** (till, until) акцентує увагу на тому, що дія відбу-

валась (“**oððæt** egsan gryre deofla” “until the terrible horror”) або відбудуватиметься (“**oþpæt** hine mon atemedne hæbbe” “until that man has restrained him”) до певного часу або певної події і закінчилась чи закінчиться після цього.

3. Іменники на позначення часу

Концепція часу може виражатися за допомогою різних мовних засобів, у тому числі за участю іменників, у яких присутня лексична категорія часу, адже у кожній мові існують назви, що номінують дію / стан предмета чи явища у часі.

На основі класифікації, запропонованої Т.Г. Демчук [4], та проаналізувавши тексти давньоанглійських релігійних поем (“Christ and Satan”, “Exodus”, “Maxims I”), виділяємо такі підгрупи давньоанглійських іменників зі значенням часу, як-от: назви часових одиниць та їх частин (: **tīd** (hour), **dæg** (day), **wicu** (week), **mōnað** (month), **gēar** (year) і т. д.); назви невизначених відрізків часу (**mæ̅l** (time), **ēcnes** (eternity) і т. д.); назви частин доби (**dæg** (day), **niht** (night), **mergen** (morning), **æfen** (evening), **middæg** (noon), **dagung** (dawn), **deorcung** (twilights) і т. д.); назви пір року, місяців та днів тижня; інших часових відрізків та процесів: **anginn** (beginning), **ende** (end), **burhtēon** (finish) і т. д.)

1. þa hit þus gelomp, þa gyt nergende Crist gecwæð þæt he þæs ymb tene **niht** twelf apostolas mid his gastes gife, gingran geswiðde [1].

1.1. Then it happened thus, when the Savior Christ yet spoke that he would in about ten nights strengthen his disciples, his twelve apostles, with the grace of his spirit [2].

Іменник **dagung** (dawn) виражає відповідний час доби, те, що ми бачимо завдяки іменнику **dagung** (dawn), тобто те, що наступив світанок.

4. Прикметники часу

Прикметники – це важливий засіб передачі великої кількості часових конотацій. Прикметники завдяки тому, що дають ознаку предмету, явищу, людині,

можуть виражати часові відношення, вказують на те, чи новий чи старий предмет, передають тривалість дії чи вік людини. Нами запропоновано класифікацію давньоанглійських прикметників з часовою семантикою, в якій визначили чотири підгрупи прикметників: прикметники, що вказують на базові часові відношення (**lang** (long), **medmicel** (brief, short), **fæst** (fast), **caf** (quick), **slaw** (slow) та ін.); вікові прикметники (**geong** (young), **lvt** (little), **gewintred** (adult), **frod** (old), **forealdod** (aged) та ін.); прикметники стадії **gēardagas** (past), **alde** (ancient), **andweard** (present), **tōweard** (future), **ōðer** (next), **ytemest** (the last), **forma** (the first), та ін.); прикметники частотності (**læne** (temporary), **ēce** (eternal), **selcūpn** (rare), **gelome** (frequent) та ін.);

1. *Swa firenfulle facnum wordum heora **aldorðægn** on reordadon, on cearum cwidum* [5].

1.1. *And so the sinful ones spoke to their **elder chieftain** with lying words and in sorrowing speeches* [6].

У поданих прикладах вжито прикметники **geong** (young) та **frod** (old) у вищому ступені порівняння. В першому “**aldorðægn**” (**elder chieftain**) вказує на те, що ватажок старший за віком від мовця (слід зауважити, що багато давньоанглійських прикметників пишуться разом з іменниками, що помітно в наведеному реченні).

До лексико-граматичних засобів вираження просторових відношень у давньоанглійській мові відносяться: прислівники, вказівні займенники; прийменники; іменники, прикметники.

1. *Прислівники з просторовою семантикою*

1) прислівник напрямку (**ūp** (up), **of-dūne** (down), **tōgēanes** (towards), **ābūtan** (around), **norþ** (north), **west** (west), та ін.);

1. *“Nu is gesene þæt we syngodon **uppe** on earde* [1].

1.1. *Now is obvious that we have sinned **up** in our old home* [2].

У прикладі вжито прислівник **ūp** (up), що виражає напрямок угору. Цей

прислівник дає зрозуміти, що вони згришили на небесах, що їхнє первинне місце проживання було на небесах;

2) прислівники на позначення позиції об'єкта відносно іншого (**ufan** (above), **behindan** (behind), **purh** (through), **betwix** (between) та ін.);

2. *Daga enderim seolua he gesette purh his soðan miht. Swa se wyrhta purh his wuldres gast serede and sette on six dagum eorðan dæles, up on heofonum, and heanne holm [3].*

2.1. *The number of days he established himself through his true might. So the Wright through the Spirit of Glory planned and ordained in six days the portion of earth, up in heaven, and the towering sea [4].*

У цьому реченні автор використовує прислівник **purh** (through), що позначає перетинання через об'єкт, але прислівник ужито в переносному значенні, тобто мається на увазі не буквально крізь або перетинаючи, а в значенні за допомогою чогось;

3) прислівники, що вказують на відстань (**gehende** (nearby), **feor** (far), **banon** (away), та ін.);

3. *Fordon mihte geheran, se ðe æt hylle wæs twelf milum neh, þæt ðær wæs toða geheaw, hlude and geomre[3].*

3.1. *Therefore one could hear, he who was twelve miles from hell, there was a grinding of teeth, loud and miserable [4].*

У прикладі вжито вираз, що складається з прислівника **neh** (from), числівника **twelf** (twelve) та іменника **milum** (miles), задля вираження віддаленості одного об'єкта від іншого в просторі. Автор використовує числівник **twelf** (twelve) та іменник **milum** (miles) для акцентуванні точної відстані;

4) прислівники місцезнаходження (**hēr** (here), **ðært** або **þær** (there), **forhwega** (somewhere), **æghweder** (everywhere) та ін.);

4. *Hwæt, her hat and ceald hwilum tencgað [1].*

4.1. *Here heat and cold are at one time mingled [2].*

У наведених прикладах вжито дейктичні одиниці на позначення простору **hēr** (here) та **þær** (there), що вказують на простір, наблизений та віддалений стосовно мовця. У першому прикладі вжито прислівник **hēr** (here), який вказує на простір, в якому безпосередньо знаходиться мовець, поруч з мовцем.

2. Вказівні займенники

Вказівні займенники (демонстративи) виражають просторові відношення, оскільки займенник **þis** (this), **þa** (these) вживається, коли вказується на предмети (особи), що перебувають поблизу людини, яка говорить, а займенник **þæt** (that), **þæm** (those) – коли вказується на предмети (особи), більш віддалені від них.

1. *þis is se ecea Abrahames god, frumsceafta frea, se ðas fyrd wered, modig and mægenrof, mid þære miclan hand [3].*

1.1. *This is the Eternal God of Abraham, the Founder of First-Creation, who protects this host, mindful and eager for power, with his mighty hand![4].*

Вказівні займенники вказують на просторові відношення, оскільки позначають наблизення чи віддалення об'єкта від мовця. Так, у першому та четвертому прикладах ужито вказівні займенники **þis** (this), **þa** (these), що вказують на предмети, які знаходяться близько до мовця в просторі, в той час як у другому та третьому прикладах ужито вказівні займенники **þæt** (that), **þæm** (those), що вказують на те, що предмет, віддалений від мовця у просторі, знаходиться далше від мовця та іншого об'єкта в просторі. Тому вважаємо, що вказівні займенники виражають просторові відношення.

3. Прийменники простору

На основі класифікації Т.В. Поміркованої умовно поділили давньоанглійські прийменники на позначення простору на:

1) прийменники місця перебування, що, в свою чергу, поділяються залежно від похначення точного (“in” “in”, “on” “on”, “æt” “at”) та неточного

місця (“**nēah**” “near”, “**ymbe**” “around”, “**onemn**” “alongside” та інші);

1. *æce æt helle duru dracan eardigað, hate on reðre; heo us helpan ne magon* [3].

1.1. *Eternally at hell's door dwell dragons, heated in their terror. They cannot help us* [4].

Прийменник місцезнаходження **æt** (**at**) вживається на позначення перебування у безпосередній близькості до конкретної точки в просторі. У прикладі цією точкою є “**helle duru**” (**hell's door**), а прийменник **æt** (**at**) вказує, що дракони знаходяться “поруч з дверима в пекло”;

2) прийменники з вказівкою на предмет (**on** (on), **ofer** (upon), та ін.);

2. *hæfdon gastes bled, ongeton haligne godes sunu swa heo gesegon hwær sunu meotodes þa on upp gestod, ece drihten, god in Galileam* [1].

2.1. *Then I have heard that the disciples went together, all of them to Galilee – they had the fruit of the spirit, perceiving the Son of Holy God so they saw where the Son of the Measurer as he stood on high, the Eternal Lord, God in Galilee* [2].

Прийменник **on** (on) вказує на безпосереднє перебування на чомусь, на якійсь поверхні. В прикладі вжито “**on upp gestod**” (**on high**), що означає на престолі, тобто на певній поверхні;

3) прийменники, які вказують на положення предмета (**ufan** (above), **ofer** (over), **behindan** (behind), **inne** (inside), **mid** (among), **nis nu feor** (not far from), **under** (under) та ін.);

3. *Fana up gerad, beama beorhtost; bidon ealle þa gen hwonne siðboda sæst-reamum neah leoht ofer lindum lyftedoras bræc* [3].

3.1. *They all still waited until the journey-herald near to the sea streams broke through the clouds, light over their shields* [4].

У прикладі вжито два прийменника з просторовою семантикою: перший **neah** (**near to**) вказує на положення

предмета, а саме на безпосередню близькість до моря; другий **ofer** (**over**) також вказує на положення предмета, але щодо іншого, вказуючи на перебування над чимось, у нашому прикладі над щитом;

4) прийменники напрямку (**tō** (to), **intō** (into), **forþ** (out), **fram** (from), **ofer** (across), **furþur** (further) та ін.);

4. *Umbor uceð, þa æradl nimeð; þu weorþeð on foldan swa fela fira cynnes, ne sy þæs magutimbres gemet ofer eorþan, gif hi ne wanige se þas woruld teode* [5].

4.1. *Children multiply, then infant disease takes them – in this way so many of the race of men come into being, nor would there be any limit to the children across the earth, if he who formed this world did not diminish their number* [6].

Прийменник **ofer** (across) уживається для позначення напрямку руху з одного кінця до іншого. У прикладі автор вживає “**ofer eorþan**” (**across the earth**), щоб наголосити, що Господа настанова повинна виконуватись по всій землі, у кожному її куточку.

4. Просторові іменники

Давньоанглійські іменники на позначення часу нами поділено на (на основі класифікації В. Л. Ібрагімової): іменники з узагальнено-просторовою семантикою (**fæc** (space), **stede** (place), **stefnbyrd** (direction), **woruld** (world) та ін.); іменники з конкретно-просторовим значенням, де можна виділили 8 семантичних груп: а) астрономічні позначення – **eorðe** (earth), **sunne** (sun), **mōna** (moon) та ін.; б) позначення ландшафтних об'єктів – **feld** (field), **holt** (forest), **sæ** або **mere** (sea), **geofon** або **holm** (ocean) та ін.; г) позначення сторін світу – **norþ** (north), **sūþ** (south), **ēast** (east), **west** (west); д) позначення шляху пересування – **stræt** (road, street), **pað** (path) та інші; е) позначення приміщень, призначених для житла і різних видів діяльності – **hūs** (house), **lārhus** (school), **cirice** (church) та інші; ж) позначення предметів і пристосувань для здійснення будь-якої діяльності – **bord** (table), **stōl** (chair) та ін.; з) назви “вмістилищ”,

ємностей, транспортних засобів і т. п. – **læfel** (bowl), **box** (box), **flota** або **scip** (ship) та ін.); та давньоанглійські проторові іменники, притаманні релігійній тематиці (**uprodor** (upper heaven), **helle** (hell), **fæder rice** (father's kingdom), **godes rice** (God's kingdom), **on þa swiðran hond sunu his fæderes** (at father's right hand), **heofon** або **rodor** (heaven) та ін.).

1. *Sited nu on þa swiðran hond sunu his fæderes; dæleð dogra gehwæm drihten weoroda help and hælo hæleþa bearnum geond middangeard* [3].

1.1. *The Son now sits at his Father's right hand. He doles out every day, the Lord of Armies, help and salvation to all the children of men throughout middle-earth* [4].

В цьому прикладі вжито словосполучення **on þa swiðran hond sunu his fæderes** (at father's right hand), що виражає певне місце в “царстві небесному”, де удостоївся честі сидіти Син Господній. Це словосполучення “і сидить праворуч отця” є типовим для текстів релігійної сфери і вживається й досі в церковній літературі та проповідях.

5. *Прикметники на позначення простору*

Взявши до уваги класифікацію, подану Канонік, і опрацювавши три релігійні поеми (“Christ and Satan”, “Exodus”, “Maxim I”), виділяємо такі прикметники з просторовою семою: прикметники, що позначають напрямок / рух (**norð** (northern), **westdæl** (western) **uppe** (upward), **tōgēanes** (forward) та ін.); прикметники, що позначають “просторовий, той, що стосується простору” (**deop** (deep), **nearo** (narrow), **nēah** (near), **ōder** (next) та ін.); прикметники, що позначають “віддалений, що стосується відстані” (: **fierlen** (distant), **feor** (far), **hēah** (high), **lýt** (little), **lang** (long), **medmicel** (short), **furðor** (further) та ін.); прикметники, що стосуються місця знаходження (**andweard** (present), **up** (upper) та ін.);

4. *Streamas stodon, storm up gewat heah to heofonum, herewopa mæst* [3].

4.1. *The currents stood up, a storm mounted up high to the heavens, the greatest army-cry* [4].

У цьому прикладі вжито прикметник **hēah** (high), що вказує на віддаленість, тобто шторм був настільки високим, що діставав до небес.

Висновки

У результаті дослідження текстів трьох релігійних поем (“Christ and Satan”, “Exodus”, “Maxim I”) було виявлено, що найчисленнішим засобом вираження часопросторових відношень у давньоанглійській релігійній поемі є прислівники. Ми дослідили, що релігійним творам притаманні такі своєрідні прислівникові вирази, як *a to aldre* (always and forever), *to widan feore* (for ever and ever) тощо. Автори частіше вдаються до використання прислівників тривалості, адже притаманні саме релігійним текстам прислівникові вирази належать саме до цієї групи. Обмежено передають значення часу та простору іменник, прикметники, а також займенники. Прийменникові вирази є менш поширеними за вживанням в текстах давньоанглійської релігійної поеми.

Література

1. **Барчук В. М.** Граматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис : монографія. Івано-Франківськ, 2011.
2. **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по истории поэтики. Москва, 1986.
3. **Бондар О. І.** Темпоральні відношення в сучасній українській літературній мові. Система засобів вираження. Одеса, 1996.
4. **Демчук Т. Г.** Функціонально-семантичне поле темпоральності в англійській та українській мовах. Вінниця, 2015.
5. **Ибрагимов В. Л.** Отражение в языке категории пространства. Уфа, 1986. С. 18–26.
6. **Кононенко В. І.** Прийменниково-субстантивний комплекс в аспекті синтаксису. *Мовознавство*. 1987. № 3. С. 25.
7. **Топоров В. Н.** Пространство и текст. Москва, 1983. С. 227–124.
8. **Поміркована Т. В.** Типологія семантико-граматичних відношень у прийменниковому аспекті. Львів, 2009. С. 67–71.

9. **Baugh A.** *A History of the English Language. A Baugh and T. Cable's. A History of the English Language. 5 addition.* London, 1993.

Джерела

ілюстративного матеріалу

1. Anglo-Saxon Narrative Poetry Project. Christ and Satan. URL: <https://anglosaxonpoetry.camden.rutgers.edu/christ-and-satan>.
2. The Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry. Christ and Satan. URL: http://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a01_04.htm.
3. Anglo-Saxon Narrative Poetry Project. Exodus. URL: <https://anglosaxonpoetry.camden.rutgers.edu/exodus>.
4. The Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry. Exodus. URL: http://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a01_02.htm.
5. Anglo-Saxon Narrative Poetry Project. Maxims I. URL: <https://anglosaxonpoetry.camden.rutgers.edu/maxims-i>.
6. The Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry. Maxims I. URL: http://www.sacred-texts.com/neu/ascp/a03_13.htm.
2. **Bakhtin M. M.** *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istorii poetiki.* Moskva, 1986.
3. **Bondar O. I.** *Temporalni vidnoshennia v suchasni ukrainskii literaturnii movi: Systema zasobiv vyrazhennia.* Odesa, 1996.
4. **Demchuk T. H.** *Funktsionalno-semantychnе pole temporalnosti v anhliiskii ta ukrainskii movakh.* Vinnytsia, 2015.
5. **Ibragimova V. L.** *Otrazheniie v yazyke kategorii prostranstva.* Ufa, 1986. P. 18–26.
6. **Kononenko V. I.** *Pryimennykovo-substantyvnyi kompleks v aspekti syntaksysu. Movo-znavstvo.* 1987. № 3. P. 25.
7. **Toporov V. N.** *Prostranstvo i tekst* Moskva, 1983. P. 227–124.
8. **Pomirkovana T. V.** *Typolohiia semantyko-hramatychnykh vidnoshen u pryimennykovomu aspekti.* Lviv, 2009. P. 67–71.
9. **Baugh A.** *A History of the English Language. A Baugh and T. Cable's. A History of the English Language. 5 addition.* London, 1993.

References

1. **Barchuk V. M.** *Hramatychna temporalnist: Intreval. Chas. Taksys: monohrafiia.* Ivano-Frankivsk, 2011.

Д.С. КУЛАГА, аспірантка кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: diana-kulaha@ukr.net

Personalia



ЩОБ ВИРУВАЛА ТВОРЧІСТЬ УСУПЕРЕЧ НЕГАРАЗДАМ

Вперше зустрівся з Ніною Федорівною в коридорі Інституту мовознавства ім. О.О. Потебні як із рецензентом моєї статті, поданої до журналу “Мовознавство”, і зачудувався її вродою: невисока, струнка, чорнява з якоюсь іскринкою в очах. Не менше мене вразили її перші слова: “Не знаю, чи це найкраще, що ваша стаття потрапила до мене на рецензію, адже я завжди говорю об’єктивно і відверто, нічого не загортаючи в папірчики”. А мені тоді, науковцеві-початківцю, хотілося саме критичного погляду на результати мого дослідження словотвору такого уже авторитетного дериватолога, автора відомої на той час монографії “Система афіксального словотворення сучасної української мови” Н.Ф. Клименко. Через кілька днів ми мали предметну професійну розмову про мою статтю. Стаття їй сподобалась, хоч і було кілька побажань, які я врахував, доопрацьовуючи статтю. З того часу впродовж кількох десятиліть ми підтримували дружні стосунки. Час від часу ми зустрічались на наукових заходах, кожного мого приїзду в столицю я намагався знайти час, щоб поговорити про життя-буття, про наукові проблеми, іноді перекидалися листами. І з кожною зустріччю я все більше відчував спорідненість принципів здійснення наукових досліджень, щедрість і щирість душі, принциповість у відстоюванні своїх переконань і поглядів, відданість науці, людяність і простоту у спілкуванні, постійну підтримку в різних ситуаціях.

При всій своїй жертвній відданості науці Ніна Федорівна залишалася для мене взірцем сімейної берегині, турботливого ставлення до свого чоловіка, мого повного тезка Василя Васильовича, такого ж самовідданого науковця –

юриста, материнської опіки над своїми дітьми. Я це добре відчував, буваючи у їхній затишній оселі. Це теж добре прочитується й у рядках листів до мене, в одному з яких Ніна Федорівна пише: “У нас у родині по-різному. Наш Васильович на весну оце трохи розклеївся. Трохи покололи його, однак біль поновився, знову пропонують лягати в лікарню, а він не хоче. Може, ось розпогодиться, то буде легше. Він ще намагається писати про свої кодекси і пише.

Надя в 11 класі з усіма наслідками. Навантаження дике, бо він же експериментальний наш лицей. Навчалися вони за оригінальними програмами вчителів, а міністерство в “Освіті” видрукувало свій “мінімум” освіти. Наші діти, замість того, щоб повторювати вивчене, і сьогодні ще читають твори письменників. Ще два місяці нам треба потерпіти. Скласти випускні і найтяжчі вступні”.

І на тлі оцих всіх домашніх, сімейних клопотів невпинна наукова робота: “На роботі в мене суєта. Добиємо монографію про “Морфотактику і морфонологію словотворення” (а хто її буде публікувати?!). Місяць оце вбила на редагування “Оберненого частотного словника сучасної української художньої прози”. Написала статтю “Морфемні структури слів” до збірника пам’яті Ю.О. Жлуктенка на 1 аркуш. Без кінця заідають рецензії, опонування, відгуки, консультації, лекції і постійне відчуття, що не встигаю, бракує часу. Бог із ним”.

Ці прості слова про себе, свою сім’ю, роботу свідчать про високі морально-етичні і духовні цінності Ніни Федорівни. В людей шанувала передовсім порядність, професіоналізм, відданість обраній справі. Мала загострене почуття справедливості, не сприймала

фальші, крутіства, пересмикування фактів, напівправди.

Працеголік – це слово найкраще характеризує Ніну Федорівну. Скільки пам’ятаю її – завжди в напруженій творчій діяльності. Ось ще один уривок із листа до мене: “У мене рік був дуже важким. Роботи багато. Час з’їдає рецензування, засідання на захистах, комісіях, комітетах, безкінечне редагування когось і чогось. За рік написала 4 статті (щоправда, великі по 1 арк). Одну з них надрукувала навіть у міжнародному журналі зі статистичної лінгвістики в Нідерландах. Зробила один складний і важкий переклад з новогрецької (півкнижки “Вступу до філології”). Відредагувала російсько-український словник (для ділових людей), а також український переклад книжки Ф. де Соссюра. Підготувала вступ до Оберненого частотного словника української мови і знову його редагувала. В університеті читала 2 спецкурси. Одним словом, метушні багато, але іншого ніхто не придумав”.

Оцей огром роботи якось дуже органічно поєднувався з увагою до сімейних справ. Як справжня берегиня родини дбала про сімейний затишок, спокій, щоб чоловік був доглянутий, а діти зростали в любові і повазі до їхніх мрій і побажань. Це добре засвідчують рядки з багатьох листів, ось хоч би й з оцього: “У нас без особливих змін. Нашому В.В. [чоловікові Ніни Федорівни] не гірше. Знову оце лягаємо в лікарню на черговий сеанс лікування. Надя [молодша дочка] закінчує лицей при університеті. Навантаження велике. Вона старанна, намагається переробити все, що кажуть. Спить мало, читає і пише багато. Вони з усього пишуть твори (мініатюри, середні і великі) і дуже довгі реферати. Тепер долає курсову роботу. Заліки склала. Зараз дитина мріє лише про сон”. Зверніть увагу: не В.В. лягає в лікарню, а лягаємо у лікарню... Це міра участі, задіяності, залученості у ліку-

вальний процес! А чого варте переймання проблемами лицейки!

Все так просто: наукова праця і сім’я – основні підвалини у житті. Як вдома, власне уявлення про сенс буття часто сублимується у побажаннях близьким людям. Вітаючи листовно мене і мою сім’ю з Новим ще 1995 роком, Ніна Федорівна писала: “Із Новим роком вас, з Різдрвом Христовим! ... Щоб лихо оминало Вашу хату, а в хаті було затишно, заможно, спокійно і щоб вирувала творчість (усупереч усім негараздам!)”.

Мав за честь, що рецензентом моїх статей зі словотвору, які опубліковані в журналі “Мовознавство”, та монографічних дериватологічних студій постійно була Ніна Федорівна, бо її зауваження і побажання завжди давали змогу поліпшити якість здійсненого дослідження. І як визнання мене поважним фахівцем в ділянці словотвору сприйняв прохання відгукнутися на автореферат її докторської дисертації, адже я тоді ще був лише кандидатом наук.

У 1995 р. вчена рада Інституту мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України вперше висунула Н.Ф. Клименко кандидатом у члени-кореспонденти НАН України і я, звичайно, організував підтримку цього висунення вченою радою нашого університету. Цікавими стали враження від цих виборів, висловлені в листі до мене: “Дорогий Василю Васильовичу! Хочу ще раз сердечно подякувати Вам за відгук-підтримку, за мужність. Вибори відбулися. На цей раз обрали О.Б. Ткаченка. Він тричі брав участь у цих Олімпійських іграх і ось переміг. Я відстала від нього на 3 голоси. Щиро рада, що переміг учений, а не посада. Тиск був на членів-корів і академіків шалений, їх збирали і казали, що треба підтримувати перспективного директора. Як свого часу писала Ліна Костенко: “Не ті часи, / Не той театр!”. І аж більш ніж через 10 років я щиро привітав Ніну Федорівну з заслуженим обранням членом-кореспондентом НАН України, попередньо

організувавши ще одну підтримку вченої ради нашого університету.

Стійко витримувала удари долі, яких було немало. Ніколи не втрачала оптимізму, навіть у найкритичніших ситуаціях не опускали руки. Останні роки мужньо боролася з підступною невиліковною хворобою. Не знаю, що переживала в душі, а поводитися так, наче й немає ніякої хвороби, постійно в жертівній науковій праці з новими ідеями, замислами, проектами. Тепер я зовсім по-іншому сприймаю слова з далекого

новорічного побажання: “щоб вирувала творчість усупереч усім негараздам”.

В.В. ГРЕЩУК, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, завідувач кафедри української мови, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: vasyi.greshchuk@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-7011-3911
Researcher ID: N-6078-2018

З ЛИСТУВАННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Зіткані із душевного болю та страждань, надмірної щемкої любові до людей, тексти новел Василя Стефаника неймовірної художньої сили, терново колючі, чіпкі. Ядерно вибухова творча експресія навічно вкарбувалася у коротких, мов спалах блискавки, новелах, ліричних образах. Зумовлена насамперед талантом від Бога, органічно відповідає стефаниківській геніальній індивідуальності, його світовідчуттю. Воно особливе. За власним визнанням – у листі від 10 травня 1900 року до О. Гаморак – 29-літній письменник своє життя “що пропливає перед його очима”, номінує як “чорну стежку” [2, 139]. Ця “чорна стежка”, мов стрічка, сотатиметься невідворотно довжелезною тясмою впродовж його земного буття.

Стужавілі, стверді (за І. Франком) нарослі мозолі на руках і душі є письменнику-новелісту субстанцією, об яку камертонно вдаряючись, його слово набувало могутньої сили, висоти голосу такого звучання, що відлунням котилось, наповнюючи простір не лише Галичини, України загалом, а й Європи, згодом Америки.

Василь Стефаник, як ніхто інший, достеменно знав душу та думи, за власною дефініцією, “людей потоптаних, прибитих”. У листі від 7 червня 1896 року до свого старшого товариша – “сповідника” доктора Вацлава Марчевського (родом з Буковини), що на той час жив і працював у Швейцарії, передає розмову із гуртом русівських селян, що відбувалась у хаті письменника на свято Юрія 6 травня. “Бесідували за свою радість, за весну, за свою журу, за біду”; “Зійшлися на тому, що земля родить лише три колоски: один – цісареві, один – євреєві-лихварю, один – панові та й попові, а селянинові четвертого вже не-

ма”; “Та й не знати, чи стане воно коли на тім, аби нам земля вродила четвертий колосок” [2, 65]. Мужичька житейська філософія всім зрозуміла та прозора, однак її ніхто і ніколи не мав наміру слухати. Нею переймався Василь Стефаник.

Щоб земля зазеленіла четвертим колоском і для селян, В. Стефаник віддав їм усе своє подвижницьке життя, весь скарб свого таланту – писав для них і про них. За обсягом новели скупенько недовгі, проте володіли несподівано такою приголомшливою потугою слова, притягальним магнетизмом читання їх на одному подиху, примушуючи співчувати усім спектром почуттів найвищого регістру долі досконало вивершених персонажів – звичайних незвичайних людей у їх величі і хибах.

Стефаникова новелістика достоту резонує майже в унісон та в одному звучанні із голосом дзвонів доброго литва – чисто і могутньо.

Нарешті було почуто грімке слово В. Стефаника галицькою “сплячою” інтелігенцією. Обізвались до автора першої “Синьої книжечки” ближчі й дальші інтелектуали мало не зі всієї Європи: рецензіями, статтями, критичними відгуками, літературознавчими есе, персональним листуванням.

Якраз особисте листування, що складає великий масив епістолярної спадщини В. Стефаника, фундаментально не досліджено, а тому й не оцінено належним чином цей сегмент документалістики прозаїка, адже в листах “відкривається душа і серце людини” (І. Франко). Таким взаємним відкриттям сердець і душ є довготривале листування двох великих галичан – видатного письменника Василя Стефаника та ду-

ховного пастиря, митрополита греко-католицької цекви Андрія (Шептицького). Діяльність обидвох світочів була настільки високого ступеня багатогранною і багатоплановою, що іскрилась напруженою вольтовою дугою, глибоко відчуті в діапазоні всієї України.

Тривалі листовні контакти проливають світло на сутнісні характеристики неординарних особистостей: їхній спосіб життя та мислення, жертвна відданість “професіям”, суспільним ідеалам, інтелектуальне осягнення різних аспектів об’єктивної дійсності, розв’язання проблем господарських колізій тощо.

Відомі тепер дванадцять листів В. Стефаніка до А. Шептицького (опубліковані 1990 року дослідником Олегом Купчинським і видані Науковим товариством імені Шевченка у Львові [1], та зовсім відсутні і навіть не згадувані у хроніці життя і творчості В. Стефаніка, укладеній Ф. Погребенником та виданій у радянський період [2]. Оpubліковані листи стосуються локального періоду життя письменника – 1934–1936 рр. – та один лист, датований 1930 роком [1].

Листи відкривають завісу побуту та творчості останніх років життя В. Стефаніка. Йдеться в них ніби про тривіальні речі: родинні клопоти, хворобу, матеріальне становище, проте вони нам цінні та дорогі своїми позитивними нюансами логічного викладу автором думки адресату.

У листуванні простежується обопільна безумовно рафінована культура, делікатність спілкування, пошана до інших думок, терпимість до поглядів двох таких неподібних психологічно і соціально людей – різних за походженням, статусом, поглядами. Так вони були різними, але постійно виявляли

своєю працею на культурній та духовній нивах розуміння атмосфери тієї великої доби, в яку вступав наш народ у перших десятиліттях ХХ ст. Вони віддавали свій розум, знання, силу, щоб донести ідеали високої культури до народу, зробити його освіченим, сильним і вільним.

Не треба думати, що зв’язки між радикал-соціалістом В. Стефаніком та митрополитом А. Шептицьким були завжди бездоганно рівними. Втішене зближення їх панувало у 20–30-х рр. минулого століття, та похмуро розходження аж до полярності, неприйняття точок зору на окремі події та явища теж було. Попри те, навіть у найкритичніші моменти листовних дискусій, ці стосунки не виходили за рамки пристойності, конструктивного діалогу, зберігали витривалу тональність толерантності слова, домінували як зразкова культура спілкування.

Література

1. **Купчинський О.** Листи Василя Стефаніка до Андрія Шептицького. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССХХІ. Львів, 1990. С. 308–325.
2. **Погребенник Ф.** Сторінки життя і творчості В. Стефаніка. Київ, 1980.

References

3. **Kupchynskyi O.** Lysty Vasylia Stefanyka do Andriia Sheptytskoho. *Zapysky naukovohto tovarystva imeni Shevchenka*. Vol. ССХХІ. Lviv, 1990. P. 308–325.
4. **Pohrebennyk F.** Storinky zhyttia i tvorchosti V. Stefanyka. Kyiv, 1980.

П.П. ДРОГОМИРЕЦЬКИЙ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаніка Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: petro.drogomyretskyj@pnu.edu.ua

ІНТЕЛІГЕНТ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СТИЛЮ (до 95-річчя від дня народження професора Володимира Полєка)



ПОЛЄК Володимир Теодорович (27 вересня 1924, місто Станіславів, нині Івано-Франківськ – 19 липня 1999, Івано-Франківськ) – український бібліограф, педагог, літературознавець, краєзнавець. Кандидат філологічних наук (1974), доцент (1979), професор (1995).

Народився у сім'ї вольного Станіславівського магістрату.

Під час навчання у гімназії підпрацьовував продавцем у книгарні. Арештований гестапо за проукраїнську діяльність (т. зв. “Справа оперети “Шаріка”, листопад 1943 року) та вивезений на роботи (на склади вугілля) в Австрію (Відень, 1944–1946). У 1946–1950 рр. працював завідувачем націоналізованого готельного підприємства “Нарпа”, заочно навчався у вечірній гімназії, а потім – в університеті у Празі. Повернув-

шись в Україну, від 1950 року працював старшим продавцем, заступником завідувача і завідувачем у магазині № 1 Облкниготоргу у Станіславі (тепер – Івано-Франківськ).

У 1952–1958 рр. заочно навчався на філологічному факультеті Львівського університету, здобувши спеціальність “Українська мова і література”.

В 1955–1963 рр. – бібліограф, у 1963–1974 рр. – старший бібліограф, у квітні-травні 1974 року – завідувач бібліотеки Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені Василя Стефаника (тепер – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника). Одночасно у 1967–1968 рр. – викладач бібліографії, у 1972–1974 рр. – викладач кафедри української літератури.

Захистив кандидатську дисертацію, присвячену рецепції творчості Івана Котляревського у зарубіжній критиці (1974).

У 1974–1975 рр. – асистент, 1975–1976 рр. – старший викладач, 1976–1995 рр. – доцент, від 1995 року – професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та одночасно з 1993 року – Івано-Франківського Духовного Теологічно-Катехитичного інституту УГКЦ.

Був залучений до впорядкування бібліографічних матеріалів в УРЕ та в колективному проєкті “Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті”. Працював над темою “Історія українських юридичних термінів”. Вперше в українському мовознавстві опрацював тему “Спостереження над українською юридичною термінологією (XIV–XVIII ст.)”.

Опублікував декілька статей з історії окремих юридичних термінів, серед яких: конституція, право, правда, рік, універсал, привілей тощо. Є автором близько 1600 статей, опублікованих у збірниках, журналах і газетах в Україні та за кордоном (Болгарія, Канада, Польща, Росія), які описані у бібліографічних покажчиках “Володимир Теодорович Полек” (1966) та у перевиданні за 1999 рік (зафіксовано 1554 позиції).

За сорок років своєї наукової та громадської діяльності зробив вагомий внесок у розвиток краєзнавчої науки на Прикарпатті. Був почесним членом Товариства “Просвіта” (1995), Співки краєзнавців Прикарпаття (1997), головою громадського об’єднання “Наше місто” (1997–1999).

Лауреат Івано-Франківських обласних премій імені Івана Вагилевича, Марійки Підгірянки та Василя Стефаника. Нагороджений ювілейною медаллю “За трудову доблесть” (1970 рік).

Івано-Франківська обласна організація Національної спілки краєзнавців України заснувала щорічну “Премію

імені Володимира Полека в галузі літературного краєзнавства”. На пошану його пам’яті видано збірку “Сівач духовності” (2002; упорядник – професор Степан Хороб).

З 2000 року у Науковій бібліотеці Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника функціонує переданий родиною “Іменний фонд професора В. Полека”, що налічує понад 10 тисяч одиниць, з них 6290 – книг. Хранителем фонду і популяризатором є головний бібліотекар Надія Галярник. На різних всеукраїнських наукових конференціях співробітники бібліотеки виступають з повідомленнями про науковий доробок професора В.Т. Полека, розкривають складники його епістолярної спадщини та іменного фонду. Деякі матеріали опубліковано у наукових збірниках та часописах.

3 жовтня 2019 року у Науковій бібліотеці Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника за участі викладачів та студентів відбувся “Круглий стіл, присвячений пам’яті професора кафедри української літератури, бібліографа, краєзнавця Володимира Теодоровича Полека”. Присутні мали змогу ознайомитися із біографією професора та його науковим доробком. Своїми спогадами про В.Т. Полека як науковця, бібліографа та інтелігента поділилися його учні та колеги – професори Степан Хороб, Микола Лесюк, Ігор Козлик, Ольга Слоньовська, доценти Михайло Бігусяк, Євген Баран, Олег Гуцуляк. Організаторами круглого столу були директор наукової бібліотеки Петро Гаврилишин і учений секретар наукової бібліотеки Олег Гуцуляк.

У серії “Вчені Прикарпатського національного університету” видано біобібліографічний покажчик “Володимир Теодорович Полек (1924–1999)” (упоряд. О.М. Блинчук, відп. ред. П.М. Гаврилишин, наук. ред. О.Б. Гуцуляк), електронна версія якого присутня на сайті бібліотеки.

Електронні версії основних праць професора В.Т. Полека надано для користувачів сайту наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

О.Б. ГУЦУЛЯК, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та соціології, учений секретар наукової бібліотеки, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: goutsoullac69@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7325-8254

Рецензії, огляди



ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЛІНГВОПРАГМАТИЧНОМУ ВИМІРІ

Кондратенко Н. В., Стрій Л. І., Билінська О. С. Лінгвопрагматика політичного дискурсу: типологія мовленнєвих жанрів / за заг. ред. Н. В. Кондратенко. Одеса, 2019. 236 с.

Процеси розвитку сучасної української мови у різних виявах і реалізаціях охопили своїм впливом усі мовні рівні й стилі, відкрили перспективи подальшого формування не лише художнього дискурсу, а й інших сфер мовленнєвої комунікації. Кардинальні мовностилістичні зрушення відбуваються в публіцистичному, науково-технічному, політичному, конфесійному слововживанні, в опануванні новостильового мислення. В цьому сенсі фундаментальна праця одеських науковців, присвячена проблематиці становлення політичного мовлення в Україні, стає чинником вивчення системи державотворення, засад національно-демократичного поступу, взаємодії політикуму й соціуму.

Саме звернення до політичного дискурсу на етапі сутнісних суспільних змін у державі сприяє усвідомленню широкою громадськістю ролі і значення масової пропаганди для встановлення нових соціокультурних взаємин, виховання передовсім молодого покоління на прогресивних ідеях, національних цінностях. Студіювання політичної комунікації ґрунтується в монографії на міцній теоретико-методологічній основі. Автори вводять в обіг значною мірою новий науковий апарат; окреслено поняття політичної лінгвістики як “галузі міждисциплінарних досліджень, що виникли на стику мовознавства та політології, та скерована на вивчення ПК (політичної комунікації) на підставі мовних фактів” (с. 13); подано визначення таких термінів, як політичний

дискурс, політичний текст, політична комунікація, політичне мовлення, політичний жанр, політичний ритуал, політична агітація тощо, що відкрило можливість створення типології мовленнєвих різновидів стилю, виокремлення різноаспектних підходів до опису мовнополітологічних категорій.

Автори дослідження послідовно опрацювали вихідні положення щодо функціонування політичного мовлення. Для реалізації завдань науковці звернулися, зокрема, до методики дискурс-аналізу, що дозволило описати різні типи й жанри політичної комунікації, їхні відмінності від інших дискурсів, визначити засоби мовного маніпулювання тощо. Лінгвопрагматичний підхід дав змогу спертися на теорії мовленнєвих актів, комунікативної інтенції, комунікативної стратегії та тактики. Цінним аспектом, що додав теоретичний вимір виконаній праці, є опрацювання інтерактивної взаємодії політика-мовця та його адресата в типових соціальних ситуаціях спілкування.

Викликають зацікавлення спостереження авторів монографії над такими порівняно новими для українського політичного життя мовленнєвими явищами, як слоган, іміджевий жанр, ритуал, інформація, інтерв'ю, агітаційний плакат. Відомі, скажімо, численні коментарі до слогана *Мова. Віра. Армія*; його інтерпретація представниками різних громадських кіл може бути предметом окремої розвідки. Дослідники уважно проаналізували тенденції в розвитку україн-

ської “слоганістики”, її тяжіння до семантичної компресії, виокремили властиві їй синтаксичні моделі (пор., скажімо, “класичний” вірець слоганотворення *Вона працює* з можливою експлікацією в смисл “Вона – це Україна”). Виявлено типові оцінні чинники слоганів, набір використовуваних лексем, зокрема оцінних прикметників, тощо. Ці спостереження дали змогу констатувати недорозвинутість української “слоганістики”, часом її низькоякісний характер (с. 71).

У кваліфікації іміджевих програм підкреслено такі їхні ознаки, як рекламне спрямування, презентаційні перебільшення, нерідка декларативність; автори звертають увагу на наявність “тактики залякування, гіперболізації, нагнітання негативації” (с. 73) та на інші невинувдані компоненти іміджевих пропозицій і перспектив. Цілком слушні зауваги науковців щодо недоліків комунікативної стратегії політичних програм, неврахування запитів потенційних адресатів. Вочевидь, було б корисно, аби майбутні претенденти на політичні преференції враховували критичний аналіз авторів монографії; варто було б, як видається, представити цей матеріал для більш широкої аудиторії, зокрема через публіцистичні виступи. У цьому сенсі зацікавлюють роздуми авторів книжки щодо виокремлення окремої субмови політиків (с. 89), проте ці міркування ще вимагають подальшого опрацювання.

Яскраву мовностилістичну площину являє аналіз текстів, у яких політики відступають від стандартів звичної риторики, вдаються до засобів інтимізації викладу. Подібний стиль обирають діячі, зокрема, в іміджевих автобіографіях, розрахованих на співчутливе ставлення читачів; за приклад слугує розповідь, представлена на офіційному сайті А. Гриценка; автори посилаються на подробиці особистого життя політика, його спогади про минуле; проаналізовано стилістичні ознаки досягнення емоційного ефекту: запитання, оклики, розмовна інтонація. Однак така система

автобіографічного викладу є виключенням, здебільшого, як зазначають дослідники, політики дотримуються офіційно-ділового стилю, за яким важко виявити особистісні риси; у книжці окреслено ознаки стереотипності, адміністративно-канцелярської лексики й фразеології, регламентованості синтаксичних побудов.

Мовностилістичний шаблон характерний для такого жанру політичного мовлення, як ритуал, що його автори монографії розглядають ледве не як “магічну дію” (с. 109); прикметно, що ритуальні дієства політиків розраховані на використання не лише вербальних, а й невербальних складників (жестів, церемоніалу, обставин викладу). Звернуто увагу на специфічні риси ритуальної риторики: формули звернення, етикетні привітання, стереотипність і пафосність виявлень, обрання такого типу організації дискурсу, який передбачає прагматичну настанову мовця – досягнення ідеологічного впливу, контроль соціальної психіки, спрямування норм поведінки тощо. Виправдано коментування авторами монографії негативних виявів ритуальності, коли “лідер під час ритуалу наголошує на своїй винятковості, обраності” (с. 111). Такі ритуальні дії, як передбачають науковці, навряд чи викличуть позитивну реакцію слухачів. Відзначено, що різного типу ритуальні вияви зумовлені хронотопом, визначеністю учасників дії, етикетністю вербального складника, однак не меншого значення набувають зовнішні чинники, які визначають характер ритуального мовлення, – паради, демонстрації, урочисті події, інавгурації. Мовленнєву відпрацьованість подібних виступів можна вважати обов’язковим компонентом мовлення.

На тлі жанрів політичного дискурсу, що припускають розмаїття стильового втілення, інформація, вміщена в ЗМІ, підпорядкована більш суворим правилам мовленнєвого оформлення, розрахованим на об’єктивне висвітлен-

ня фактів, подій, явищ; як зазначають дослідники, такі повідомлення виконують додаткову функцію одержання позитивного ефекту для політичного суб'єкта (с. 140). Серед інформаційної продукції авторами виокремлено такі жанри, як повідомлення, заява та інтерв'ю, кожний з яких має прикметні мовленнєві ознаки. Політична заява, скажімо, являє собою не лише оперативний відгук на політичні події і явища повсякденного життя, а й вираження ставлення до них політичного суб'єкта, тобто в дію вступає оцінний чинник. Політичне інтерв'ю, виражене 1-ою особою, має політичний прошарок суб'єктивності, однак не виключена присутність в умовах такого діалогу “високого конфліктогенного потенціалу”, адже при спілкуванні з журналістом можуть виявитися непартнерські відносини.

Автори монографії вважають за потрібне виділити в окремий блок розгляд агітаційних жанрів українського політичного дискурсу, хоч такий підхід можна вважати умовно доцільним, адже будь-який політичний текст прямо чи опосередковано розрахований на спонукання адресата до підтримки політичної партії та її ідеологем. Виділено характерні прикмети власне агітаційного жанру, скажімо, зазвичай прихований його автор, у мовностилістичному сенсі такий текст вирізняється високим рівнем відпрацьованості, розрахований на найширшу аудиторію, що позначається на доборі лексичних і граматичних засобів, має обмежений аргументивний складник. Можна погодитись із пропозицією науковців окреслити принципи комунікативної інтенції, що зближує політичний дискурс із рекламою, хоч на тлі розгляду торгової реклами такі риси окреслено не повною мірою (можливо, через те, що вимоги до політичної реклами як різновиду агітації в українському політичному просторі остаточно не сформовано).

Окремого розгляду вимагала від авторів книжки проблема сугестивного

потенціалу політичної продукції; серед засобів впливу виділений відповідний набір лексичних компонентів. Численні приклади, наведені науковцями, засвідчують, що політичний дискурс опрацював доволі розвинутий словник ефетивів, серед яких чимало слів концептного смислу (*чесність, порядність, добробут, свобода* і под.), прикметників на кшталт *сильний, гідний, надійний* тощо, визначено носіїв негативної оцінності (*гірше, важко, зруйноване, глибокий занепад*). Автори позначають звернення до політично орієнтованих метафор на кшталт *рвуться до влади* і под. Доцільно було б, як видається, виділити в окреме студіювання розгляд контрпропагандивної політичної продукції, спрямованої проти інформаційної війни ворожих Україні проросійських сил, але охопити весь обшир проблем політикуму було важко.

Варті уваги спостереження авторів дослідження над використанням сугестивного потенціалу агітаційних жанрів задля впливу на свідомість і підсвідомість адресата, що дозволяє маніпулювати його ставленням до політичних гасел. Доволі ґрунтовному аналізу піддано, зокрема, різного роду засоби аксіологічної семантики. Прикметно, що в оцінних характеристиках, які пропонують носії політичного мовлення, паралельно із позитивами наведено чимало слів і висловів на позначення неприйнятних для тієї чи тієї партії ідіологем; такі показники часом гіперболізовані, неправдиві – типове явище сучасного українського політикуму; пор., наприклад: *Продажні політики і ЗМІ, які належать олігархату, – отруюють народ вірусом зневіри і розпачу. Суспільство перебуває у стані апатії, розгубленості, відчаю* (с. 179); як видається, автори монографії могли б не лише констатувати роль подібних “ярликів”, але й зазначити, що такі перебільшення викликають недовіру щодо ширості авторів.

Загалом автори монографії приділили чимало уваги аксіологічному чин-

никові політичних текстів. Це тим більш важливо, що, як на першій погляд, політичне мовлення мало б зосереджувати увагу на викладі ідеологічних позицій, а не оцінних тверджень щодо чужих поглядів. Однак у ситуаціях загострення політичної боротьби оцінні характеристики – хочемо ми цього чи ні – стають невід’ємним компонентом політичної полеміки, звідси розподіл позитивів і негативів нерідко схиляється в бік доволі емоційного неприйняття політичних суперників.

Автори уважно опрацювали значний за обсягом, різноманітний за жанровими та мовностилістичними ознаками фактичний матеріал, тим більш важливий для лінгвопрагматичних студій, що він традиційно не був представлений у працях мовознавців. Кидається у вічі, що ідіолектний рівень політичних публікацій далеко неоднаковий, поряд із текстами високого літературного вжитку чимало висловлень, недбало сформульованих положень, за якими проглядається прагнення високопарними словами підмінити зважену думку. Природно, що в поле зору авторів книжки потрапляє різноманітний фіксований політичний текст, незалежно від його якісних показників. Метою дослідників не було встановлення мовностилістичного рівня викладу, дотримання носіями політичної комунікації літературних норм, скажімо, щодо вживання лексики, запозиченої з російської мови, англіцизмів і полонізмів, не властивих сучасному слововжитку форм і зворотів.

Можна, звичайно, послатися на усномовне вживанні багатьох текстів, проте, принаймні в коментарях науковців, відхилення від норми варто було б фіксувати. Наведемо текст, на який посилаються автори книжки: *Я впевнений, не може бути такого безпечного і процвітаючого майбутнього Європи без миру і стабільності в Україні. Давайте об’єднаємо наші зусилля із повернення Донбасу і Криму назад в Україну...* (коментар авторів монографії стосується

лише тональності виступу: “Спонукальна конструкція такого типу має невисокий ступінь категоричності, тому часто використовується в публічних виступах з метою впливу на адресата” (с. 173–174); однак не звернуто увагу на небажану форму *процвітаючого*, ненормативний зворот *давайте об’єднаєм зусилля*, неоковирне *повернення Донбасу і Криму назад*).

Монографічним дослідженням Н. Кондратенко, Л. Стрій, О. Билинської охоплено широке коло проблем і зацікавлень, спрямованих на висвітлення сучасного стану політичного дискурсу в Україні, передовсім – через аналіз лінгвопрагматичних, мовностилістичних аспектів і вимірів. Водночас книжка відкриває перспективи виокремлення багатьох питань організації політичного мовлення. Продуктивним було б, зокрема, проаналізувати реакцію читачів і слухачів на “екзерсиси” наших політиків, принаймні щодо рівня довіри до їхніх обіцянок, щирості висловлень тощо; не виключено, що адресати можуть схарактеризувати тексти політиків, які були виголошені в недалекому минулому, але – скажімо, щодо обіцянок – не були реалізовані в практичному річищі. Водночас не можна відмовити авторам книжки в доволі критичному ставленні до текстів і висловлень окремих українських політиків, виявів у їхній мовленнєвій поведінці елементів невмотивованості, самозвеличення, отождивлення до читацької громади.

В.І. КОНОНЕНКО, доктор філологічних наук, професор, академік Національної академії педагогічних наук України, заслужений діяч науки і техніки України, завідувач кафедри загального та германського мовознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: vitalii.kononenko@pnu.edu.ua
ORCID ID: 000-002-5522-674X
Researcher ID: AAA-7794-2021

УКРАЇНА VS РОСІЯ. ЧИ БРАТНІ МИ НАРОДИ?

Півторак Г. Історична правда проти імперської облуди. Київ, 2018. 148 с.

В умовах інформаційної війни, наступу ворожих Україні сил з боку зовнішнього агресора і внутрішньої проросійської пропаганди незмірно зростає роль засобів протидії ворожим настроям у різних аспектах і вимірах, зокрема у встановленні шляхів формування української історичної правди щодо походження українців, їх мови, нації. У книжковому просторі не так багато праць історико-філологічного спрямування, розрахованих на широкого читача. Однією з таких публікацій є книжка Григорія Півторака, що постає як глибоко професійна, аргументована відповідь філолога на претензійні заяви, поширювані в російських ЗМІ твердження про росіян та українців як про начебто “один народ”, про “нерозривну єдність” двох історій та культур. Автор за освітою історик і філолог, відомий своїми дослідженнями в галузі славістики, присвятив низку фундаментальних розвідок із теорії походження української, білоруської та російської мов. Фаховий історичний та філологічний погляд на проблематику викликає зацікавлення глибиною аналізу, науково зваженою аргументацією. Книга складається зі вступу, трьох частин, післяслова та додатків.

У першій частині під назвою “Руйнівна сила політичної міфотворчості” автор коротко розвінчує міф “древнеруської народності”, за яким стоїть прагнення утвердити національну єдність Російської імперії з її локальними відгалужками – росіянами, українцями та білорусами. Ця концепція, на думку автора, є політичними викрутасами, що не має нічого спільного з історичною достовірністю. Правда полягає в тому,

що українська історія століттями переписувалася політичними діями і вченими Росії на догоду імперським цілям. Як зазначає автор, “офіційна російська історія наскрізь сфальшована, створена всупереч свідченням давніх рукописних джерел, і насамперед давніх літописів” (с. 15). Чого тільки вартують часи царювання Катерини II, яка впродовж 34 років свого правління запровадила кріпацтво, зруйнувала Запорозьку Січ, посилила національний та культурний гніт і врешті тотально сфальсифікувала давньоруську та московську історію, пов’язавши її походження з Київською Руссю. Для цього було переписано, підправлено, засекречено та врешті знищено сотні джерел, в результаті чого виникла 1792 року версія російської історії, що лягла в основу пізніших історичних праць, шкільних підручників і світової думки (с. 13–16).

Висвітлення проблем історично виправданого походження українців та української мови спостерігається в чималій кількості праць, як наукового, так і непрофесійного характеру. Григорій Півторак у 2 розділі 1 частини під назвою “Походження слов’ян. Джерела українського етносу: науковий підхід і міфічні аматорські уявлення про походження українців” вдало систематизує інформацію, “відділяє зерно від половини”.

Деякі дослідники, які дотримуються традиційних промосковських поглядів про існування “древнеруської народності і древнеруської мови”, стверджують, що начебто “принаймні до розпаду Київської Русі української мови (як і інших східнослов’янських) не було, належають на тому, що після розпаду

праслов'янської етномовної спільності почався період східнослов'янської єдності та спільної східнослов'янської мови, яка за часів Київської Русі перетворилася також у спільний для всіх східних слов'ян “древнерусский язык”, і лише з XII–XIII чи навіть з XIII–XIV ст. на його основі нібито формуються самостійні українська, російська та білоруська мови” (с. 31–32). Проте переконливих доказів таким твердженням про російськи налаштовані вчені не наводять, бо їх не існує. Ґрунтовними підтверджувальними фактами достеменної історії видаються узагальнені автором посилання на особливості української мови, яка успадкувала від праслов'янської мови значні специфічні лексичні, фонетичні та граматичні риси, що збереглися саме в українській мові, а в інших слов'янських мовах замінилися новими (с. 31). Прикметно, що автор наводить й сербсько-українські лексичні паралелі (с. 32–33), що ще раз підтверджує спільність праслов'янської мови, яка дала розгалуження на сучасні східні, західні та південно-слов'янські мови, з виокремленням української мови безпосередньо із праслов'янської.

У 2 частині “Русь-Україна” автор спростовує міф щодо того, що Київська Русь начебто є спільною державою “трёх братских народов – россиян, украинцев и белорусов”, оскільки для цієї доктрини немає жодних фактичних підстав і доказів. Уже спочатку свого утворення Київська Русь складалася лише з Київської, Чернігівської та Переяславської земель, тобто вона не виходила за межі протоукраїнської етномовної території. Тут розташовано й політичний, економічний і культурний центр держави – “стольне місто” Київ.

Отже, немає будь-яких сумнівів у тому, що Київська Русь утворилася як рання протоукраїнська держава. У 860-х рр. вона об'єднувала протоукраїнські племена – полян, деревлян, південних дреговичів і чернігівську частину сіверян. Тільки в останній чверті IX ст., тобто майже

через століття після утворення, влада київських князів поширилася спочатку на смоленських, а потім на полоцьких та псковських кривичів і на ільменських (або новгородських) словенів. Лише в X–XI і на початку XII ст. до неї увійшли всі землі східних слов'ян і багатьох неслов'янських племен.

Відтоді Київська Русь перетворилася на величезну й типову середньовічну імперію від Сяну до Волги, але державотворчим і об'єднувальним етносом у ній були південні русини, тобто праукраїнці (с. 35–36).

Автор вкотре доводить, що легендарний твір “Слово про Ігорів похід” має українське походження, бо не тільки написаний на українській території, описує події нашої історії, але й за формою і змістом має багато спільних рис з українським фольклором, а мова твору має прикметні ознаки української мови, які з наведенням багатьох прикладів перелічуються у книжці (с. 38–39).

Корисними в науково-пізнавальному сенсі видаються думки щодо сутнісних етнолінгвістичних, відмінних від російських, особливостей білорусів та українців, зокрема щодо таких рис їхньої вдачі, як: працьовитість, любов до землі, щедрість, готовність прийти на допомогу, гостре відчуття справедливості та волелюбство. “З прадавніх часів в українців простежується прагнення до індивідуального землеволодіння і приватної власності” (с. 74), “не завойовувати чужі землі”, а плекати власні (с. 89).

Коли процес формування русинів-українців та білорусів у другій половині XII ст. в цілому завершився, майбутня московська народність лише починала зароджуватися. Так, чимало обрядів та традицій москвинів та сучасних росіян були запозичені з фінської культури, якот: пельмені, фіно-угорський народний костюм, фінський культ берези, казки про Ведмеда, “матрьошка”, шатрові будівлі та храми, багатозрубні будови та ін. Якби москвини походили від Русі, то у них мали б зберегтися слов'янські

ознаки обрядового фольклору – веснянки, колядки, щедрівки та ін., а цих ознак росіяни позбавлені.

Фінський субстрат вплинув і на московську мову, зокрема позначився на наявності “акання”, редукції голосних в усному мовленні, вживанні парних слів, специфічних мовних зворотів, фразеологічних виразів тощо. Особливістю поведінки московських князів є їхня загарбницька сутність, яку вони запозичили від монголо-татар, що втілилися в формулах “*собиратели земель*”, “*освоение*” нових територій, “*искание легкого труда*” (с. 52–53, 76–78). Доречно видається наведена в книжці цитата російського філософа і публіциста М. Трубецького, що “*Московська держава виникла завдяки татарському ярму. Російський цар був спадкоємцем монгольського хана*” (с. 55). Француз Делямар пише, що “*Існує величезна Російська імперія, яка ... являє собою мозаїку численних уярмлених народів і яка утворилася через завоювання їх московитами*” (с. 67). Примітно, що Московія-Росія від середини XVI ст. і до нашого часу брала участь принаймні у 75 різноманітних війнах, конфліктах і військових операціях, причому безпосередньо розпочала 53 війни (с. 79).

Численні війни та військові походи, жага до збільшення території, прагнення перетворити підкорені народи на своїх рабів є невід’ємними рисами російської ментальності. Ці риси спричинили й нерівноправне становище жінки в російському суспільстві – безправної й мовчазної прислужниці чоловіка, натомість в українських родинах жінка завжди була повноправною, шанованою й авторитетною, ніжною матір’ю, дбайливою господинею, вірною дружиною (с. 79–80). Ще за Гетьманщини жінки були активними, економічно незалежними та вільними членами суспільства – у релігійній, політичній та сімейній сферах. Відголоси російської ментальності щодо місця жінки в суспільстві яскраво простежуються під час деспотії радянського періоду, вплив

якого ми ще довго пожинатимемо вже в сучасній Україні.

Автор порушує також актуальну сьогодення проблему Церкви, її статусу та належності. Так, Московська Православна Церква ще з часів князювання Івана Васильовича служила Золотій Орді і була ідеологічною машиною впливу на суспільно-політичне та релігійне життя молоді Московської держави (с. 54, 61–62). Численні церковні війни за патріархат, руйнація та спустошення були тільки на руку Московській державі та її царям (с. 96–97), що вкотре підтверджує той факт, що МПЦ є осередком російської пропаганди уже в сучасній Україні.

У книжці пояснюється походження назв “Україна” та “Москва”, “Малоросія” обґрунтовується історична необхідність заміни етнонімів “русин”, “руський” (від “Русь”) на “українець” (від “Україна”). “Історичне найменування України Русь із агресивних, грабіжницьких намірів привласнила Московська імперія, а для панівного етносу запровадила трохи підправлений від слова “руський” етнонім “русский” (с. 65). У прикметнику “русский” штучно злилися два протилежні поняття: руський, тобто український, і “російський, великоросійський”, що призводить до двозначності і некоректності, а найголовніше – до непорозумінь і політичних спекуляцій (варто згадати, що у світі інколи українців і досі помилко ототожнюють з росіянами).

Пояснюється також т. зв. “комплекс малоросійства”, який полягає у відмові від своєї мови, визнання власної культури менш вартісної, ніж російська. “Комплекс малоросійства” ще в XVIII ст. спричинив еміграцію українців до сусідньої Росії: високоосвічені українці прибували до російських столиць здебільшого через те, що не мали можливості реалізувати себе на Батьківщині (с. 71). Цей комплекс так укорінився в українській ментальності, що і нині українці, кращі фахівці у своїх галузях, науковці,

тікають “у світі” в пошуках кращої долі, залишаючи на рідній землі ледве не “останніх з Могікан”, волю яких часом піддають різним маніпуляціям і зомбуванню. Це породжує брак своїх освічених національно свідомих кадрів.

У 3 частині під назвою *“Тернисті шляхи українства: причини та наслідки багатовікового рабства”* у двох розділах – *“У лабетах Російської імперії”* та *“Хроніка подій Української революції 1917–1921 рр.”* зроблено огляд шляхів формування України як єдиної держави. Автор прагне акцентувати на найважливіших подіях, які мали вплив на подальший розвиток держави, на здобуття незалежності України. Історично так склалося, що Україні бракувало загальнонаціонального провідника, котрий зміг би консолідувати народ. *“Глибокий розбрат серед української політичної еліти з питань внутрішньої та зовнішньої політики, посилення антагонізму між різними станами населення, егоїстичність козацької старшини, її нездатність поставити державні інтереси вище від вузько-кланових та особистих”* спричинилися до державотворчих невдач (с. 93). Період розпаду української держави на Лівобережну та Правобережну спричинив історично невинуватене ворогування між собою заходу та сходу України, ідеологічних суперечностей.

Автор наводить низку фонетичних особливостей київської орфоепії, що збереглися в новгородських діалектах. За твердженням дослідника, українська мова мала значний вплив на формування мови російської, що мало наслідком, зокрема, видання таких антиукраїнських актів, як Валувський циркуляр 1863 року, Емський указ 1876 року, які забороняли розповсюдження української мови, книгодрукування та навчання цією мовою. Примітно, що ці документи були підготовлені за посередництвом українців-зрадників, носіїв т. зв. “комплексу кочубеївщини” (с. 115–116).

У Післяслові автор підсумовує викладений матеріал, наводячи паралелі з

сучасними подіями в Україні, висловлюючи застереження щодо агресивної політики Росії.

Отже, обидва народи – Україна і Росія – на всіх етапах історії розвивалися за різними суспільними, культурними і побутовими моделями, чому автор наводить чимало переконливих доказів. Російська історія століттями переписувалася і фальшувалася, а справжні наукові джерела вкотре доводять, що “московський брат” за віком зовсім не “старший”, а наймолодший, і у “спільній колісці” з українцями ніколи не був. Українська мова пройшла тернистий шлях свого розвитку, на ранньому етапі в ній ще переважали праслов’янські риси східного ареалу слов’янської прабатьківщини, але поступово з’являлися й нові риси (насамперед фонетичні), які виділяють її з-поміж інших слов’янських мов.

Підводячи підсумки, варто наголосити, що книжка присвячена актуальним питанням нашої історії, написана зрозумілою і доступною мовою, і найголовніше – викликає зацікавлення кожною прочитаною сторінкою. Ми живемо в добу прискореного часу. Нам бракує добірних друкованих праць і можливості ретельного вивчення наукових проблем. Часом легко піддаємося інформаційним маніпулюванням, які роками насаджуються ворогом. Інформаційний складник гібридної війни став одним з ключових у російській агресії проти України. Книга Григорія Півторака містить короткий фаховий огляд історичних подій та їх аналіз, що є надзвичайно корисним для пересічного українця, шкільної та студентської молоді, викладачів, кожного, котрий прагне знати не сфальшовану, а науково обґрунтовану історію рідної землі.

Н.О. ЩЕРБІЙ, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов’янських мов, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76025
E-mail: natalia.shcherbii@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0002-1431-9595

ЗМІСТ

ЕТНОС І СУСПІЛЬСТВО

До 150-річчя від дня народження Василя Стефаника

Володимир Барчук. Стефаників світ: етнолінгвістичний аспект	5
Іван Монолатій. Професійна структура та соціальне розмежування в етнічному вимірі західноукраїнського регіону	19

ЛІТЕРАТУРА І ФОЛЬКЛОР

Роман Голод. Діалектика кількості та якості в аксіології сучасного франкознавства	33
Степан Хороб. Специфіка новелістичного мислення в прозі Василя Ткачука	41
Олег Пилип'юк. Середньовічна китайська словесність у дзеркалі поетології	47

МОВА І НАЦІЯ

Віталій Кононенко. Мовні партії автора і персонажа: асонанси та дисонанси . . .	57
Василь Грещук, Валентина Грещук. Ботанічна лексика в словнику “Гуцульська діалектна лексика та фраземіка в українській художній мові”	66

МИСТЕЦТВО І НАРОДНА КУЛЬТУРА

Ольга Слоньовська. Українські художники проти сталінізму	79
Анатолій Грицан. Два століття родинної династії Шкрібляків-Корпанюків	89
Ганна Карась. Незнищенність хорової традиції: народний аматорський хор “Первоцвіт”	99

ПСИХОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ

Ярослав Мельник. Лінгвокультурологічні параметри евфемізації та табування у східнослов'янському дискурсі	113
---	-----

ПОШУКИ, ВІДКРИТТЯ, ГІПОТЕЗИ

Степан Хороб. Драматургія Григора Лужницького: стратегія трактування категорії <i>sacrum</i>	125
---	-----

Трибуна Молодих

Людмила Гуся. Експериментальне дослідження лінгвокультурологічного концепту <i>Monti / Berge / Гора</i>	133
Надія Іонане. Вербалізація категорії гнів / <i>anger</i> у реченнях із дієслівно-субстантивними сполученнями в українському та англійському художньому тексті	142
Діана Кулага. Лексико-граматичні засоби вираження часопросторових відношень у англійській мові: на матеріалі релігійних поем “ <i>Exodus</i> ”, “ <i>Christ and Satan</i> ”, “ <i>Maxims P</i> ”	153

PERSONALIA

Василь Грещук. Щоб вирувала творчість усупереч негараздам	163
Петро Дрогомирецький. З листування Василя Стефаника	166
Олег Гуцуляк. Інтелігент європейського стилю (до 95-річчя від дня народження професора Володимира Полека	168

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ

Віталій Кононенко. Політичний дискурс у лінгвопрагматичному вимірі	173
Наталія Щербій. Україна vs Росія: чи братні ми народи?	177

CONTENTS

ETHNOS AND SOCIETY

Dedicated to the 150th anniversary of the birth of Vasyl Stefanyk

- Volodymyr Barchuk.** Stefanyk's world: ethnolinguistic aspect. 5
Ivan Monolatiy. Professional structure and social differentiation in the ethnic dimension of the western Ukraine region 19

LITERATURE AND FOLKLORE

- Roman Holod.** The dialectic of quantity and quality in the axiology of modern Franko studies. 33
Stepan Khorob. The specifics of novelistic thinking in the prose of Vasyl Tkachuk. . . 41
Oleh Pylypyuk. Medieval Chinese literature through the prism of poetology. 47

LANGUAGE AND NATION

- Vitalii Kononenko.** Language roles of the author and the character: assonances and dissonances. 57
Vasyl Greshchuk, Valentyna Greshchuk. Botanical vocabulary in the dictionary "Hutsul dialect vocabulary and phrasemics in the Ukrainian artistic language" 66

ART AND FOLK CULTURE

- Olga Slonovska.** Ukrainian artists against stalinism. 79
Anatolii Hrytsan. Two centuries of the Skriblyak-Korpanyuk dynasty. 89
Anna Karas. Indestructibility of the choral tradition: folk amateur choir "Pervotsvit". . 99

PSYCHOLOGY OF PERSONALITY

- Yaroslav Melnyk.** Linguocultural parameters of euphemism and taboo in East Slavic discourse. 113

SEARCHES, DISCOVERIES, HYPOTHESIS

- Stepan Khorob.** Hryhorii Luzhnytsky's dramaturgy: strategy of interpretation of the *sacrum* category. 125

TRIBUNE OF THE YOUNG

- Liudmyla Huslia.** Experimental study of the linguoculturological concept Monti / Berge / Гopa. 133
Nadiia Ionane. Verbalization of the *anger* category in sentences with verb-nominal combinations in Ukrainian and English literary texts. 142
Diana Kulaha. Lexical and grammatical means of expressing spatiotemporal relations in English: on the material of religious poems "Exodas", "Christ and Satan", "Maxims I". . . 153

PERSONALIA

Vasyl Greshchuk. Let the creativity prosper in spite of troubles	163
Petro Drohomyretsky. Letters by Vasyl Stefanyk.	166
Oleh Hutsulyak. An intellectual of European style (to the 95th anniversary of the birth of Professor Volodymyr Poliek).	168

REVIEWS

Vitalii Kononenko. Political discourse in the linguopragmatic dimension.	173
Nataliia Shcherbiy. Ukraine vs Russia: are we brotherly nations?	177

Наукове видання

ЕТНОС І КУЛЬТУРА

Часопис Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Збірник науково-теоретичних статей
Гуманітарні науки

№ 16–17 / 2019–2020

Головний редактор Василь ГОЛОВЧАК
Комп'ютерна верстка і правка Віра ЯРЕМКО
Літературна редакція і коректура Леся СЛОБОДЯН

Підписано до друку 9.12.2020 р. Формат 60x84/8.
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”. Ум. друк. арк. 21,4.
Наклад 100 пр. **Зам. №** .

Видавець
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1
Тел. 75-13-08. E-mail: vdvcit@pu.if.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006
Виготовлювач