# НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО УКРАЇНСЬКИЙ КОМІТЕТ МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ВИВЧЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКИХ КУЛЬТУР УКРАЇНСЬКИЙ КОМІТЕТ СЛАВІСТІВ

# СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

щорічник

Випуск 6

Київ 2008 УДК 398(=16) ББК 82.3(0) С 48

Щорічник «Слов'янський світ» (випуск 6) присвячений комплексному дослідженню художньої культури слов'ян. У полі зору авторів – важливі проблеми сучасної славістики: художня традиція і сучасна культура, тенденції розвитку слов'янських літератур у ХХ ст., текстологія фольклору, його жанрова система. Подаються короткі відомості про наукову діяльність славістів – літературознавців, мовознавців, фольклористів, етнологів.

Філологам, історикам, етнологам, краєзнавцям, аспірантам, студентам.

The annual publication «Slavic World» (Volume 6) is dedicated to the complex research of the Slavic culture. The authors of this edition pay attention to the most fundamental problems of the contemporary Slavic studies, such as artistic tradition and contemporary culture, the tendencies of the development of Slavic literature in twentieth century, and textology and genre system of Slavic folklore. Some biographical information about scholarly work of the Slavic literary critics, folklorists, linguists and ethnologists is given.

This edition will be very useful for historians, philologists, ethnologists, museum scholars and students.

Видання зареєстроване Міністерством юстиції України Свідоцтво КВ № 12397-1281 Р від 20.03.2007 р.

#### Релакційна колегія:

Скрипник Г.А. – головний редактор; акад. НАН України, д-р істор. наук, проф. Вахніна Л.К. – заступник головного редактора; канд. філол. наук, проф. Мушкетик Л.Г. – заступник головного редактора; канд. філол. наук Карацуба М.Ю. – відповідальний секретар; канд. філол. наук

Грица С.Й. – член-кор. АМУ, д-р мистец., проф. Жулинський М.Г. – акад. НАН України, д-р філол. наук, проф. Загайкевич М.П. – д-р мистец., проф. Іваницький А.І. – д-р мистец., проф. Козак С. – іноземний член НАН України, д-р філол. наук, проф. Онищенко О.С. – акад. НАН України, д-р іст. наук, проф. Паламарчук О. Л. – канд. філол. наук, проф. Пилипчук Р.Я. – проф. акад. АМУ, канд. мистец. Радишевський Р.П. – член-кор. НАН України, д-р філол. наук, проф. Руда Т.П. – д-р філол. наук Семенюк Г.Ф. – д-р філол. наук, проф. Юдкін І.М. – член-кор. АМУ, д-р мистец.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України

ISBN 966-02-2984-4 (серія) ISBN 978-966-02-5277-6 (Вип. 6) © ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2008

## БІЛЯ ВИТОКІВ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 021.001 (477) «1»

Н. Г. Солонська

#### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТА ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ДАВНЬОРУСЬКИХ БІБЛІОТЕК

У статті відбито сучасну тенденцію в гуманітарній науці, де відбувається подальша міждисциплінарна інтеграція, спостерігається застосування різних методологічних підходів, які доповнюють та збагачують один одного; інтеграція спеціальних історичних дисциплін, їх поступова трансформація в замкнену галузь знання. У нашому випадку це – історичне бібліотекознавство і його новий напрям, який пропонує автор статті, – бібліотечне пам'яткознавство.

**Ключові слова**: бібліотека, модель, реконструкція, методологія, системний підхід.

The article reflects the modern trends in humanitarian science for further interdisciplinary integration, and the use of different methodological approaches that complement each other, as well as describes an integration of special historical disciplines, and graduate transformation into the sphere of the general knowledge. In our case we look at the historical librarian studies and specifically at the branch offered by the author, – librarian study of monuments.

**Key words**: library, the model, reconstruction, methodology, system approaches.

Бібліотеки Київської Русі створювалися, не маючи місцевих аналогів, тому давньоруські бібліотеки потребують, з огляду на їх особливість, специфічних методів та описів досліджень [Дмитриева 1991, с. 5].

При побудові моделі теоретичної реконструкції давньоруської бібліотеки (ДРБ) нами було застосовано такі мето-

дики вивчення джерел, як: можливості застосування методики вивчення джерел одного виду до другого і можливості застосування методики вивчення джерел однієї соціально-економічної формації до вивчення джерел іншої формації; можливості вивчення джерел одного тематичного кола питань, однієї сфери історичного дослідження до іншої тематичної сфери (наприклад, вивчення діяльності бібліотеки відповідно до вивчення наукової думки в Україні та зародження освіти, процесу поширення християнства тощо).

Під час роботи над темою нами було застосовано методи узагальнення, аналізу, синтезу, абстракції, порівняння, моделювання, індукції, дедукції та ін. загальні прийоми, а також ідеалізація, формалізація, системний підхід, методи історичний, логічний, як загальнонауковий – системно-структурний метод тощо.

Історичний метод дав змогу проаналізувати й простежити на підставі джерельного матеріалу процес, що передував заснуванню першої державної бібліотеки в Київській Русі (Бібліотеки Ярослава Мудрого, передумови її фундації, підґрунтя формалізованої ідеї діяльності, концепцію (тобто – генезис об'єкта й результат його розвитку), завдання.

Ми послуговуємося методом історичної реконструкції, яка припускає індивідуальний вибір різних теорій у дослідженні Бібліотеки Ярослава Мудрого і доводимо, що цей метод поширюється на дослідження всіх давньоруських бібліотек і тих, що створювалися після них і за їх зразком (соборні, монастирські, церковні, приватні поміщицькі, книгозбірні навчальних закладів – Київської духовної академії, Кременецького ліцею – тощо).

Структурно-системний метод дав змогу вивчити об'єкт дослідження «з усіма його основними рисами як єдине ціле»; застосовуючи діахронний метод, ми робимо спробу дати періодизацію бібліотечного процесу на наших землях; хроно-

логічний метод дає можливість простежити передумови побудови і заснування ДРБ; застосовується також порівняльноісторичний метод (порівняння ДРБ зі стародавніми бібліотеками світу, наприклад, Олександрійською); біографічний (при визначенні ролі Володимира Великого та Ярослава Мудрого в створенні Софійської бібліотеки; при реконструкції біографії членів книжників Ярославового кола та ін.); ретроспективний; метод класифікації (головна увага звертається на класифікацію пам'яток, які є складовими ймовірного фонду ДРБ, побудову його орієнтовного каталогу).

При дослідженні Бібліотеки Ярослава Мудрого нами було простежено першопричини явищ, що передували її створенню і зумовили необхідність цього заснування, виявлено їхні першовитоки (елементаризм – редукціонізм); визначено конкретну спеціалізацію наукового дослідження, здійснено диференціацію знання. Застосовуючи метод дедукції, було простежено значення і вплив ДРБ на створення і формування бібліотек Київської Русі в наступний історичний період; вивчено та проаналізовано функціональні ознаки Бібліотеки Ярослава Мудрого (емерджентність – нередукціонізм).

Застосування комплексу науково-дослідних методів дало змогу виявити причинно-наслідкові зв'язки та проаналізувати вплив ДРБ на поширення християнства, подальший розвиток культури й духовності на наших землях.

Метод дефініції, власне, означає набір обраних прийомів, що працюють над розв'язанням проблеми. У процесі дослідження ми застосовуємо методи загальноісторичні та міждисциплінарні: дедукції, індукції, історичний, порівняльний, узагальнення, аналізу, синтезу, абстракції, моделювання, ідеалізації, формалізації, логічний, як загальнонауковий – системноструктурний метод, системний підхід тощо; дотримуємося принципів об'єктивізму, історизму, ціннісного підходу; намагаємося всебічно охопити явище (історичне й культурне,

духовне), щоб виявити його сутність та зв'язки з навколишнім світом. Об'єкт (бібліотека) досліджувався нами науковопізнавальними та ціннісно-орієнтаційними способами.

Загальні прийоми, історичний метод дали змогу проаналізувати й простежити на підставі джерельного матеріалу процес, що передував заснуванню ДРБ, передумови її фундації, підґрунтя формалізованої ідеї діяльності, концепцію (генезис об'єкту й результат його розвитку); завдання.

Нами було здійснено логічно-теоретичне відтворення об'єкту (Бібліотеки Ярослава Мудрого) у всіх його взаємозв'язках; кількарівневе дослідження, а саме – проведено аналіз процесів виникнення й становлення бібліотечної культури епохи Київської Русі домонгольського періоду (генетичний рівень); відтворено динаміку культурних форм і конфігурацій у масштабі часу (історичний рівень); виявлено принципи та форми організації культурних об'єктів і процесів у відповідності до потреб, інтересів та запитів тогочасного суспільства (структурно-функціональний); здійснено розподіл писемного культурного потенціалу в соціокультурному просторі й часі (технологічний).

У нашому дослідженні ми знайшли спільні методологічні підходи для таких дисциплін, як історія, філософія, бібліотекознавство, наукознавство тощо; вдалися до методологічних підходів наук, що належать до спеціальних історичних дисциплін (СІД). При чому кожна із СІД (бібліотекознавство, книгознавство, бібліографознавство, архівознавство, документознавство, джерелознавство, палеографія, сфрагістика, дипломатика, кодикологія, кодикографія, архівознавство, бібліополістика, пам'яткознавство, геортологія тощо) може застосовувати свою методологію при включенні бібліотечної справи до історії й культури країни, використовувати різні критерії залежно від об'єкту та завдань конкретного дослідження.

Ми застосували методологію й методику таких дисциплін, як загальна історія, візантологія, пам'яткознавство, історія філософії, політологія, економіка, релігієзнавство, мистецтвознавство, мовознавство, літературознавство, герменевтика, українознавство, країнознавство, комунікативістика, урбанознавство, цивілізацієзнавство та ін.; інтерпретували теоретичні ідеї, поняття, методи дослідження з таких суміжних гносеологічних дисциплін, як системологія, теорія систем, наукознавство, культурологія тощо. Методологічним підґрунтям пропонованої нами концепції теоретичної моделі реконструкції Бібліотеки Ярослава Мудрого є погляд філософів про історичний розвиток моделей від субстанціональних до структурних, а від них – до функціональних.

Вивчення історії Києво-Руських бібліотек, зокрема, Бібліотеки Ярослава Мудрого, базується на методологічному фундаменті історико-книгознавчих досліджень [Медушевская 1997, с. 21], засадами яких  $\epsilon$  насамперед філософія історії давньоруської та української книжності. Особливий інтерес становлять теоретичні висновки Л. Дубровіної. Вона осмислила підходи до спорідненості на метарівні поняття циклу документально-комунікаційних (або інформаційнокомунікативних наук), що поєднує не лише бібліотекознавство, книгознавство, бібліографознавство та інформатику, але й джерелознавство, археографію, музеєзнавство та інші дисципліни, пов'язані з описом джерел [Дубровіна 1999, с. 143, 145]; [Дубровіна 1999]. «Уся система знань про книгу, - узагальнила Л. Дубровіна, - її взаємозв'язки із середовищем та взаємовпливи культурного процесу - предмет досліджень різних спеціалістів» [Дубровіна 1999, с. 11]. ДРБ у цій системі знань про книгу має непересічне значення.

При дослідженні ДРБ ми, зважаючи на сучасну актуалізацію історіософських і культурологічних аспектів вивчення книжної культури, застосували історико-культурологічний та

історіософський підходи. Це дало змогу врахувати соціокультурний контекст бібліотечної історії, особливості традицій, системи цінностей її суб'єктів, виявити особливості наступності тощо [Ричка 1998, с. 23] і [Дубовина 1989].

На нашу думку, з XI ст. – від часу заснування в 1037 році Бібліотеки Ярослава Мудрого – ведуть початок українське бібліотекознавство, книгознавство, бібліографознавство, архівознавство, документознавство [Дубровіна 1999]; [Кулешів 1995, с. 3] – [Онищенко 2000] і ще цілий ряд СІД. У XXI столітті вітчизняний бібліотечний процес, який нараховує понад тисячоліття, дедалі активніше змінюється змістовно, якісно і концептуально.

Одна з визначальних особливостей сучасного розвитку наук – тенденції й проблеми междисциплінарної інтеграції. Йдеться про подальшу, з одного боку, інтеграцію СІД, а з іншого – про їх поступову трансформацію в замкнену галузь знання.

Бібліотекознавство як СІД не є винятком у цій ситуації. Утім, становлення його дисциплінарного образу відбувалося у свій спосіб і пов'язане, як і в кожній дисципліні, з розробкою теоретико-методологічних проблем науки та формуванням і виокремленням ознак організованої незалежності цієї галузі знань.

Кожна із СІД набуває двоступеневої структури, включаючи в себе джерелознавчу ступінь, що активно вдосконалюється та обростає специфічними прийомами, та ступінь історичної побудови. І в той же час «і на стадії початкового джерелознавчого осмислення матеріалів, і на стадії історичної побудови ці дисципліни вже не можуть існувати замкнуто, не вириваючись з тісних клітин, відведених їм традиційною класифікацією джерел» [Санцевич 1984].

Сучасне бібліотекознавство послуговується методологічними підходами й методами, запозиченими з інших галузей знань, які теж збагачуються корисними для себе методами й підхо-

дами, перенесеними з інших наук. Місце бібліотекознавства в системі СІД визначається її структурно-функціональними зв'язками, що утворилися в процесі історичного пізнання. На жаль, саме невизнання фундаментальних положень бібліотекознавства, інколи й незнання його методології, напрацювань представниками інших гуманітарних дисциплін гальмують не лише розвиток історії бібліотек, але й тісно пов'язаних з цією галузей досліджень в інших СІД.

У 1992 році В. Замлинський, М. Дмитрієнко, Т. Балабушевич та ін. виокремлювали в СІД історичне бібліотекознавство [Иконников 1995, с. 4], однак не порушують питання щодо його відділення від загального бібліотекознавства в окрему спеціальну історичну дисципліну.

Ми підтримуємо думку Л. Дубровіної, що слід розмежовувати такі напрями, як історичне бібліотекознавство (історія бібліотек та бібліотечної справи), бібліотечна справа та фондознавство, правове бібліотекознавство – усі СІД та інформаційне бібліотекознавство (бібліоінформатологія – інформатика). Тобто, у нас є об'єктивні підстави виокремити історичне бібліотекознавство як самостійну галузь СІД. Історичне бібліотекознавство ми розглядаємо також як складову соціально-комунікаційних наук. Воно як система гуманітарних знань покликане вивчати давньоруські бібліотеки, пов'язані з ними зародки бібліотечного процесу; історію бібліотек та бібліотечних процесів, бібліотеку в комплексі її історичного розвитку та факту історичної дійсності; рукописну книгу як елемент давньоруських бібліотек та бібліотек минулих століть як інформаційно-культурологічних джерел часу; бібліотеку та бібліотечні колекції, сформовані як результат приватних колекцій, як об'єкт системного пізнання епохи; архіви та архівні документи, що знаходилися в складі давньоруських бібліотек; музейні частини (музеуми) бібліотек.

Нині бібліотекознавство перебуває в площині цілого комплексу інформаційних наук, синтезуючись із ними, але за-

лишаючи свій традиційний каркас та підвалини й традиційні класичні концепції щодо призначення бібліотеки та її ролі в суспільстві.

Науково-практична спрямованість історичного бібліотекознавства передбачає створення каталогів давньоруських бібліотек (у тому числі – електронних); електронних ДРБ як складових сукупного національного інформаційного ресурсу; довідників та покажчиків (у тому числі – електронних).

В. Леонов, аналізуючи проблеми бібліотекознавства, розглядав його з позицій і критеріїв, що висувалися до фундаментальних наук. Він, виходячи із сучасного стану системи соціально-комунікаційних наук та їх специфіки, справедливо вважав бібліотекознавство їх невіддільною частиною [Леонов 1998, с. 215]. Ця точка зору не суперечить класичному визначенню бібліотекознавства, що подається (з деякими відмінностями) в підручниках [Карташов 1996]. Утім, корифеї бібліотекознавства не підходять до аналізу дисципліни з погляду СІД [Абрамов 1975], тим більше в контексті їх сучасного розвитку та методології.

Бібліотека Ярослава Мудрого – єдиний з архівом організм [Солонська 2004, с.237–246]. Так, деякі рукописні книги, як, наприклад, «Повість временних літ», що має бути включена до ЕК і до ЕДРБ, справедливо вважається в науці першим давньоруським архівом [Солонська 2003, с.37–40]. Архівами, формуваннями їх фондів займаються архівісти, склад давніх архівів вивчають архівознавці, історики, культурологи, бібліотекознавці. Розробка теоретичної моделі реконструкції архівного фонду Бібліотеки Ярослава Мудрого здійснюється на підставі синтезу специфічних пам'яток сфрагістики з паралельним аналізом писемних пам'яток (актів), літописів, синодиків, археологічних предметів. Дослідженням договорів займаються: історики, правознавці, мовознавці, літературознавці, лінгвісти та ін. Договори, грамоти, угоди завжди згідно із диплома-

тичним етикетом супроводжували звислі печатки. Печатка має іконографічний ракурс. Вивченням печаток займається сфрагістика, яка ґрунтується на іконографічному та епіграфічному методах, що є невід'ємною частиною актового джерелознавства. Вона, у свою чергу, інколи розглядається як відділ дипломатики (її завдання – визначення датування та місця складання акту, виходячи з печатки, що на ньому збереглася). Засоби сфрагістики дають можливість встановити, кому належала печатка, в який час вона була виготовлена. Сфрагістичні джерела мають тенденцію, підкреслював В. Янін, розширювати свою похідну базу в будь-яких напрямах, особливо збагачуючись за рахунок нетрадиційних для них категорій джерел [Янин 1970, с. 136] і [Янин 1956]. Як наголошував В. Ричка, «давньоруська проблематика непомітно виокремилась у самостійну спеціальність» [Ричка 1998, с. 38]. Це, безперечно, поширилося й на дослідження давньоруських бібліотек.

Однак, «побудова фундаментальної бібліотечної науки, – зауважував В. Леонов, – справа майбутнього, причому не найближчого. Якщо говорити про бібліотекознавство як про науку в суворому сенсі слова, то воно має навчитися оперувати величезною кількістю історичних, соціологічних, лінгвістичних, логічних, математичних та інших фактів (дослідження ДБР саме цьому й сприятиме. – Н. С.). У цьому разі бібліотекознавство може зробити обґрунтоване узагальнення й побудувати довгострокові прогнози» [Леонов 1998, с. 215].

В. Межуєв підкреслював, що треба «перетворити бібліотекознавство на академічну науку, тобто пов'язати його з великою наукою». На його думку, «чим більше бібліотечні проблеми, проблеми книги цікавитимуть не тільки бібліотекознавців-професіоналів, а й філософів, соціологів, антропологів, культурологів та ін., тим більше зросте престиж самої справи» [Межуєв 1999]. В. Межуєв відносив бібліотеку до певної культурної епохи, яку називав писемною культурою

та розглядав бібліотеку як один із головних інститутів культури, що ґрунтувався на писемній традиції, так само, як й освіта [Межуев 1999, с. 135].

Надзвичайно актуальною теоретичною та фундаментальною проблемою сучасного бібліотекознавства, є проблема періодизації українського бібліотечного процесу. Принципове значення має й новий, запропонований нами, історикохронологічний підхід до періодизації історії вітчизняної бібліотечної справи.

Початок бібліотечного процесу України, з нашого погляду, необхідно вести з 988 року, з часу прийняття Київською Русю християнства, оскільки Володимир Святославович привіз із собою з Візантії не лише нову віру, але й книжки для ведення богослужіння та навчання грамоті. З тих невеликих Києво-Руських церковних книгозбірень, про обсяг яких навряд чи можна говорити як про бібліотечний фонд і які зберігалися спершу, швидше всього, в «красному куті», веде свій початок бібліотечно-книжковий процес на наших землях. Системний та історико-хронологічний підхід дають підстави для ствердження, що початок розвитку бібліотечного процесу на наших землях належить вести від появи перших бібліотек, що припадає на час заснування Десятинної церкви в Києві (Х ст.) [Солонська 2007, с. 37–41].

В основу концепції періодизації історії вітчизняної бібліотечної справи має бути покладений історичний принцип, на відміну від принципу, запропонованого російською дослідницею – бібліотекознавцем М. Дворкіною [Дворкина 2000, с. 97]. В основу періодизації історії бібліотечного процесу в Росії вона взяла якісні параметри, що відбивають процеси зростання числа бібліотек та якісних змін у бібліотечній справі, – поява бібліотек у Росії (приблизно X–XV ст.); формування бібліотек для еліти, одержавлення бібліотечної справи (XVI–XVIII ст.), формування бібліотек для публіки (XIX ст.), поява та розви-

ток мережі бібліотек (початок XX ст. – 90-ті р. XX ст.), інтенсивний розвиток бібліотечної справи в умовах інформатизації (починаючи з 1990-х pp.).

«Періодизація бібліотек зближується з періодизацією історії народної культурної або народного обробленого типу давньоруської літературної мови до середини XVII – початку XVIII ст., хоча й зближується з періодизацією книжно-слов'янського типу в своїх початкових джерелах» [Янин 1970, с. 136].

Дослідження Бібліотеки Ярослава Мудрого [Виноградов 1958] дало нам можливість, удаючись до історичного принципу, запропонувати таку періодизацію бібліотечного процесу на українських землях: X-XII ст. - початковий етап формування бібліотечного процесу за часів Київської Русі, створення бібліотек та поява перших ознак бібліотекознавчої науки (до монголо-татарської навали); XIV-XV ст. - формування бібліотек монастирських, церковних, козацької старшини (феномен, притаманний лише українському бібліотечному процесу), приватних князівських бібліотек, тобто, книгозбірень періоду козаччини; XVI-XVIII ст. - бібліотеки України після Переяславської Ради, виникнення бібліотек вищих навчальних закладів; XIX-XX ст. - розвиток бібліотечного руху в умовах існування України в складі Російської імперії, бібліотеки української «Просвіти» (унікальне явище в історії міжнародного просвітнього та бібліотечного процесу) та міських бібліотек; 1917–1919 рр. – бібліотечний процес періоду Української революції; 1919–1928 рр. – вітчизняні бібліотеки періоду Відродження української культури та духовності; 1928–1941 рр. – український бібліотечний процес періоду сталінських репресій; 1941–1946 рр. – бібліотечна Україна періоду Великої Вітчизняної війни; 1946–1991 рр. – повоєнне відновлення та продовження розвитку публічних та академічних бібліотечних мереж; 1991 рр. - розвиток бібліотечного процесу в умовах незалежності (Українська держава).

Як і інші давньоруські бібліотеки, Бібліотека Ярослава Мудрого не вивчалася в контексті культурології [Гуревич 1998]; [Круглова 1995, с. 4]; [Культурное наследие Древней Руси 1976], хоча до історії культури все більше звертаються бібліотекознавці й взагалі історики, котрі займаються історією бібліотек [Воскобойнікова-Гузєва 1991, с. 5]. Це логічно, бо історичний блок культурології вміщує історію світової культури та історію України.

Існує понад 400 визначень культури [Полищук 1998, с. 15]; [Круглова 1995, с. 32]. До цього визначення ми додамо ще одне в контексті заявленої проблеми.

Культура нації – це тріада: освіта, книга, бібліотека – це інтелектуальна діяльність суспільства, узагальнена у її бібліотеках. «Усі функції (культури. – Н. С.) здійснюються заради людини як суспільної істоти» [Ястребицкая 1995, с. 37]; [Малюга 1998]. Аналогічні функції бібліотеки.

Культура – «Це свого роду дзеркало, де людина бачить себе такою, якою вона має стати і такою, якою вона була і  $\epsilon$ » [Гуревич 1998, с. 38]. Таким дзеркалом і  $\epsilon$  бібліотека.

«Ми можемо, – зазначав І.-Г. Гердер, – як завгодно назвати цей генезис людини (у другому смислі) (називаємо цей генезис бібліотекою. – H. C.), ми можемо назвати його культурою, тобто, обробкою ґрунту, а можемо пригадати образ світу й назвати просвітою» [Гердер 1977, с. 230]. Й те, й інше є бібліотекою.

Історія бібліотек України повинна посісти своє місце й у структурі культурології, знанні системному та багатошаровому [Круглова 1995, с. 32]; [Культура и искусство средневекового города 1984]; [Кармин 1997, с. 11]. Теорія культури – комплексна гуманітарна наука [Иконников 1995, с. 34], хоча її методи, її відношення до тих чи інших галузей наукового знання залишається предметом дискусій, та історія бібліотек України має зайняти в цьому ряду свою нішу, хоча «структура культурології, її методи, її відношення до тих чи інших

галузей наукового знання залишається предметом дискусій» [Иконников 1995, с. 4].

Культурологія виникла на межі історії (бібліотекознавство є спеціальною історичною дисципліною), філософії (філософія бібліотек), соціології (соціологія бібліотек), психології (психологія бібліотечного обслуговування), антропології (без цього фактору неможливе бібліотечне обслуговування), інформатики (бібліотека є інформаційним центром, сучасним, за визначенням академіка О. Онищенка, інфополісом) [Іваненко 1996, с.5–11]; [Бровкін 2003].

Хоча класифікація та аналіз основних ідей сучасних напрямів та узагальнення оцінки західної культурології подано в численних публікаціях, у жодній із них не робиться спроби торкнутися проблем бібліотекознавства, зокрема – того його сегменту, що відповідає за дослідження історії бібліотек, а бібліотека – то була визначна ідея, свідомо висунута самою людиною; високоінтегрована частина культури, перефразуючи П. Сорокіна – стиль тієї чи іншої культури [Круглова 1995, с. 32].

За П. Милюковим, «культура є та сукупність технічних та психологічних навичок, у яких відклалася і кристалізувалась у кожній нації вікова робота її інтелігенції» [Лэндри 2000, с. 109]. У бібліотеці насамперед і відкладалися, і кристалізувалися зусилля інтелігенції. Інше визначення – культура полягає в здатності користуватися результатами діяльності інших людей. Бібліотека ці результати узагальнює.

Культура – продукт історії суспільства [Ричка 1998, с. 45–52]. Вона, як відомо, розвивається шляхом передачі набутого людиною досвіду від покоління до покоління [Кармин 1997, с. 11]. А бібліотека має свою, особливу систему способів і механізмів впливу на суспільство [Солонська 2004, с. 5].

Осередком культури, її визначальним та твірним початком виявляється лише деяка обмежена сфера духовної творчості – головним чином, наука та мистецтво (так звана висока куль-

тура) [Кармин 1997, с. 11]. До цієї високої культури належить і бібліотека, в якій відбилися засоби та інтелектуальні результати людської діяльності [Солонська 2004, с. 237–246].

Якщо в науці достатньо глибоко розроблено проблему культури й цивілізації, то крізь призму історії бібліотек це питання не досліджено практично зовсім. Хоча про необхідність системного вивчення феномена культури в науці вже давно стоїть питання, знову-таки, з точки зору історії бібліотек він не вивчався.

За О. Шпенглером, кожна культура проходить стадії народження, юності, зростання, зрілості, згасання. Однак бібліотека як частина культури народу ніколи не згасає, вона лише трансформується [Солонська 2003, с. 37–40]; [Попович 1998, с. 110].

Бібліотека Ярослава Мудрого [Онищенко 2000]; [Запаско 2000] може, крім інших наук, вивчатися культурологією за допомогою її методологічних підходів: ентелехійного, аксіологічного, праксеологічного, регулятивного, семіотичного [Культурология 1995, с. 9]; [Рибаков 1984], а також – історичної епістемології, тобто – теорії історичного пізнання (охоплює історіософію й історіографію) [Теория и методика историографических и источниковедческих исследований 1989], об'єктом якої є знання про минуле; оцієнтистського, що досліджує історичні явища та зв'язки.

«Методологія тієї чи іншої науки, – підкреслював В. Перетц, – має на меті не тільки обґрунтувати своє спеціальне завдання і піднести до основних принципів саму можливість будь-якого знання, а найголовніше, дослідити питання щодо принципів тих чи інших шляхів дослідження, щодо принципів достовірності джерел та можливих умов їх наукової розробки» [Перетц 1912, с. 7].

Історична епістемологія може бути застосована при дослідженні ДРБ з точки зору й такої спеціальної історичної дисципліни, як пам'яткознавство. Об'єктом знання про минуле в даному разі є давньоруська книгозбірня. Так само правомірне

тут і застосування сцієнтистського методу [Пушкарьов 1984, с. 24–32]. У нашому випадку історичне явище – це Бібліотека Ярослава Мудрого.

У наукове визначення предмету пам'яткознавства входить наукове дослідження пам'яток культури [Заремба 1945, с. 9], до яких належить і Софійська бібліотека, що є історичною пам'яткою, культурною цінністю, історико-культурною спадщиною. У межах теоретичної реконструкції Бібліотека Ярослава Мудрого як пам'ятка минулого стає історичним джерелом, а крізь призму повідомлень про неї явища та події минулого стають історичними фактами. Отже, бібліотека дає нам можливість глибше зрозуміти епоху, яка породила цю пам'ятку, психологію та менталітет середньовічної людини-читача, соціальну картину суспільства.

Бібліотека Ярослава Мудрого не вивчалася в контексті пам'яткознавства, що організаційно  $\epsilon$  дисциплінарною структурою СІД і ма $\epsilon$  дисциплінарно сформований статус. Ми здійснюємо спробу зробити це вперше.

Пам'яткознавство – наука комплексна. І це, як зауважував С. Заремба, – не лише проблема охорони, збереження, а й вивчення історико-культурної спадщини [Заремба 1945, с. 9]. Це, з нашого погляду, і реконструкція історичних явищ, історичних пам'яток, зокрема, таких, як Бібліотека Ярослава Мудрого.

С. Заремба визначив пам'яткознавство як «наукову дисципліну, що вивчає пам'ятки історії та культури, пропагує їх, виробляє засади їх реставрації, консервації, зберігання в історико-природному середовищі та в окремих сховищах (музеях, архівах, бібліотеках, приватних колекціях)». Реконструкція, за С. Зарембою, це – «Відтворення, відновлення первісного вигляду пам'ятника архітектури, історії за рештками, описами, малюнками, фотографіями» [Заремба 2002].

Отже, коли ми говоримо про теоретичну реконструкцію пам'ятки бібліотечної культури, то йдеться не тільки про по-

будову теоретичної моделі реконструкції бібліотеки як соціального інституту, а й як про теоретичну реконструкцію споруди бібліотеки як архітектурної пам'ятки.

Бібліотека розміщувалася на хорах Софійського собору, який є архітектурним пам'ятником Київської Русі світового значення. Софія Київська є пам'яткою містобудування та архітектури, зокрема – культової архітектури. Фонд її книгозбірні складався з унікальних книжних пам'яток.

ДРБ є історичною пам'яткою, оскільки її діяльність була пов'язана «з історичними подіями в житті народу <...>, розвитком суспільства і держави <...>, культури <...>, з життям і діяльністю державних діячів» [Заремба 1945, с. 9]; розвитком книжної культури. У цьому контексті не можна не погодитися з таким висновком, що «Практика не тільки істориків, але і літературознавців (у сучасній нашій славістиці, наприклад, праці Д. Лихачова та А. Робінсона) переконливо показують, що неможливо зрозуміти сутність пам'ятки, не виходячи поза її межі, не з'ясувавши її місця в системі світосприйняття, соціально-політичної історії і в культурі свого часу» [Софонова 1982, с. 17]. До того ж, Софія Київська, де розміщувалася великокнязівська бібліотека, є пам'яткою містобудування та архітектури, культової архітектури. Бібліотека Ярослава Мудрого є пам'яткою бібліотечної культури; пам'ятка духовності й культури, яка розміщувалася в пам'ятнику архітектури.

Звичайно, не всі бібліотеки минулого і сучасності слід відносити до категорії бібліотечних пам'яток, тому ми пропонуємо залучати до цього ряду лише ті, чий фонд становить непересічне культурне й духовне явище своєї епохи та залишається в цьому статусі в майбутньому (як, наприклад, національні бібліотеки світу типу Національної бібліотеки Франції, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського й т. д.). Пам'ятки бібліотечної культури можуть бути зниклі або розпорошені, як Софійська книгозбірня, і такими, що діють.

Бібліотека Ярослава Мудрого належить, як ми вважаємо, до рухомих пам'яток. Як пам'ятка історії вона складалася з «унікальних рухомих пам'яток історії та культури» [Ковальчук 2005, с. 7], тобто рукописних книг, архівних документів, а також, можливо, нумізматики, художніх творів та ін.

«Книжні пам'ятки, – наголошувала Г. І. Ковальчук, – це своєрідна духовна скарбниця людства, його колективна пам'ять» [Ковальчук 2005, с. 7], що цілком стосується й бібліотек. Книжкове пам'яткознавство вона розуміє як «складову частину загального пам'яткознавства – спеціальне пам'яткознавство, змістом якого є проблема виявлення, вивчення, охорони, обліку та зберігання книжкових пам'яток у бібліотеках, музеях, архівах, уніфікація відповідного понятійного апарату, а також питання інформаційного розкриття фондів книжкових пам'яток, їх реєстрація в зведених базах даних державного та світового рівнів» [Ковальчук 2004, с. 1].

Трансформуючи визначення, запропоноване Г. Ковальчук [Ковальчук 2004, с. 1], і розширюючи кут дослідницького зору на книгозбірню, ми розглядаємо книгозбірню Ярослава Мудрого як об'єкт пам'яткознавства.

«Пам'яткознавство розглядає насамперед нерухомі пам'ятки історії та культури, залишаючи, – справедливо зауважувала Г. І. Ковальчук, – книжкові пам'ятки поза увагою» [Ковальчук 2004, с. 6]. Але залишаються поза увагою й бібліотеки як явища духовності та свідчення цілих цивілізаційних пластів. Г. Ковальчук розглядає книжкові пам'ятки «на одному рівні з іншими пам'ятками історії та культури» [Ковальчук 2004, с. 6]. Тим більше, є повне право розглядати бібліотеки в такому ракурсі, що є новим підходом в історичній науці.

Нагадаємо, за способом кодування вміщеної інформації рухомі пам'ятки поділяються на п'ять основних груп: речові, образотворчі, фонофондопам'ятки, пам'ятки місця. З огляду на цей поділ, продовжимо тезу Г. Ковальчук, яка аргументовано

зазначила, що «глибших класифікаційних поділів усередині груп у загальному пам'яткознавстві ще не зроблено, на даному етапі це є завданням окремих наук, які в загальному комплексі пам'яткознавства можна визначити як спеціальне чи галузеве пам'яткознавство, таким чином, книжкові пам'ятки має вивчати спеціальна дисципліна – книжкове пам'яткознавство» [Ковальчук 2005, с. 5], а стародавні бібліотеки, на зразок Олександрійської бібліотеки при Десятинній церкві, Бібліотеки Ярослава Мудрого та інші, з нашого погляду, які вводяться в науковий і культурний обіг у спосіб теоретичної реконструкції та модельного відтворення – історико-бібліотечне пам'яткознавство як спеціальна історична дисципліна, як галузеве пам'яткознавство (бібліотечне пам'яткознавство), що спрямоване на ґрунтовне вивчення минулого цивілізацій і народів крізь призму таких явищ цивілізаційного порядку, як бібліотеки.

При цьому необхідним є формування дисциплінарного образу історико-бібліотечного пам'яткознавства; розроблення теоретико-методологічної проблеми цього наукового напряму; здійснення формування та виокремлення ознак організованості незалежності цієї галузі знань. І якщо в історичному бібліотекознавстві Г. Ковальчук виокремила напрям книжкового пам'яткознавства, то, на нашу думку, цілком логічно виокремити в цьому сегменті й інший напрям - бібліотечне пам'яткознавство, яке має вивчати історію бібліотечних пам'яток (у тому числі, зниклих, розпорошених) як явищ інтелектуальної думки, культури в контексті книжкових зібрань та архітектурних досягнень епохи; бібліотек, що потребують теоретичної реконструкції з огляду на їх значну роль у цивілізаційному процесі. Під таке визначення, наприклад, підпадають: бібліотеки Київської Русі – при Десятинній церкві, Бібліотека Ярослава Мудрого в Києві; бібліотеки козацької старшини; поміщицькі бібліотеки, бібліотеки навчальних закладів та ін. (наприклад, Київської духовної академії).

Розширення меж історичного пам'яткознавства як наукової дисципліни є закономірною тенденцію сучасної науки [Пушкарьов 1968, с. 24–32]. Пам'яткознавство – наука комплексна. І ми пропонуємо модель історичної реконструкції такого інтелектуального явища епохи Київської Русі, як Софійська бібліотека, яку розглядаємо як об'єкт пам'яткознавства.

Бібліотеки – це осередки пам'яткознавства. Право говорити про бібліотеку як історичну пам'ятку дає нам те, що в цьому утворенні містяться (містилися) книги як пам'ятки культури (цим займається новий науковий напрям – книжкове пам'яткознавство); бібліотеки розміщувалися в найкращих архітектурних спорудах (це – галузь історичного пам'яткознавства). «Тепер пам'ятки ніби фіксують наявність у нашого суспільства славної родословної, сприяють становленню історичної традиції» [Москвина 2002, с. 408].

Зважаючи на ідею книгознавчого анотування й систематизації книжних пам'яток [Книговедческое аннотирование и систематизация книжных памятников 1997], ми висуваємо ідею бібліотекознавчого анотування та систематизації книжних пам'яток України, де першими повинні бути книгозбірня Десятинної церкви та Бібліотека Ярослава Мудрого. Узагальненої інформації про книгозбірні цього ряду в нашій та інших країнах не існує.

«Ми є настільки багатою державою, що й досі не знаємо, – справедливо наголошувала Г. І. Ковальчук, – скільки, де і які саме книжкові пам'ятки зберігаються в наших бібліотеках, архівах, музеях» [Ковальчук 2004, с. 2]; [Ковальчук 2005, с. 6]. Ті ж самі зауваження стосуються і бібліотек, що належать до категорії історичних пам'яток. Концентрація інформації про них, оприлюднення, залучення до культурного й наукового обігу є актуальним завданням історичного бібліотекознавства та його наукового напряму бібліотечного пам'яткознавства, який ми пропонуємо як новий в українській історичній на-

уці. Зникла, розпорошена, діюча бібліотека стала об'єктом реконструкції та наукового опису. Науково-реєстраційний опис дає змогу здійснити науковий облік пам'яток бібліотечно-інформаційної культури світу. Через те, що на сьогодні не існує наукового обліку бібліотечно-інформаційних пам'яток, колосальні масиви історико-культурної спадщини досі залишаються поза науковим і культурним обігом.

Ми пропонуємо виокремити бібліотечне пам'яткознавство як новітній напрям української історичної науки та новий напрям у галузі спеціальних історичних дисциплін і вводимо до наукового й культурного обігу таку дефініцію, як пам'ятка бібліотечної культури або, з огляду на сучасні тенденції та узагальнення, – пам'ятка бібліотечно-інформаційної культури.

Теоретична реконструкція ДРБ дасть можливість матеріалізувати не лише наукову ідею, але й відтворити фонд ДРБ. «Історична реконструкція є характерною особливістю будьякого історичного дослідження, і це зумовлено самою природою історії як науки. Адже історичне дослідження полягає в тому, щоб відновити, відтворити деяку цілісність, в яку "укладаються" факти минулого, події та діяння особистості [Геворкян 1990, с. 5]. Однак для історичної реконструкції необхідні й деякі припущення, гіпотези [Лаптев 1970, с. 84], ідеї, що визначають виокремлення та побудову історичних цілісностей; ці припущення не завжди явно формулюються в історичному викладенні, належать до теоретичної рефлексії історіографа і до філософії історії» [Лаптев 1970, с. 84]. Один із випадків, - «коли образ певної історичної цілісності відтворюється на основі виділеної системи категорій, що характеризують її» [Лаптев 1970, с. 6]. При побудові теоретичної моделі реконструкції Бібліотеки Ярослава Мудрого ми теж характеризуємо поняття й форми дійсності епохи Київської Русі саме на час її зведення та функціонування.

Існує безліч форм культурно-історичної реконструкції, що

дають змогу розглядати їх з погляду структурної типологізації. Очевидно, об'єктом цієї реконструкції є феномен самої культури, що відтворюється залежно від дослідницької позиції.

У галузі загальної історії ми, досліджуючи ДРБ, досягаємо мети історичної реконструкції, оскільки на теоретичному рівні об'єктивно відтворюємо конкретний образ людського творіння, дій, розумової діяльності. Реконструкція стає можливою тоді, коли розгаданий задум твору мистецтва, літератури, науки [Лаптев 1970, с. 84]. У нашому випадку – нами відтворено задум, мету закладення та створення великокнязівської книгозбірні. Пам'ятка історії послідовно вивчалася й розглядалася в світі культури, а також у сфері ідей та уявлень своєї епохи.

#### ЛІТЕРАТУРА

Абрамов К. Методологические проблемы истории библиотечного дела [Текст]: лекция по курсу «История библиотечного дела в СССР» для студентов библ. ф-тов / К. Абрамов, М-во культуры РСФСР, МГИК. – М., 1975.

*Брайчевський М.* Утвердження християнства [Текст]/М. Брайчевський. –  $K_{\cdot\cdot\cdot}$ , 1989.

*Бровкін А.* Академік Олексій Онищенко — учений, організатор науки, культуролог, бібліотекознавець: до 70-річчя від дня народження [Текст] / А. Бровкін, Н. Солонська // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство: Міжвідом. зб. наук. пр. — Вип. 6. — К., 2003. — С. 189—207.

Вартазарян С. Рефлексивные механизмы реконструкции [Текст] / С. Вартазарян // Методологические проблемы историко-научных исследований. – М., 1982.

 $\it Beбер M.$  Избранное [Текст]: образ общества / М. Вебер. – М., 1994.

*Виноградов В.* Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. [Текст] / В. Виноградов. – М., 1958.

Воскобойнікова-Гузєва О. Теоретико-методологічні питання дослідження розвитку сучасної бібліотеки [Текст] / О. Воскобойнікова-Гузєва // Тези Міжнар. наук.-практ. конф. «Розвиток бібліотечної науки, освіти, професії в умовах інформатизації суспільства» / М-во культури і туризму України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Кафедра книгознавства і бібліотекознавства. – К., – С. 22–25.

*Геворкян Г.* Наука в контексте культуры [Текст] / Г. Геворкян // Метод исторической реконструкции в контакте культуры. – Ереван, 1990.

*Гердер И.-Г.* Идеи к философии истории человечества [Текст] / И.-  $\Gamma$ . Гердер. – M., 1977.

Гуревич А. Теория формаций и реальность истории [Текст] / А. Гуревич // Культура и общество в средние века — ранее Новое время: методика и методология современных историко-антропологических и социокультурных исследований: Сб. аналит. и реферат. обзоров. — М., 1998. — С. 124—128.

*Гуревич П.* Человек и культура: основы культуроведения [Текст] / П. Гуревич. – М., 1998.

Данилевский И. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX–XII вв.) [Текст]: курс лекций: учебное пособие для студентов вузов / И. Данилевский. – М., 1999.

Дворкина М. Периодизация – это отражение сущностных изменений [Текст] / М. Дворкина // Библиотековедение. – 2000. – № 3.

Джаксон Т. К методике анализа русских известий исландских королевских саг [Текст] / Т. Джаксон // Методика изучения древнейших источников по истории народов СССР: Сб. ст. / АН СССР, Ин-т истории СССР; отв. ред. В. Т. Пашуто. – М., 1978.

Дмитриева Р. Введение [Текст] / Р. Дмитриева // Книжные центры Древней Руси XI–XVI вв.: разные аспекты исследования; АН СССР, Интрус. лит. (Пушк. Дом); [отв. ред. Д. С. Лихачев]. – СПб., 1991.

Древнейшая русская печать X века [Текст] / В. Янин // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Ин-та истории материальной культуры АН СССР (КСИИМК). -1955.-Вып. 57.-С. 145-151.

Дубровина Л. Историко-культурные фонды библиотек как объект междисциплинарных исследований: роль библиотек в развитии общества [Текст] / Л. Дубровина, М. Слободяник // Междунар. науч. конф.: Тез. докл. и сообщ. – К., 1989. – Вып. 1. – С. 33–35.

*Дубровіна Л.* Кодикографічний опис рукописної книги як метод у науково-інформаційній репрезентації джерела [Текст] / Л. Дубровіна // Спеціальні історичні дисципліни. – К., 2001. – С. 130–140.

Дубровіна Л. Інформаційно-документальні описи писемних джерел: бібліографія, археографія, кодикографія [Текст] / Л. Дубровіна // Бібл. вісн. — 1992. — № 1. — С. 125—132.

*Дубровіна Л.* Кодикологія та кодикографія української рукописної книги [Текст] / Л. Дубровіна, [відп. ред. О. Онищенко]; АН України, Ін-т рукописів ЦНБ ім. В. І. Вернадського, Ін-т укр. археографії. – К., 1992.

Запаско Я. Роль рукописної книги у тисячолітній історії книжкової справи в Україні [Текст] // Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського. — Вип. 3. — К., 2000.

Заремба С. Нариси з історії українського пам'яткознавства [Текст] / С. Заремба. – К., 2002.

Заремба С. Українське пам'яткознавство [Текст]: історія, теорія, сучасність / С. Заремба. – К., 1945.

*Иконников С*. Культурология в системе гуманитарных наук: междисциплинарные взаимосвязи [Текст] / С. Иконников // Гуманитарий. – СПб. – 1995. – № 1. – С. 20–28.

Іваненко Б. Державна програма — «Книжкова спадщина України: Створення бібліографічного реєстру та системи збереження та загальнодоступності» (ДКНТ, Напрям 7. 1. 1.) і її проект «Архівна та рукописна україніка» [Текст] / Б. Іваненко, О. Онищенко, П. Сохань // Національна архівна інформаційна система «Архівна і рукописна Україніка». — Вип. Інформація архівної справи в Україні: сучасний стан та перспективи: Зб. наук. пр. — К., 1996. — С. 5—11.

Кармин А. Основы культурологии: морфология культуры [Текст] / А. Кармин. – СПб., 1997.

*Карташов Н.* Общее библиотековедение [Текст]: Учеб.: в 2-х ч. / Н. Карташов, В. Скворцов. – М., 1996.

Київська Русь: культура, традиції [Текст] / М. Котляр // УІЖ. — 1982. — № 5. Книговедческое аннотирование и систематизация книжных памятников: Метод. рекомендации [Текст] / Рос. гос. б-ка, Научно-исслед. отдел редких книг (Музей книги), [ред. Е. Яцунок, сост. Л. Бердников]. — М., 1997.

Ковальчук  $\Gamma$ . Теорія та практика книжкового пам'яткознавства XX століття /  $\Gamma$ . І. Ковальчук: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра іст. наук. 07.00.08 / НАНУ; НБУВ. – К., 2005.

Ковальчук Г. Створення Державного реєстру книжкових пам'яток України як складової частини Державного реєстру національного культурного надбання [Текст] / Г. Ковальчук // Бібл. вісн. — 2004. — № 2. — С. 124—135.

*Круглова И*. Основы культурологии [Текст]: Учеб. / И. Круглова. – СПб., 1995. *Кулешов С*. Про значення поняття «документ» [Текст] / С. Кулешов // Бібл. вісн. – 1995. – № 1. – С. 3–6.

Культура и искусство средневекового города / [Текст]. - М., 1984.\_

Культурное наследие Древней Руси: истоки, становление, традиции [Текст]. – М., 1976.

Культурология [Текст]. – Ростов-на-Дону, 1995.

*Лаптев П*. О роли гипотезы в историческом исследовании [Текст] / П. Лаптев // Вопр. истории. -1970. -№ 1. -C. 75–89.

*Левинас* Э. Философское определение культуры [Текст] / Э. Левинас. – Ч. 1. – М., 1988. – С. 20–35.

*Леонов В.* Библиотековедение как фундаментальная наука [Текст] / В. Леонов // Наук. праці Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського. — К., 1998. - C. 50-61.

*Лихачев Д.* Культура Киевской Руси при Ярославе Мудром [Текст] / Д. Лихачев // Ист. журн. -1943. -№ 7. - C. 28–35.

*Лэндри* Ч. Возрождение городов через культуру [Текст] / Ч. Лэндри, Л. Грин, Ф. Матарассо, Ф. Бьянчини. – СПб., 2000.

*Малеин А.* Исторический очерк развития библиографии и современное состояние ее на Западе и в СССР [Текст] / А. Малеин // Библиографическое дело. – М.; Л., 1927.

*Малюга Ю.* Культурология [Текст]: Учеб. пособие / Ю. Малюга. – М., 1998.

*Медушевская О., Румянцева М.* Методология истории [Текст] / М. Медушевская, М. Румянцева. – М., 1997.

*Межуев В.* История библиотечного дела в аспекте культурологии и историософии [Текст] / В. Межуев // Библиотековедение. — 1999. — №7/12. — С. 133—135.

*Молдован А.* «Слово о законе и благодати» Илариона [Текст] / А. Молдован. – К., 1984.

Москвина И. Переосмысление памятников истории и культуры как рационализация исторического опыта [Текст] / И. Москвина // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: Материалы Трет. рос. филос. конгресса (16–20 сент.): в 3 т. — Т. 2. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 134–142.

Онищенко О. Наукове освоєння тисячолітньої літописної та книжної спадщини (в НАН України та НБУВ) / О. Онищенко // Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 6–13.

*Перетц В*. Къ исторіи славяно-русскаго Пролога [Текст] / В. Перетц. —  $\Pi$ г., 1914.

Пещак М. 925 років визначній давньоруській пам'ятці — Збірнику Святослава 1076 року [Текст] / М. Пещак, Н. Солонська // Бібл. вісн. — 2001. — № 6. — С. 52—53.

Полищук В. Культурология [Текст] / В. Полищук. – М, 1998.

*Попович М.* Нарис історії культури України [Текст] / М. Попович. — К., 1998.

*Пушкарьов М.* Методологія проблеми [Текст] / М. Пушкарьов // УІЖ. — 1984. - № 4. - C. 38–49.

*Пушкарьов М.* Види письмових історичних джерел [Текст] / М. Пушкарьов // УІЖ. -1968. -№ 9. - C. 24–32.

*Ричка В.* Ідея Києва — другого Єрусалима в політико-ідеологічних концепціях середньовічної Русі [Текст] / В. Ричка // Археологія. — 1998. — № 2. — С. 45—52.

*Розов Н.* Синодальный список сочинений Илариона – русского писателя XI в. [Текст] / Н. Розов // Slavia: Casopis pro slovanskou filologii. – 1963. – Roc. XXXII, Seљ. 2.

*Роуз Дж.* Что такое культурологическое исследование научного знания / Дж. Роуз // Вопр. истории естествознания и техники [Текст]. -1994. -№ 4. -C. 23-48.

Рукописна книга як об'єкт національного бібліографічного репертуару України в контексті поняття «писемна пам'ятка» та її автора [Текст] / Л. Дубровіна // Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського. – К, 1999.—Вип. 2.— С. 141–155.

Рыбаков Б. Из истории культуры Древней Руси [Текст]: исследования и заметки / Б. Рыбаков. – М. 1984.

Санцевич М. Допоняття продіалектичний взаємозв'язок джерелознавства й методики історичного дослідження [Текст] / М. Санцевич // Укр. іст. журн. -1984. — № 2. — С. 48—55.

Советская историография Киевской Руси [Текст] / составители В. Мавродин, М. Свердлов, А. Гадло [и др.]; редкол.: отв. ред. В. Мавродин [и др.]. –  $\Pi$ ., 1978.

*Солонська Н.* Бібліотекарі Каллімах, Костянтин Філософ., Книжник Іларіон: освіта, вчителі та професійне кредо [Текст] / Н. Солонська // Вісн. Книжкової палати. -2003. -№ 2. - C. 38–44.

Солонська H. Бібліотека Ярослава Мудрого як «поле документації» та як архів епохи Київської Русі [Текст] / Н. Солонська // Архіви України. — 2003. — № 1-3. — С. 107-129.

Солонська Н. Збірник Святослава 1073 року як джерело для вивчення та реконструкції фонду бібліотеки Ярослава Мудрого: до 930-річчя від часу створення) [Текст] / Н. Солонська // Вісн. Книжкової Палати. -2003. - № 7. - С. 37-40.

Солонська Н. Історія бібліотек України в контексті культурології (на

прикладі бібліотеки Ярослава Мудрого) [Текст] / Н. Солонська // 36. наук. пр. Науково-дослідного ін-ту українознавства. – Том III. – К., 2004. – С. 237–246.

Солонська Н. Стародавні бібліотеки Київської Русі в контексті спеціальних історичних дисциплін [Текст] / Н. Солонська // Спеціальні історичні дисципліни : Питання теорії та методики: Зб. наук. пр.: до 10-річчя заснування відділу спеціальних історичних дисциплін Ін-ту історії України НАН України. – Ч. 2. – К., 2004. – С. 66–82.

Солонська Н. Теоретико-методологічні засади вивчення давньоруських бібліотек / Н. Солонська // Розвиток бібліотечної науки, освіти, професій в умовах інформатизації суспільства: тези Міжнар. науково-практ. конф. / М-во культури і туризму України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Ін-т культури, Кафедра книгознавства і бібліотекознавства. – К., 2007. – С. 39–41.

Софонова Л. Древнеславянские письменности и общеевропейский литературный процесс [Текст] / Л. Софонова: к проблеме литератур как системы // Барокко в системе славянских культурах. – М., 1982. - C. 35-45.

Теория и методика историографических и источниковедческих исследований [Текст]. – Днепропетровск, 1989.

Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність [Текст]: Зб. наук. пр. — Вип. 2. — Л., 1995. — С. 146—154.

*Шахматов А.* История русского летописания [Текст] /А. Шахматов. Т. 1. – Кн. 2. – СПб., 2003. Повесть временных лет и древнейшие русские летописные своды. Раннее русское летописание XI–XII вв. – СПб., 2003.

Янин В. Актовые печати Древней Руси X–XV вв. [Текст] / В. Янин. – Т. 1–2. Новгородские печати XIII–XV вв. – М., 1970.

*Янин В.* Денежно-весовые системы русского средневековья: домонг. период. [Текст] / В. Янин. –  $M_{\odot}$ , 1956.

*Ястребицкая А.* Средневековая культура и город в новой исторической науке [Текст] / А. Ястребицкая. – М., 1995.

В статье отображена современная тенденция в гуманитарной науке, где происходит дальнейшая междисциплинарная интеграция, наблюдается применение различных методологических подходов, которые дополняют и обогащают друг друга: интеграция специальных исторических дисциплин, их постепенная трансформация в замкнутую отрасль знаний. В нашем случае это историческое библиотековедение и его новое направление, которое предлагает автор статьи, – библиотечное памятниковедение.

**Ключевые слова:** библиотека, модель, реконструкция, методология, системный подход.

## УГОРСЬКИЙ КОРОЛЬ МАТЯШ ЯК ГЕРОЙ СЛОВ'ЯНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ: МАТЕРІАЛИ І ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті йдеться про слов'янські фольклорні матеріали і дослідження про відомого угорського короля XV ст. – Матяша Корвіна (у 2008 році в Угорщині відмічали 500 річницю з часу його правління). Слов'янський фольклор про Матяша збирали й досліджували З. Кузеля, П. Лінтур, А. Павел, І. Графенауер, З. Кумер, А. Давід, К. Юнг, Р. Сегеді, Я. Коморовскі, Н. Вархолова та ін. У наш час окремі збірки матеріалів видали І. Керча та І. Кріза (Угорщина), якій також належить монографічне дослідження Матяшівської традиції (2007).

Ключові слова: король Матяш, матеріали, публікації, дослідження, Кріза I.

The article focuses on the folk texts and research about the famous Hungarian king of XV century – Matyash Korvin (in 2008 year in Hungary was celebrated the 500th anniversary since his rule). Folklore about Matyash was collected and explored by Z. Kuzelya, P. Lintur, A. Pavel, I. Grafenauer, Z. Kumer, K. Yung, R. Segedi, Y. Komorovski and etc. In our time separate collections of materials editions are written by I. Kerch and I. Kriza (Hungary), whom monographic research of Matyash tradition belongs to (2007).

Key words: king Matyash, materials, publications, I. Kriz's research.

Угорський король Матяш, що був одним із найвизначніших правителів пізнього середньовіччя в Центральній Європі (1458–1490), і до сьогодні є героєм багатьох фольклорних творів – казок, переказів, пісень та паремій. Його постать стала легендарною, у народній пам'яті він залишився як добрий, справедливий король, переможець турків.

Багатий фольклор про короля Матяша існує не лише в

угорців, а й у народів, які проживали з ними в одній державі, зокрема у слов'ян – словаків, русинів, сербів, хорватів та ін. У південнослов'янських народів він виступає як герой юнацьких пісень, балад, у словаків та русинів зустрічається переважно у прозовій творчості тощо. На формування матяшівської традиції вплинули й літописні джерела, збірки анекдотів, проповідей, лубочна література, художні твори. Однак у кожного народу твори про Матяша набирають національного та місцевого колориту, переплітаються з власною історією. З часом його образ ще більше ідеалізується, події переоцінюються, починають пов'язуватися з іншими іменами тощо.

Усні перекази й казки про короля Матяша в закарпатській традиції здавна привертали увагу багатьох дослідників, особливої актуальності ці вивчення набувають у наш час, коли зростає інтерес до питань історизму в фольклорі, а 2008 року святкувалося 500-річчя з часу вступу Матяша на престол. Народні перекази про короля, зокрема про його поєдинок із Поган-дівчам ще на початку минулого століття повідомляє І. Семан в угорському журналі «Етнографія», у 1893 році у журналі публікувався матеріал про Матяша із зібрань М. Врабеля, народні перекази про нього ми знаходимо у Гнатюка [Гнатюк 1896, 1898], а трохи пізніше працю на цю тему написав Е. Перфецький [Perfecki 1926, 1965]. Грунтовне дослідження про фольклорний образ короля Матяша у народів вздовж Дунаю зробив 3. Кузеля [Кузеля 1906], який зауважив, що з цим образом пов'язувалися різні традиції і, з одного боку, цей фольклор має багато спільного, а з іншого – він позначений національною своєрідністю. Він пише: «Його популярність справді надзвичайна: про нього знають не лише Угри та його тісніша вітчизна, але також і інші народи, що замешкали або замешкують пограничні краї. Сербо-Хорвати оспівують його у своїх епічних і жіночих піснях, а Словінці окружили його таким німбом героїзму і таємничості, який припадає на долю лише національним героям. Слава його імені і подвигів пішла навіть на північ і удержала ся донині в оповіданнях українських гірняків Угорської і Галицької Русі. Згадки про Матвія полишили ся також у словаків і дали початок баладі, яка розійшла ся по Моравії, Чехах і Лужицькій Сербії» [Кузеля 1906, с. 1]. Дослідженням закарпатської оповідальної традиції про угорського короля займався й відомий збирач і дослідник закарпатського фольклору П. Лінтур [Лінтур 1940/41]. У своїй статті Лінтур писав про хибність припущення Е. Перфецького, за яким дані перекази поширилися лише з району Ужгорода. Він вважав, що вони утворювалися й в інших місцевостях, а також різними шляхами – за допомогою батракування, лісосплаву, книжним шляхом – запозичувалися в угорців Алфьолда. Свого часу слов'янський фольклор про Матяша досліджували і зараз досліджують А. Павел, Б. Беллошіч, І. Графенауер, 3. Кумер (словенський), А. Давід, К. Юнг, Р. Сегеді (сербський, хорватський), Й. Ернеї, Я. Коморовські (чеський), Н. Вархолова (словацький) та ін.

У 2001 році у м. Ніредьгаза в Угорщині вийшла збірка матеріалів про короля Матяша, яку упорядкував І. Керча [Керча 2001]. Сюди ввійшли русинські та деякі угорські (у перекладі) народні казки та перекази про Матяша, а також історичні дослідження про короля, пов'язані із Закарпаттям. У передмові автор написав про місце короля в історії та фольклорі Закарпаття, дав огляд збирання й дослідження русинського фольклору про короля Матяша, описав окремі сюжети. Він вважав, що «у фольклорі слов'янських народів угорського королівства саме русинський стоїть найближче до угорського. Порівняно з угорським можна відмітити більшу суворість, що відповідає природним умовам проживання русинів, а також проникнення у перекази елементів чаклунства, забобонів, загалом характерне для світогляду простих русинів» [Керча 2001, с. 155]. Також у книзі подано коментарі, словник, список місцевостей.

Основу закарпатської Матяшівської традиції складають казки, зокрема новелістичні. Є тут і твори з відомими міжнародними мандрівними сюжетами про вибори короля з допомогою літаючої корони та розквітлої сухої гілки («Як простий хлопець з Оріховиці став царем»), де Матяш (Матвій, Матій) є русином, до того ж селянином, тобто своїм. І далі підкреслюється, що він ніколи не забував про своє просте походження, співчував бідам простих людей. Очевидно, у цій часто згадуваній близькості до звичайних людей, як соціальній, так і національній, криється велика популярність Матяша у фольклорі Закарпаття.

Матяш у цих казках нічим не відрізняється від простого селянина - він розуміється на худобі, на виноградарстві («Як Матяш гостив простаків і панів») займається фізичною працею, фізично витривалий («Як Матяш обробляв панами винницю»). Часто зустрічається сюжет про праведну помсту, справедливе покаранням Матяшем панів за заподіяну йому чи простим людям кривду. Він не просто карає винуватців, а вчить їх, наочно показуючи помилку, ставить їх у такі ж умови, які вони створили для когось («Як Матяша у колибі гостили»). При цьому він демонструє винахідливість, дотепність, казки про Матяша сповнені гумором, веселими пригодами. Цей герой завжди чинить мудро і обережно, аби не скривдити невинного, як, скажімо, у казці «Псячий торг у Будапешті», від якої пішло й прислів'я «Раз був у Буді пісій/псячий торг». У казках згадується й інше відоме угорське прислів'я «Помер Матяш, а з ним і справедливість», адже справедливість - це основна риса короля.

Є тут відомий сюжет про «подоєних цапів» («Як селянин цапів доїв»), сам вираз угорська дослідниця Ілдіко Кріза вважає запозиченням з угорської традиції. Про цей вплив свідчить і те, що, порівнюючи казку «Як селянин доїв цапів» з угорською «Матяш і пани-радники» [МNК 921], бачимо, що діалог Матяша з селянином майже дослівно збігається в обох казках.  $\in$  й декілька казок про назви місцевостей, пов'язані з Матяшем, це, наприклад, «Матяшівка», де йдеться про заховані скарби короля.

Друга частина книги подає історичні джерела – статті та зауваги закарпатських та зарубіжних істориків В. Челко, А. Годинки, Л. Чопея та ін. про короля Матяша, зокрема статті І. Перфецького та самого І. Керчі, присвячені зв'язкам Матяша із Закарпаттям. Також він подає короткі біографічні відомості про визначних угорських діячів тієї доби.

У кінці книги коментарі до фольклорних текстів – звідки твір, від кого записаний тощо, інші зауваги, список джерел, русинсько-російський словничок, а також покажчик місцевостей.

У наш час вивченням слов'янської традиції про короля Матяша займається угорська дослідниця І. Кріза, якій належить понад 40 публікацій з даної тематики, і яка була упорядником збірки «Король Матяш у народній традиції» [Кгіза 1990], присвяченій 500-річчю з дня смерті видатного правителя. Цій авторці належить також і найбільша збірка Матяшівського фольклору під назвою «Казки та перекази про короля Матяша» (1990), про популярність якої свідчить кілька перевидань (1999, 2004). До збірки увійшов переважно прозовий фольклор, хоча тут уміщено й окремі зразки угорських та південнослов'янських балад, юнацьких пісень. Твори розділено на три частини під рубриками: Матяш, справедливий; переодягнений король; про життя Матяша.

Більша частина книги представлена новелістичними казками. І не випадково. Адже після смерті образ короля почав ідеалізуватися й став символом мудрості, доброти, справедливості.

До третьої частини, поряд із угорськими, увійшли також твори сусідніх народів, переважно, слов'ян у перекладі угорською мовою. Це твори про походження короля з простої родини, його божественне призначення, міжнародні сюжети про

літаючу корону, розквітлу суху галузку, знаки на тілі короля тощо. Так, із закарпатського фольклору тут уміщено казку про Матяша і Поган-дівча, із південнослов'янського – героїчні пісні «Матяш і Аленчіца», «Матяш у турецькому полоні» та ін. Цілий цикл про короля існує в героїчному епосі південних слов'ян: він бореться з турками, визволяє свою наречену, врешті, гине від руки чоловіка своєї коханки тощо. Тут він виступає як епічний герой-богатир.

До кожного твору вказується місце запису та джерело – різноманітні фольклорні збірки, історичні джерела, періодика тощо. Тексти є автентичними, із збереженням діалектних особливостей.

У 2006 році Кріза видала ґрунтовну монографію «Століття Матяшівської традиції» [Кгіза 2006], де розглядає її формування, починаючи з XVI ст. і по наш час. Слід відмітити – фольклорний образ Матяша має мало спільного з історичним, адже за життя сам король не був популярним і почав ставати таким лише по смерті, коли країна занепала, тоді ж виникло згадуване прислів'я – помер Матяш, а з ним і справедливість. До формування Матяшівської традиції значною мірою долучилися літописи, збірки анекдотів про нього, з часом інші історичні, й певна річ, фольклорні, лубочні джерела, цей образ увійшов також до літератури. Значний вплив мали й популярні міжнародні оповіді про перевдягненого короля, царя Соломона тощо. Особливості цієї традиції в кожен історичний період і розглядає Кріза у своїй праці.

Значна частина книги присвячена суто фольклорному аналізу, це, зокрема, тематичні блоки – справедливий Матяш, мудрий Матяш, Матяш-переможець ворогів та ін. Кріза аналізує образ Матяша в уснопоетичній творчості сербів та хорватів, словенців, українців-русинів, чехів, словаків, його значення в європейській культурі (розділ «Король Матяш в уснопоетичній творчості сусідніх народів»). Вона зазначає, що фольклор

про Матяша існує в кожного народу Карпатського регіону, з одного боку він схожий, з іншого – має свої відмінності, як у жанрах, так і в сюжетиці. Так, лише у словенському фольклорі збереглася балада про Беатрікс – дружину короля Матяша. Її сюжет є відомим у світовій казковій традиції і сягає корінням давніх тотемістичних уявлень про родинні зв'язки з твариною-тотемом. Королева, в якої не було дітей, з'їдає золотий плавник виловленої чоловіком риби і народжує сина-змія. Той виростає, одружується, скидає потворну шкіру. Беатрікс, побоюючись, що син може знову перетворитися на потворного плазуна, спалює шкіру, від чого син помирає.

У словенців є й інші прозові та пісенні твори про відомого короля, зокрема Кріза виділила три типи пісень: 1. Про звільнення Матяшем дружини з турецького полону; 2. Балади про захоплення Матяша в полон; 3. Смерть Матяша як покарання за розрив шлюбу [Kriza 2007, с. 180–188].

У баладі «Матяш і Аленчіца» розповідається про те, як Матяш одразу після одруження вирушає на війну, а тим часом його дружину викрадає турок. Перевдягнений Матяш їде до турецького табору, і під час танцю відкривається дружині, яка – за усталеними стереотипами – впізнає його по персню, поясу тощо. Вони тікають, турок кидається услід, та подружжю вдається втекти.

Прикладом другого типу пісень є твір «Матяш у полоні», де дочка султана звільняє Матяша і тікає з ним. Вона хоче вийти за нього заміж, та той відмовляє їй, бо хоче мати за дружину жінку своєї віри. Існують міжнародні, угорські паралелі до сюжету, це, наприклад, популярна в угорців балада «Сіладі та Гаймаші».

Третій тип пісень – це твори про смерть короля, він помирає від ран і зізнається сестрі, що отримав їх від чоловіка коханки. В іншому варіанті Матяш умирає, а чоловік коханки довідується про зраду й убиває її.

До матяшівської традиції належить також пісня «Гарна річка Любляниця», де розповідається, як Матяш зустрічає засмучену дівчину Маргетіцу, яка завагітніла, не перебуваючи в шлюбі, і яку вигнала з дому матір. Матяш жаліє дівчину, саджає її на коня і їде шукати баба-повитуху. Та вже запізно – дівчина вмирає під час пологів.

На мотив легенд про Орфея складено твір «Матяш спускається в пекло». Матяш тужить за померлою дружиною (матір'ю). Бог радить йому піти до сатани в пекло. Там Матяш грає на скрипці, а в нагороду за це просить не грошей, а дружину. Сатана дозволяє забрати її. Коли вони верталися назад, то ззаду до них почали чіплятися душі, дружина озирнулася — що було суворо заборонено, й тим самим порушила табу, тож її затягли назад до підземного світу.

Лише у словенців є сюжет про боротьбу Матяша з Богом. У словенців, чехів та словаків зустрічаємо відомий мотив про те, як Матяш зі своїм військом спить у печері й чекає на пробудження, аби згодом, коли настане потреба, стати на ґерць з ворогами. Його борода сім разів обвиває стіл, за яким він сидить.

Загалом дослідники нараховують у словенців 85 типів творів про Матяша [Kriza 2007, с. 191].

У фольклорі інших південних слов'ян – сербів, хорватів, болгар створюються цілі цикли героїчних пісень про короля, в яких він діє разом із відомими слов'янськими історичними героями. Є твори про народження Матяша, у дитинстві він грається з королевичем Марком, деспотом Лазарем. Згодом разом з Марком вони об'єднуються в боротьбі проти турків. Є тут і популярний у світовому фольклорі сюжет про вибори короля за допомогою літаючої корони, розквітлої галузки, ангелів та інших вінценосних знаків, це загалом п'ять пісень та один переказ. Наступна група мотивів стосується воєн, це двадцять пісень про боротьбу з турками. Тут зустрічаються мотиви про облогу Відня, звинувачення Матяшем бана Доліна

Петара в пияцтві та ін. Ще в одному циклі йдеться про одруження Матяша та його випробування перед цим [Kriza 2007, с. 163–168].

Чеські та словацькі джерела про короля Матяша мають багато спільного з угорськими, зберігся переважно прозовий фольклор. Основні сюжети пов'язані з відновленням справедливості королем, покаранням жорстоких і жадібних панів та нагородою скривджених. Переодягнений король тут блукає країною, виступаючи завжди на боці бідних і знедолених. Його ім'я пов'язується з фольклором про розбійника Яношіка, героя словацького фольклору. Лише у словацькому фольклорі є пісня про бенкетування Матяша.

Щодо закарпатської традиції, то Кріза (одна з її статей перекладена українською мовою й опублікована в журналі «Народна творчість та етнографія», 2005, № 2) виділила кілька тематичних циклів про Матяша в закарпатському фольклорі: «1. Обрання Матяша королем; 2. Перемога надприродної істоти; 3. Встановлення справедливості перевдягненим королем; 4. Мудрий король та людська мудрість; 5. Роль короля, здатного прийти на допомогу, у формуванні мікросередовища» [Кріза 2005, с. 61].

Насамперед, слід сказати, що, перебуваючи протягом багатьох століть у складі однієї держави, русини брали участь у багатьох угорських історичних подіях, у пісенному та прозовому фольклорі ми знаходимо багато угорських героїв (Ракоці, Кошут), сюжетів і мотивів [Musketik 2004, с. 174–204]. Іншим фактором було складне політичне та економічне становище Закарпаття, що відбилося у його фольклорі. Майже кожна казка починається описом жахливої бідності простих людей. Цікаво, що зустрічається й запозичена з угорської формула: у бідного чоловіка «Було стільки діточок, як у решеті дірочок, та й на одну більше». До того ж Закарпаття відчувало й національний гніт, панівні верстви часто репрезентували іноземці.

Тому в уснопоетичній творчості особливо гостро відчувалося прагнення до справедливості, покращення життя, покарання кривдників-панів тощо. Недарма тут діють благородні розбійники, опришки, вихідці з селян, які мстять за кривду свою та своїх односельчан.

Прагнення справедливості не могло здійснитися в житті. Тож воно реалізується в художніх творах, і таким жанром, де всі мрії та бажання здійснюються, є казка. Згідно з моралізаторською установкою, казка відзначається оцінністю, вона чітко розділяє добро і зло, бідних і багатих, хороших і поганих тощо. В казках у ході пригод героїв у кінці завжди встановлюється справедливість (у народному розумінні), тому образ справедливого, чесного короля, захисника селян, знайшов сприятливий ґрунт на Закарпатті.

До того ж у казках Закарпаття  $\epsilon$  популярним образ мудрого старого (діда-всевіда тощо), який допомагає людям, розуміє їхні біди й проблеми, дає мудрі поради, що теж вплинуло на формування образу.

Таким чином, ідеалізований образ героя включає в себе такі якості, як: мудрість, справедливість, чесність, доброта та ін. Бінарна опозиція *бідний – багатий* тут вирішується таким чином, що король Матяш має селянське походження, тобто, він свій, із бідняків, а опозиція *свій – чужий* стосовно національності виявляється в тому, що Матяш виступає русином за походженням та за вірою. Він входить до кола власних національних героїв і діє в звичних казкарю й оповідачам обставинах.

Образ Матяша як справедливого короля увійшов переважно до новелістичних казок українців-русинів, він став утіленням народної мудрості, доброти і чесності. Сюжети з фантастичними елементами характерні для чарівних казок та легенд, тут Матяш виступає як герой-богатир, переможець турків, він наділений також надприродними здібностями, має боже-

ственне покликання. Таким чином, угорський король органічно увійшов до традиції краю і сприймається як власний герой, захисник бідних і знедолених.

У своїй монографії Кріза виділила основні тематичні цикли Матяшівської фольклорної традиції в різних народів.

### Вибори короля:

- королем став невідомий герой;
- на його тілі були особливі знаки;
- залізний стіл, золотий хліб напророкували королювання;
- власник зеленої галузки, що розквітла, став вибраним;
- корона подарунок Бога (тричі підкидали); чарівний голуб приніс корону;
  - з неба прибув лист;
  - надприродна істота (ангел) принесла корону;
  - за рішенням Бога корона спустилася на голову вибраного;
- пани прийняли боже призначення, що йшло супроти їхніх намірів.

*Матяш – непереможний*. Героїчна боротьба відображається в наступних мотивах:

- Матяш уклав союз задля перемоги над ворогом;
- невідомі надприродні сили допомогли Матяшу;
- Матяш перший серед воїнів;
- у боротьбі королю допоміг витязь надзвичайної сили;
- він володів надприродними (чарівними) знаннями;
- звільнився з ворожого полону хитрощами (за допомогою коханки);
- майно переможеного ворога стало власністю короля.

Смерть короля Матяша. Загальноприйнята думка, що герой має вмирати в бою. З Матяшем дещо інакше. Лише у словенських баладах йдеться про смерть від чоловіка коханки. За прозовими творами, Матяша отруїли чи закололи шпагою у вбиральні. Причиною смерті міг бути і його поєдинок із Богом, Матяш упав до печери, заснув і чекає на пробудження в час небезпеки для батьківщини [Кriza 2007, с. 193–199].

2008 року у м. Клуж (Румунія), де народився відомий король, відбулася міжнародна конференція «Угорський Ренесанс», присвячена 500-річчю його вступу на трон. На конференції прозвучали й фольклорні доповіді – І. Крізи («Матяшівська традиція у період просвітництва»), К. Югас («Матяшівська традиція в угорському та європейському фольклорі»), І. Лукача («Образ Матяша в південнослов'янському народному епосі»), Л. Мушкетик («Король Матяш у фольклорі Закарпаття») та ін.

Фольклорний образ угорського короля Матяша викликав значне зацікавлення вчених у різні історичні періоди. І якщо раніше це були спорадичні публікації творів чи їх дослідження, то в наш час укладаються цілі збірки, як угорських, так і слов'янських та інших матеріалів про відомого правителя. Написано також шерег узагальнюючих праць, досліджень, які мають порівняльний характер. Чільне місце в цих дослідженнях належить угорській фольклористці І. Крізі.

#### ЛІТЕРАТУРА

Етнографічний збірник: Етнографічна комісія НТШ у Львові. – ТТ. 1–40. – Львів, 1895–1929.

*Кріза І*.Угорський король Матяш в усній народній творчості Закарпаття // *Кріза І*.// НТЕ. -2005. -№ 2. -60–65.

*Кузеля 3.* Угорський король Матвій Корвін у слов'янській усній словесності// *Кузеля 3.* // Записки наукового товариство ім. Т. Шевченка. ТТ. LXYI–LXX, – Львів, 1905–1906.

Легенди Карпат. Упор. Г. Ігнатовича. – Ужгород, 1968.

Легенди нашого краю. Ред.-упорядник П. Скунць. – Ужгород, 1972.

Зачаровані казкою. Українські народні казки. Зібр. Лінтур П. –Ужгород, 1984.

*Лінтур П.* Король Матвій Корвін в угро-русской народной традиции // *Лінтур П.*// Народна Школа. Журнал учительского Товарищества Карпатского Края. Унгвар. Статті: Март. 1940/41. H. 7. - 124-134. Тексти: Апріль. 1940/41. H. 8. - C. 150-156.

Матяш, король Русинув. Матеріал убрав, ушорив, застачив властныма статями, коментаріями и словником Ігорь Керча. — Ніредьгаза, 2001.

*Мельник В.* Історія Закарпаття в усних переказах та історичних піснях./ *Мельник В.* – Львів, 1970.

 $\Pi$  оп  $\Pi$ . Мадярський король і русинський силак // Поп  $\Pi$ . Подкарпатськи русини, їх історичні билини і легенди/  $\Pi$  оп  $\Pi$ . — Ужгород, 2001.

Три золоті слова. Ред П. Лінтур. – Ужгород, 1962.

Dávid A. A Mátyás király alakja a közép-európai folklórban/ Dávid A. — Helikon, 1971. – O. 308–321.

*Grafenauer I.* Slovenske pripovedke o kralju Matjazu/ *Grafenauer I.* – Ljubljana, 1951.

Heller B. Mátyás király megfejt bakkecskei /Heller B. // Etnhographia. – 1936. – №47. – O. 290–293.

Kovács A. Mátyás-mese / Kovács A. // Magyar Néprajzi Lexikon III. – Bp.,1980. – O. 533–534.

*Kriza I.* Rex Lustus, Rex Clarus. Mátyás király a néphagyományban / *Kriza I.*// Hunyádi-Mátyás Emlékkönyv Mátyás király halálának 500 évf. – Bp., 1990. – O. 363–410.

Kriza I. A Mátyás-hagyomány évszázadai/ Kriza I. – Bp., 2007.

Mesék és mondák Mátyás királyról. A szöveget válogatta és utószót írta I. Kríza.– Bp., 2004.

MNK – Magyar Néprajzi Lexikon. – Bp., 1998. – K3.

*Musketik L.* Magyar motívumok a Kárpátaljai népi prózában / *Musketik L.* // Tanulmányok a Magyarországi bolgár, görög, lengyel, örmény, ruszin nemzetiségek néprajzáról. −2004. −№4. − O. 174–204.

Ortutay Gy. Rakóczi két népe / Ortutay Gy – Bp., 1939.

*Perfeckij E.* Podkarpatske a halickoruske tradice o krali Matyasovi Corvinovi. */ Perfeckij E. //* Sbornik Filozoficke fakulty University Komenskeho. – Bratislava, 1926. –№1. – O. 2–55.

Szemán I. Mátyás király a magyarországi ruthén népmondában / Szemán I. // Ethnographia. – 1911. – №21. – O. 236–239.

Ungi népmesék és mondák. Gyűjt. és bev. rész irta Géczi J. Akad. Kiadó – Madách Kiadó. ÚMNGy XXIII. – 1989.

Vrabel M. Ruthén népmondák Matyás királyról / Vrabel M. // Ethnographia. – 1893 –№ 4. – O. 150–160.

В статье идет речь о славянских фольклорных материалах и исследованиях об известном венгерском короле XV века – Матяше Корвине (в 2008 году в Венгрии отмечали 500-ю годовщину со времени его правления). Славянский фольклор о Матяше собирали и исследовали 3. Кузеля, П. Линтур, А. Павел, И. Графенауер, З. Кумер, А. Давид, К. Юнг, Р. Сегеди, Я. Коморовски, Н. Вархалова и другие. В наше время отдельные сборники материалов издали о нем И. Керча и И. Криза (Венгрия), которой также принадлежит монографическое исследование матяшевской традиции (2007 г.).

**Ключевые слова:** король Матяш, материалы, публикации, исследования Кризы И.

## ПОХОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК МІФОЛОГЕМИ ОЛЕНЯ У НАРОДІВ ЄВРАЗІЇ

У міфології народів Євразії значне місце посідає образ оленя. Міфологічний мотив оленя з'явився в часи пізнього палеоліту – мезоліту, коли на теренах Євразії полювання на оленя становило основу економіки. Найдавніші міфи про оленя, які збереглися у народів Півночі та Сибіру, поділяються на дві категорії – тотемістичні та космологічні. Тотемістичні міфи, головним персонажем яких є Людина-олень, із плином часу трансформувалися в перекази про оленів-тотемів. Космологічні міфи про три зони Всесвіту, кожна з яких має подобу оленя, призвели до появи уявлень про небесного оленя. Сюжети про оленя збереглися у фольклорі народів Євразії до пізнього Середньовіччя.

Ключові слова: міфи, олень, тотем, космогонія, небесний олень.

In Eurasian mythology considerable place occupies an image of the deer. Mythological motif of the deer appeared in the days of late Paleolithic era, when on the territory of Eurasia a hunt on a deer was the basis of the economy. The oldest myths about a deer, which were preserved by the people of North and Siberia, are divided into two categories – totems and cosmological. Myths of totems, main character of which is Man-deer, with the flow of time transformed into narrations about deertotems. Cosmological myths about three areas of Universe each of which has similarity with the deer, resulted in appearance of pictures of celestial deer. Subjects about a deer were saved in folk-lore of people of Eurasia to late Miaddle Ages.

Key words: myths, deer, totem, cosmogony, celestial deer.

У фольклорних традиціях багатьох європейських та азійських народів збереглися сюжети, головним персонажем яких є олень. У давній індоєвропейській міфології олень відіграє роль провідника і покровителя плодючості, а у фольклорі сучасних народів – південних та східних слов'ян, румунів, ли-

товців, угорців, британців та народів Кавказу олень – захисник подружніх пар та гарант плодючості. У християнських легендах олень вказує шлях до віри.

Коріння шанобливого ставлення до оленя в сучасних народів Євразії сягають доби пізнього палеоліту, коли північний олень посідав пануюче місце в господарстві мешканців Євразії. Саме тоді з'явилися первинні елементи тотемістичних та астрономічних міфів про оленя. Щоб зрозуміти еволюцію уявлень про оленя в євразійських народів, ми залучили міфологічні матеріали народів Півночі та Сходу Євразії, в економіці яких полювання на оленя донедавна відігравало найважливішу роль.

Культ оленя привертав увагу багатьох дослідників. У 30-ті роки минулого століття етнографи А. Анисимов, Г. Василевич, Л. Потапов, А. Попов досконально занотували тотемістичні обряди та шаманські камлання народів Сибіру. Міфи про оленя вивчали археологи А. Окладников, Б. Рибаков та етнографи Т. Бернштам, Г. Шаповалова, Є. Вірсаладзе, В. Чарнолуський [Анисимов 1958]; [Василевич 1957]; [Окладников 1950]; [Бернштам 1990]; [Шаповалова 1974]; [Вирсаладзе 1976]; [Чарнолусский 1965]. Утім, повний обсяг міфів про оленя залишався недослідженим. У нашій роботі ми поставили за мету зібрати й систематизувати більшість із відомих міфологічних і фольклорних сюжетів про оленя, визначити основні міфологеми, окреслити ймовірну схему генези і розвитку тотемістичного та астрономічного міфів про оленя у народів Євразії.

Міфи становлять найсуттєвішу складову первісної культури й виступають в єдності з її другою складовою – обрядами. Міфи й обряди – вербальний і дієвий, «теоретичний» і «практичний» аспекти давньої культури [Токарев, Мелетинский 1987, с. 14].

Міфи, пов'язані з культом оленя, найбільш розповсюджені у народів циркумполярної зони, головним чином у нганасанів,

евенків, лопарів. У міфології багатьох інших народів Сибіру та Півночі (якутів, бурят, алтайців, ненців) олень був заміщений іншими тваринами, зокрема биком та конем. Утім, величезна роль атрибутів культу оленя в обрядах побічно вказує на те, що первинним персонажем міфів був саме олень.

Тотемістичний міф про походження людей та оленів від спільного предка був одним із найважливіших і найпоширеніших міфологічних сюжетів у народів Півночі, які в минулому займалися полюванням на оленя. У найдавнішому варіанті міфу, створеному в родовому суспільстві, це синкретична істота жіночого роду, яка поєднує в собі антропоморфні та зооморфні риси - «мати-звір» (за А. Анісімовим). Цьому етапу розвитку тотемістичних міфів найбільш повно відповідає міфологія нганасанів, які належать до найдавніших мешканців циркумполярної зони. В архаїчних нганасанських міфах ключові жіночі персонажі мають подобу оленів. Еволюція образу головного нганасанського божества Землі-матері - Моу-Нями, відображає основні етапи розвитку тотемістичних міфів. У первинному вигляді Моу-Нями (мати всього, що має очі) – гігантська олениця, зі шкури якої вилізли голі хробаки, що стали людьми. Моу-Нями в образі Чорного оленя перемогла в битві Підземного льоду мати Сирада-Нями, яка мала подобу білого оленя. 3 того часу Моу-Нями дає життя всім живим, а Сирада-Нями забирає до себе мертвих. Поступово образ Моу-Нями антропоморфізувався. З'явився міф про те, що Моу-Нями народила землю. У більш пізні часи у нганасанській міфології з'явилася чоловіча постать - культурний герой Дяйбанго, людина-олень, який отримує блага для свого народу [Долгих 1968, с. 217, 225]. Таким чином відбувається роздвоєння зооморфного персонажу на антропоморфну Мати всього живого та антропозооморфного культурного героя.

В евенкійській міфології до XX століття зберігався синкретичний персонаж Бугади Енінтин (Енінтин означає одночасно

і бабуся, і лосиха) або Бугади Мушун. Цей узагальнений образ господарки тайги та матері звірів ототожнюється з найбільшим з копитних звірів тайги – лосем або диким оленем [Анисимов 1958, с. 104].

3 розвитком світогляду образ тотемного предка оформився, став більш об'ємним, відбувалося «наростання антропоморфних ознак» [Криничная 1988, с. 31]. Тотемістичні предки легко змінюють зооморфний образ на антропоморфний, що прирівнюється до переходу зі світу тварин (чужих) до світу людей (своїх). Такі переходи відбувалися під час найважливіших життєвих циклів, які відзначалися «перехідними обрядами» - ініціація, шлюб, смерть [Криничная 1988, с. 35]; Петрухин 1986, с. 4]. Найвиразніший приклад тотемістичної міфології – лопарський цикл міфів про Мяндашів – людейоленів. У циклі присутня оленеподібна мати-прародителька, яка виступає під іменем Коддь-Акка - Оленяча стара, або Мяндаш-Діва. Ця жінка, що вільно переходила зі світу звірів до світу людей, народила оленя, який згодом перетворився на Мяндаш-парня - людину-оленя, який навчив мисливців полювати на оленя та сформулював головні мисливські закони. Мяндаш-парнь поєднував риси культурного героя і тотемного предка. Він будував собі житло з кісток та шкури оленя, вхід до якого стає переходом із тваринного стану до людського. Мяндаш промовляв: «Вот, мати, будем жить в веже из оленьих шкур: порогом будет звено шейных позвонков, доски крыши – из ребер, опоры – ноги оленя, а чистое место – хребетной костью обложим, а камни очага пусть будут, как печени, гладки. Перевернулся – человеческий облик принял» [Чарнолусский 1965, с. 55]. Можливо, йдеться про зооморфну будівлю, де проводились обряди вікових ініціацій, які були перехідним моментом у житті тотемних предків [Пропп 2000, с. 39]. Другим переходом із тваринного світу до людського став момент шлюбу Мяндаша з людською жінкою: «Большой Шардун тоже в вежу вошел, – тут уж он не оленем, а человеком обернулся... Ну, отужинали и спать повалились» [Чарнолуский 1965, с. 37]. Отже, мотив будівлі з оленячих кісток є відображенням обрядів, під час яких відбувався перехід тотемного предка з одного світу до іншого. Алюзії на такі будівлі ми вбачаємо у фольклорі слов'ян та сусідніх до них народів. У закарпатських та румунських колядках є сюжет про гігантського оленя, що плавав по морю чи річці. Між рогами в нього люлька, в якій лежить прекрасна панна, яка звертається до своїх братів, щоб вони вбили оленя, з його м'яса зварили весільну страву, збудували хату з його кісток, дах зі шкури, розписали його кров'ю, на воротах повісили череп, а з ратиць зробили кубки [Gimbutas 1991, р. 115]. У даному випадку зооморфна будівля також пов'язана з перехідним обрядом – шлюбом. У литовських обрядових піснях, пов'язаних із сонцестоянням (і, можливо, часом вікових ініціацій), фігурував олень з дев'ятьма рогами. Він мав десятий ріг, в якому знаходилася хата, а в ній грала музика та танцювала молодь [Dunduliene 1990, p.49]. Аналогічний сюжет був записаний в українських піснях про «Дивное зверя тура-оленя, Що на головце девять рожечков, а на десятом терем збудова, а в том тереме гречная панночка» [Сумцов 1887]. У сербській молитві «Нежиту» героя послали увійти в голову оленя, щоб він став «добрим і терплячим, як олень» [Бернштам 1990, с.36], - це, без сумніву алюзія на ініціальні випробування юнаків.

У лопарській міфології існував ще один перехідний момент – конфлікт, викликаний порушенням дружиною Мяндаша мисливського табу. Діти замочили шкуру, в якій Мяндаш ходив на полювання, і вона набула запаху, який може відлякати оленя. Порушення табу викликає конфлікт між світами, у результаті якого Мяндаш остаточно перетворився на оленя та повернувся до лісу (світу тварин). Мяндаш-Діва каже йому «Счастливому дайся поближе! Пусть будут глаза твои полузакрыты и бока твои доступны стреле! Небесному че-

ловеку будь хлебом и солью!» – тобто наказує оленю добровільно стати здобиччю людини [Чарнолусский 1965, с. 88–89]. Таким чином, образ Мяндаша набув нового значення «Звіра, що вмирає і воскресає».

У багатьох північних та кавказьких народів існують перекази про добровільний прихід оленя на заклання. Олені приходили до церкви під час літніх церковних свят. У північних росіян існував такий мотив: «В старое время приходили к нашей церкви два оленя, и было сказано, что брать для убоя только одного, а другого отпускать. Вот по один год задумали заколоть обоих оленей. Как это сделали, олени перестали ходить» [Шаповалова 1974, с. 211]. Очевидно, церкви були збудовані на місцях давніх жертвоприношень. Такі жертвоприношення відбувались у період свят на Петрівку, Іллі-пророка та Різдва Богородиці. Аналогічні легенди існували в комі-пермяків, вепсів, удмуртів, естонців, верхньоволзьких карел [Шаповалова 1974, с. 209-223]. У Болгарії також існували подібні міфи, а оленячі жертовники, які подекуди збереглися біля церков, дали назву селищам і церквам, збудованим на їх місці [Шаповалова 1974, с. 217].

Легенди подібного змісту досить поширені на Кавказі [Басилов, Кобычев 1976, т. 106]. У Грузії є церква Святого Георгія, уся огорожа якої прикрашена оленячими рогами. За легендою, у ніч з 22 на 23 квітня на церковну паперть по волі св. Георгія з'являвся олень. Після служби його забивали та влаштовували учту. Одного разу олень запізнився і його вдарили. З тих пір він не з'являвся [Грузинские народные предания и легенды 1973, с. 230]. Можна зробити висновок, що сюжет добровільного приходу оленя на заклання відбивав архаїчні мисливські уявлення про «Звіра, що вмирає та воскресає».

Отже, в легендах про Мяндашів представлені різні етапи еволюції тотемістичних персонажів як посередників між світами. Архаїчна Мати-прародителька з рисами оленя ви-

конує функції Мяндаш-Діви та дружини Мяндаша-Парня. Чоловіче божество Мяндаш-Парнь поєднує роль тотемного предка, культурного героя та господаря тварин. Він набуває антропоморфного вигляду, перебуваючи в зооморфному житлі. Водночас, як дух-господар тварин він відіграє роль «чарівного шлюбного партнера» (за В. Петрухіним), набуваючи людської подоби. Конфлікт, спричинений порушенням табу партнером-людиною, призводить до смерті/перетворення на тварину і повернення до сакрального світу. Наявність у міфі про Мяндашів мотиву «Звіра, що вмирає і воскресає» свідчить про його архаїчність.

Аналогом Мяндаша-парня є нганасанський культурний герой Дяйбанго, який міг вільно переходити зі стану людини до стану оленя [Долгих 1968, с. 225]. Образ оленя приймав кетський герой Каскет, який здобув вогонь [Хлобыстина 1987, с. 56, 64, 67]. Основні мотиви міфу про оленя - тотемного предка, культурного героя та господаря тварин зафіксовані у міфології народів, що вже давно перейшли до відтворюючих форм господарства. Перекази про походження людей від оленеподібних істот збереглись у киргизів. Предком племені «Бугу» (загальнотюркська назва оленя) була жінка з оленячими ріжками Муюз-Байбиче (Мюйздюю-Ене). У міфах про Муюз-Байбіче представлені ті ж мотиви, що й у лопарських міфах. Переходи з одного світу до іншого визначають шлюб, вхід до житла, порушення партнером табу. Мюйюдзюю-Ене поєднує в собі риси антропозооморфної матері-прародительки та господарки тварин, яка стала «чарівною дружиною» [Абрамзон 1971, c. 281-283].

Міфологема про господарку тварин у вигляді оленя збереглася у інших частинах Євразії, зокрема, вона поширена на Кавказі. Тут такі міфи включають у себе мотив «чарівної дружини», яка вступила в шлюбні відносини з людиною, що призводить до смерті/перетворення на тварину. У грузинів

господаркою тварин є Далі, яка приймала вигляд оленя. Далі вступила у шлюбні відносини з мисливцем на ім'я Беткен. Мисливець порушив табу – розповів дружині про свою зустріч з Далі, за що його було вбито. У карачаєво-черкеському епосі у вигляді оленихи виступила Фатіма. Вона заманювала мисливців і вбивала їх. У нартському епосі осетинів герой Сахуг побачив у печері величезну олениху. Вона перетворилася на красуню й поділила ложе із Сахугом, але на другий день померла [Вирсаладзе 1969, с. 36], [Вирсаладзе 1976, с. 3]; [Корзун 1966, с. 36]. Отже, у кавказьких народів збереглися деривати архаїчних мисливських міфів про людей-оленів. Перехід із людського до тваринного світу спричинювався шлюбом і порушенням табу.

З розвитком суспільних відносин жіноче божество полювання заміщувалося чоловічим. В осетинів володар диких тварин Афсаті приймав вигляд оленя. В абхазькій міфології божество полювання Ажвейпш мало дочок, які, перетворюючись на оленів, заманювали мисливців [Сакалая 1987, с. 49–50], [Вирсаладзе 1976, с. 41].

Ремінісценцією образу оленеподібної господарки тварин є антична Артеміда (супутницею богині була лань. За теорією В. Проппа, герой і його помічник є функціонально однією особистістю) [Пропп 2000, с. 185]. Мисливець Актеон побачив Артеміду оголеною (натяк на шлюбні відносини), похизувався своєю удачею перед друзями (порушення табу). Розгнівана Артеміда перетворила Актеона на оленя, і його розірвали власні собаки [Грейвс 1992, с. 60].

Сюжет оленерогої господарки тварин добре зберігся на Британському континенті. Більше того, у Шотландії образ Оленячої Богині пройшов ті ж стадії, що й у сибірських та кавказьких народів. Вона уособлювала риси Богині-Матері, Богині Землі, і Богині Смерті. Водночас Оленяча богиня бла господаркою оленів, вона випасала їх, годувала молоком, а та-

кож була помічницею мисливців, з якими вступала в шлюбні відносини [Мс Кау 1932, р. 144–174].

При переході до землеробства мисливське божество полювання перебрало функції аграрного святого. У чечено-інгушському фольклорі покровитель диких тварин і «Господар нив» Єлта, чиє ім'я означає «Зерно», мав вигляд дикого оленя [Мужухоев 1976, с. 40]. Оленячі роги стали атрибутом святого Георгія, який прийняв риси бога полювання [Грузинские народные предания и легенды 1973, с. 230]. У Сербії святий Петро – покровитель засіяних полів, пролітав на золоторогому олені по небесних полях і спостерігав за небесними нивами [Шаповалова 1974, с. 217]. У кельтів функції оленячої богині переходили до рогатого бога Цернунноса – кельтського покровителя тварин і плодючості, зображення якого надзвичайно поширені в образотворчому мистецтві доби бронзи та заліза Західної Європи [Ross 1967, р. 176–197].

У цьому контексті не можна не згадати Про фольклорні матеріали, в яких олень виступав покровителем молодого подружжя. У весняному словацькому святі русалій «Туріце» тур-олень пов'язаний з ідеєю чоловічої сили та плодючості. У гуцулів місце гону оленів чи сарн називалося «Іллєве місце». «Олень – Золоті роги» зустрічався у російських весільних піснях, де обіцяв з'явитися на весіллі. У російських народних ігрищах «Олень», присвячених весняному відродженню природи, Олень є гарантом чоловічої сили та впорядником весіль. У болгарській пісні молодята різали золоте яблуко, яке лежало на золотих рогах оленя. У грузинській обрядовій поезії полювання на оленя є обов'язковою складовою ритуалів весілля та родин. Нарешті, з молодим оленем порівнювався коханий у біблійній «Пісні пісень» [Смирнов 1974, с. 121]; [Бернштам 1990, с. 32–33]; [Вирсаладзе 1976, с. 185–187]; [Schnaider 1901, s. 270].

Таким чином, ми можемо уявити схему розвитку міфологічного мотиву людини-оленя. Найбільш архаїчним був образ

оленеподібної матері-прародительки. Цей аморфний і амбівалентний персонаж, очевидно, ще не відокремлений від образу Землі-матері у вигляді самиці оленя. З розвитком міфологічного мислення образ поступово антропоморфізувався, набув чітко окреслених рис тотемного предка. Водночас відбувалося роздвоєння персонажу на жіночу та чоловічу іпостасі. З'явився персонаж, який грав роль чоловіка, сина або батька зооморфної богині. Це - культурний герой, що здобув блага для людей, вчив їх полювати тощо, або – господар тварин. Як жіноче, так і чоловіче божество мало здатність вільно переходити зі світу людей до світу тварин, причому зміна вигляду відбувалася під час так званих перехідних моментів – ініціації/шлюбу та смерті, або внаслідок конфлікту, спричиненого порушенням партнером табу. Людина-олень як тотемний предок є гарантом відродження тварин і плодючості в людей. Із переходом до землеробських суспільств цей персонаж узяв на себе відповідальність за забезпечення врожаю та запліднюючої сили в людей.

Перейдемо до розгляду космологічних уявлень народів північної Євразії.

Найбільш архаїчними є уявлення про землю як гігантського оленя або лося. За висловлюванням В. Евсюкова «Міфи, в яких земля зображується у вигляді тварини, відносяться до низки найбільш давніх, грубих і примітивних. Цим пояснюється, чому подібних міфів дійшло до нас відносно небагато, а ті, що вціліли, були перероблені» [Евсюков 1988, с. 71].

Серед сибірських міфів зазначений сюжет зберігся в первинному вигляді лише у нганасанській міфологічній системі. Нганасани уявляли землю у вигляді гігантської самиці оленя (лосихи) – Моу-Нями, шкура якої линяла кожної весни [Хлобыстина 1987, с. 16]. Зооморфна модель світу збереглася в міфології евенів. Так, за одним із міфів цього народу, дівчина вбила восьминогого оленя, оббілувала його й створила з його шкури землю,

з черепа і кісток – гори, з шерсті – ліси, із вошей – диких оленів, із легенів – дітей [Березкин 2001-2002, с. 196–250]. Уявлення про землю у вигляді оленя збереглися і на американському континенті. В індіанців Великих Рівнин та Каліфорнії існують мотиви про те, що на спині гігантського лося ростуть дерева та живуть люди [Березкин 2001–2002, с. 196].

Ю. Берьозкін зіставив міфологічні мотиви, поширені в Євразії та в Америці з археологічними матеріалами, і дійшов висновку, що мотиви землі-оленя були занесені на американський континент ще в пізньому палеоліті [Березкин 2001–2002, с. 190]. Таким чином, можна зробити висновок, що в архаїчному світогляді давніх мисливців на оленя пізнього палеоліту існувало уявлення про Землю (світ, в якому мешкають люди) у вигляді гігантського оленя. Очевидно, цей олень мав водночас і риси предка.

Відносно більш пізню стадію розвитку міфологічних сюжетів становлять етіологічні міфи про походження ландшафту, головним персонажем яких був олень. У нганасанів творцем рельєфу виступав син Моу Нями – комолий олень, якого називали богом Нових людей. Він вступав у боротьбу з антиподом – летючим рогатим оленем. Для захисту комолий олень мав два роги з каменю та бивню мамонта. Шкірки з цих рогів упали на землю й стали кам'яними хребтами [Окладников 1950, с. 240].

Роль оленя як творця ландшафту відома в народів Сахаліну. За уявленнями гіляків, морський бог приїхав на Сахалін верхи на олені. Там, де проходив його олень, утворювались ріки. Втомившись від тяжкої роботи, олень загинув і перетворився на білий камінь [Крейнович 1929, VII, с. 89]. У кетів чотири лосі – помічники богині Хосядам – були перетворені на чотири кам'яних острови [Окладников 1950, с. 292].

Отже, у міфології багатьох північноазійських та американських народів олень виступав головним персонажем етіологічних міфів про створення природного середовища, що свідчить про давнє походження цього мотиву. Ймовірно, образ оленя як творця ландшафту є результатом трансформації більш раннього образу Землі у вигляді оленя.

Типологічно більш розвиненими є міфи про стратифікований Всесвіт – середній світ (земний і водний), нижній світ (підземний) та верхній світ (небесний). Утім, кожен із цих світів у міфології народів Північної Євразії також мислився у вигляді оленя.

Щоб розглянути первісні уявлення про **нижній світ** (світ мертвих), повернемося до нганасанської міфології. «Земля-мати» у вигляді чорного оленя боролася з божеством «Підземного Льоду» у вигляді білого оленя. Чорний олень переміг, але білий олень заявив, що буде завжди жити під ним і забирати до себе людей. Тіло цього оленя – Земля мертвих [Долгих 1968, с. 217].

Подібні космологічні уявлення про співіснування двох оленів-антиподів збереглися в сахалінських орочів. За їхніми уявленнями, земля – місцеперебування орочів, мала вигляд восьминогого лося з пишними вусами. Хребтом був гірський ланцюг – дерева і т.п. Коли лось тупцював, відбувалися землетруси. Нижче цього лося був ще один лось, – загробний світ [Евсюков 1950], подібний до нганасанської Землі мертвих.

У долганів збереглися уявлення, що під землею знаходиться гігантський олень «з рогами, що доходять до неба. Дихання цього оленя сильніше за будь-який вітер». В епосі кетів існують оповіді про лосеподібних помічників злого жіночого божества Хосядам, пов'язаних з образом «ріки мертвих» [Окладников 1950, с. 292]. В евенкійській міфології фігурує дух нижнього світу – калір, який уявлявся в образі дикого оленя-самця. Разом із тим, в евенків існував образ лосихи (оленихи) Харги, яка лежала біля коренів світового дерева у нижньому царстві й народжувала для землі звірів та людей [Топоров 1987, с. 69–70]. У міфології алтайців присутній гігантський марал, що мешкав у глибині озера, яке символізувало світовий океан

[Окладников 1950, с. 293]. Отож, «У всіх наведених випадках лось, що став підземним чудовиськом, однаково ототожнюється з нижнім світом всесвіту, є його конкретним персоніфікованим образом» [Окладников 1950, с. 294].

Таким чином, надзвичайно широкий спектр відомостей про зв'язок оленя з підземним світом дозволяє припустити, що в архаїчній міфології мисливців на оленя підземний світ мертвих асоціювався з гігантським оленем. Ця тварина мала ковтати душі щойно померлих людей і народжувати нові душі для людського світу. Ймовірно, на це уявлення нашаровувалася віра в те, що щорічне відродження рогів сприятиме відродженню померлих, тому це призвело до збереження образу оленя як провідника до світу померлих в історичні часи.

Верхній світ – небо – в уяві первісних мисливців на оленя також ототожнювався з оленем. За уявленнями кетів, небо – це шкіра величезного оленя [Евсюков 1988, с. 137]. В евенкійській космології небо – шкура оленя з дірками, які проточили оводи [Васильков 1988, с. 161].

Розвитком уявлень про небо у вигляді оленя чи лося стали астральні міфи, які включали в себе солярні та лунарні міфи.

На величезних просторах північної Євразії набули поширення міфологічні мотиви про сонце у вигляді лося або оленя [Конаков 1988, с. 108–112]. Наведемо скорочено надзвичайно виразний сюжет з долганської міфології. На віддаленому березі, на самому краю землі лежать кістки лося. Хлопчик збирав ці кості, складав їх в анатомічному порядку і вони перетворилися на живу тварину. Виявилось, що чудесний лось є сонцем, яке, одночасно зі справжнім сонцем, сходило на світанку. «Інше сонце на небі не сходить, по поверхні води сюди наближується, як подивився хлопець, бачить – із води лося-звіра кінцівки рогів ледве видніються» [Окладников 1950, с. 295]. В евенків існувала легенда про те, як лось-буга (лось під час гону) вкрав сонце. За ним побігла лосиха. Мисливець Мані з собаками побіг

за втікачами. Лось передав сонце самиці, а сам став відволікати собак. Мані застрелив лося і лосиху й повернув сонце людям. Усі учасники полювання перетворилися на зірки [Мазин 1984, с. 9]. У цій відносно пізній легенді поєднуються архаїчні риси солярного міфу про викрадення сонця оленем чи лосем і астрального міфу про космічне полювання.

Сюжети про оленя-сонце збереглися в більш розвинутих міфологічних системах. Дуже виразним прикладом є тюркська легенда, записана в китайських джерелах VI–VIII ст. Дух моря Імо-шелі кожного дня поринав у море разом із космічним білим оленем із золотими рогами, який був втіленням дочки духа моря. Дух моря мав убити на облавному полюванні білого оленя, аби одружитися з дівчиною. Під час цього шлюбного випробування оленя вбив не Імо, а представника іншого роду, за що Імо покарав його смертю – приніс у жертву небу [Котов 2006, с. 176]. У цій легенді ми виокремлюємо деякі архаїчні риси – це ремінісценція на вікову ініціацію героя – забиття першого оленя та алюзія на космічне полювання на оленя. Це свідчить про давність появи цієї легенди.

Сюжети про сонячного оленя відомі й на інших територіях Євразії. Поруч з образом оленя-сонця в деяких народів існував мотив оленя з сонцем на рогах. У башкірському фольклорі поширений образ оленя, в якого на рогах висить сонце [Котов 2006, с. 176]. Міф про оленя із сонцем на рогах модифікувався в міфології гіляків у міф про рогату матір Всесвіту, на чиїх рогах висить чотири світила [Анисимов 1959, с. 28–29].

Олень вважався священною твариною божества сонця у хетсько-нестській міфології та ритуалі. Олені пов'язувалися з богинею сонця міста Арінни. Надалі, у процесі розвитку державної релігії Хетського царства, образ священного оленя-Сонця виявився включеним у нестський династичний культ і ритуал [Арешян 1988, с. 98]. «Богині Тауріса присвячувався ритуал жертвоприношення перед оленями. Здійснення жерт-

воприношення перед оленями вказує, що олені були об'єктами культу. Певно, для здійснення культових ритуалів, оленів приручали. Культ оленя, що співвідносився з божеством сонця, сходить до давньої малоазійської традиції, оскільки зображення оленів зустрічаються на культових предметах ІІІ–ІІ ст. "Анатолії"» [Ардзинба 1982, с. 15–17].

Отже, на віддалених теренах Євразії в давнину був розповсюджений сюжет про оленя-сонце або оленя із сонцем на рогах. Після появи ідеології, притаманної скотарському суспільству, цей образ замінився богом сонця, який рухався небом на золотому олені або мав атрибути оленя. Образ сонячного оленя, або оленя поруч із солярними знаками широко представлений на петрогліфах доби неоліту – заліза Півночі та Сходу Євразії. Ареал поширення образу сонячного оленя в мистецтві виходить далеко за межі Північної Євразії. У слов'янських піснях представлений «космогонічний олень». У болгарській пісні така характеристика – «Сделал его бог оленем с ясным солнцем на челе, с месяцем на груди, с частыми звездами по телу». У російській пісні – «Ой, был я у Дуная на бережке... пил олень воду, а сам взыграл...Ой, на правом бедре млад светел месяц, ой, на левом бедре красное солнышко, ой, насупротив оленя заря утренняя, ой, по оленю частые звезды». У грузинській поезії є такий сюжет «Оленя я убил, Крестом было отмечено его плечо. Бросился наземь, плакал я много, О камень головой я бился» [Бернштам 1990, с. 32]; [Вирсаладзе 1976, с. 300].

Олень із солярними знаками зустрічався на середньовічних пам'ятках Болгарії та Балкан [Чаусидис 1994]. Надзвичайно широкий ареал археологічних та міфологічних свідоцтв існування образу сонячного оленя від неоліту аж до середньовіччя свідчить про давній час появи мотиву сонячного оленя.

Не менш популярним є сюжет про Небесне полювання, в яких відбувалося переслідування оленя-лося, що асоціюється із сузір'ями або зірками, як правило з Великою Ведмедицею.

У тунгусів існував найдавніший варіант цього міфу, згідно з яким богатиря Сохатого-Хоглен, що вкрав день (сонце), переслідував на лижах космічний ведмідь Мангі. У більш пізніх модифікаціях міфу космічного оленя переслідував антропоморфний герой – евенкійський Маїн, якутський Халан-Уола, алтайський Кочуте [Анисимов 1958, с. 71]. Ханти називали Велику Ведмедицю лосем, коряки – диким оленем, старою назвою сузір'я в росіян також був «Лось» [Окладников 1950, с. 296–297].

У народів центральноазійської території (починаючи від півдня Сибіру аж до Індії) існував міф про трьох маралух, які уособлювали сузір'я Оріон. Найяскравіше представлений цей мотив у монголів та алтайців [Окладников 1950, с. 296–300]. Легенда про сузір'я Оріон увійшла навіть до буддійської літератури. За переказом, три олені забігли до печери, в якій жив святий монах і філософ Міларайба, а мисливець, який їх переслідував, став буддистом. Бог перетворив мисливця, собак й оленів на сузір'я [Окладников 1950, с. 200]. Цей сюжет був розвинутий у ламаїстському сюжеті про Цагана Ебугена, «білого старця», одного з провідних персонажів монгольської міфології, атрибутом якого є олень [Жуковская 1988, с. 611].

Сюжет «Небесного полювання» мав настільки вагоме значення у свідомості давніх мисливців, що став основою для цілої низки міфів про оленя-провідника [Михайлова 1998, с. 41]. В основі євразійських міфів про оленя-провідника є синтез космогонічних уявлень та архаїчних культових міфів, пов'язаних з обрядом ініціації. В основі обряду вікових ініціацій у давнього населення Сибіру було здобуття першого оленя, що надавало підстави для переходу юнаків до класу чоловіків і право на шлюб [Симченко 1976, с. 171]. Отже, переслідування космічного оленя у світогляді давніх мисливців набуло характеру шлюбної ініціації. У карело-фінському епосі переслідування лося, якого створив чаклун Хійсі, є шлюбним

випробуванням Леммікейнена. «Не віддам дочки ніколи за людину нестатечну, за героя-непотребу. Ти піймай спочатку лося на галявині в Хіїсі, а тоді приходь і сватай мою квіточку найкращу» [Калевала 1995, с. 95]. Так само, як і в тюркському міфі про Імо-шелі, тут поєднувалися мотиви небесного полювання, тотемістичного міфу та вікової ініціації. У більш пізніх модифікаціях цей сюжет набув ознак тотемістичного міфу про шлюб людини з оленем. Олень вабив за собою чоловіка й перетворювався на жінку, або приводив до жінки. У кавказькому фольклорі такі жінки виявлялися господарками тварин, а шлюб із ними, як правило, призводив до загибелі (що  $\epsilon$  типовим для тотемістичних міфів) [Вирсаладзе 1969, с. 37], [Грузинские народные предания и легенды 1973, с. 318], [Сакалая 1987, с 49–50]. У південнослов'янських піснях олень приводив юнака до нареченої. Поширені такі сюжети пісень: «Юнак гнав оленя і спіймав дівчину», або «Юнак піймав оленя, який приніс дівчину» [Смирнов 1974, с. 121].

У міфології більш розвинутих суспільств полювання на оленя символізувало вищу ступінь у «типологічному ряді відомих форм ініціацій... в історичну епоху – церемоніал царської інаугурації і релігійне посвячення» [Васильков 1988, с. 99]. В індоєвропейській міфології переслідування оленя трактувалося як випробування для майбутнього царя. У кельтів олень приводив до царської влади, в індійських епосах переслідування оленя було частиною царського випробування [Васильков 1988, с. 94, 99, 100]. Приналежність оленя до царської влади зафіксовано в археологічних та історичних джерелах. Олень був емблемою французьких королівських династій, починаючи з Карла VII [Холл 1996, с. 403].

У часи «Великого переселення народів» чудесний олень вказував шлях на нову землю. Легенди такого змісту відомі в угорців, гуннів, молдаван [Боргояков 1976, с. 151–185]. В античній традиції відомий міф про Керинейську лань, яка вка-

зала Гераклу шлях до країни гіпербореїв [Грейвс 1992, с. 354]. Сюжет «Полювання на оленя» є одним із найулюбленіших у мистецтві залізної доби та середньовіччя.

З появою світових релігій олень став посередником між людьми та богом. У християнстві олені перетворювалися на святих або приводили героїв до віри, чи вказували місце для побудови церкви. У болгар два брати-близнюки спіймали двох оленів, які виявилися археангелами [Калоянов, с. 81]. Апокрифічний візантійський роман «Житіє Євстахія Плакіди» розповідав про воєначальника-поганина. Якось, переслідуючи красеня-оленя, Плакіда віддалився від своїх слуг. Олень зупинився й людським голосом закликав Плакіду хреститися [Жития византийских святых 1995, с. 419]. Аналогічний зміст мала середньовічна легенда про святого Губерта [Холл 1996, с. 175, 403]. Нерідко олень вказував на місце збудування церкви [Калоянов, с. 81]. Вище ми згадували про монгольського героя Цагана, якому олень вказав дорогу до ламаїстського вчення [Жуковская 1988, с. 611].

Ареал міфологічних сюжетів, в основі яких лежить мотив небесного полювання, поширився майже на всій території Євразії. Це можна було б пояснити конвергентним виникненням сюжетів у народів, які займалися полюванням на оленя та мешкали в подібних природних умовах.

Отже, ми можемо простежити ґенезу й розвиток космологічних уявлень давніх мешканців Євразії. У первісній свідомості мисливців на оленя оточуючий світ асоціювався з основною промисловою твариною – північним оленем. Поступово оформився образ гігантської самиці оленя, на якій мешкали люди і тварини. У результаті типологічного розвитку з'явилася стратифікована тричленна модель Всесвіту: підземний світ мертвих, земля – світ людей і небесний світ. Кожний із цих світів уявлявся в образі оленя.

3 розвитком й ускладненням міфологічних систем картина

світу змінювалася, «зооморфна модель світу все більше і більше відходила на задній план під тиском інших космологічних концепцій» [Евсюков 1988, с. 80]. Деривати міфів про Всесвіт у вигляді оленя збереглися в ідеї світового дерева [Гоберман 1999, с. 42]. У багатьох народів у зображеннях світового дерева серединний світ становили олені. У деяких народів олені й досі залишаються єдиними супутниками світового дерева. Наприклад, сюжет оленів біля дерева є надзвичайно популярним на карпатських писанках та кахлях [Гоберман 1999, с. 42]. У міфології абхазів роль світового дерева відіграє олень з величезними гіллястими рогами, якими можна дістатися до верхнього світу [Очиаури, Сургуладзе 1987, с. 603–607]. Якщо розглянути ареал мотиву оленів біля (чи замість) світового дерева, можна припустити, що на цих теренах у давнину існували уявлення про землю у вигляді оленя.

Таким чином можна припустити, що уявлення про частини всесвіту у вигляді оленя становлять найдавніший міфологічний пласт, що існував у давніх мисливців на оленя, які мешкали на всій території Євразії ще до часів заселення Америки.

Ми здійснили порівняльний аналіз міфологічних сюжетів, пов'язаних із культом оленя у народів Євразії. Підсумуємо опрацьовані дані.

Давня економіка, яка базувалася головним чином на полюванні на оленя, спричинила появу ідеологічних уявлень, об'єктом яких був північний олень. На формування основних міфо-ритуальних комплексів значним чином вплинули основні способи полювання. На найдавнішому етапі в системі тотемістичного мислення з'явилося непевне ототожнення навколишнього світу з гігантською самицею оленя, яка давала життя всьому, що існує. Поступово нечіткі уявлення диференціювалися на тотемістичні та космологічні. Полювання на оленя з використанням маскування призвело до появи в тотемістичному

світогляді мисливців усвідомлення тотожності людей та оленів, у результаті чого аморфний образ Матері-оленя антропоморфізувався, набувши рис тотемного предка, здатного вільно переходити зі світу тварин до світу людей. Згодом образ зооморфного предка розділився на жіночий – матері-прародительки та чоловічий – культурного героя. З появою продуктивного господарства людина-олень перейняла функції господаря тварин, покровителя плодючості та шлюбних відносин.

У космологічних міфах у мисливських суспільствах поступово відбулася диференціація Всесвіту на три зони – підземний і небесний світи та, власне, Землю, до того ж, кожний світ має вигляд оленя. Згодом уявлення про зооморфну землю замінюються уявленнями про оленя як творця ландшафту. Підземний олень модифікувався в провідника до світу мертвих. Найбільшого розвитку набули погляди на оленя верхнього світу. Олень став уособленням сонця. Із появою астрономічних спостережень з'явилися міфи про небесне полювання, в яких сузір'я асоціювалося з оленем та лосем. Ідеологічне навантаження цього мотиву настільки сильне, що воно, накладаючись на інші міфологічні сюжети, сформувало комплекс міфів про оленя-провідника, які відігравали надзвичайно важливу роль у міфологічних системах народів Європи аж до пізнього середньовіччя.

#### ЛІТЕРАТУРА

*Dunduliene P.* Senoves Lietuviy mitologiya ir religiya / P. Dunduliene. – Vilnius, 1990. – P. 49.

*Gimbutas M.* The language of the goddess / M. Gimbutas. – London, 1991. – P. 115. *Ross A.* Pagan Celtic Britain / A. Ross. – London, 1967. – P. 176–197.

Schnaider J. Z krayu Huculow / J. Schnaider //Lud, T.VII – z.4, 1901. – S.270.

Абрамзон С. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи / С. Абрамзон. – Ленинград, 1971. – С. 281–283.

*Анисимов А.* Религия эвенков /А. Анисимов. – Москва-Ленинград, 1958. – С. 28–29.

*Анисимов А.* Космологические представления у народов Севера. / А. Анисимов. – Москва-Ленинград, 1959. – С. 71.

*Ардзинба В*. Ритуалы и мифы древней Анатолии / В. Ардзинба. – Москва, 1982. – С. 15–17.

Арешян Г. Индоевропейский сюжет в мифологии населения междуречья Куры и Аракса II тысячелетия до н.э. / Г. Арешян //ВДИ, 1988.— № 4, — С. 98.

*Басилов В., Кобычев В.* Николайи Кувд (осетинское празднество в честь патрона селения / В. Басилов, В. Кобычев //Кавказский этнографический сборник. — Труды ИЭ, Новая серия. — № VI, — Ленинград, 1976. — Т.106. — С. 125—132.

Березкин Ю. Мифология аборигенов Америки и Сибири. Тематическая классификация и распределение по ареалам. Аналитический каталог. / Ю. Березкин http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin

*Березкин Ю*. Мифы заселяют Америку: ареальное распределение мотивов в мифологиях Сибири и Нового света / Ю. Березкин //Stratum, № 1, 2001–2002. — С. 190–250.

Бернштам Т. Следы архаических ритуалов и культов в русских молодежных играх «Ящер» и «Олень» (опыт реконструкции) /Т. Бернштам // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Ленинград, 1990. – С. 32.

Библия. - Москва, 1988.

*Боргояков М.* Гунно-тюркский сюжет о прародителе олене (быке) / М. Боргояков //Советская тюркология, 1976. - N = 3, -C. 151 - 185.

*Василевич Г.* Древние охотничьи и оленеводческие обряды эвенков / Γ. Василевич // СМАЭ, т. XVII, Москва-Ленинград, 1957.

Васильков Я. Древнеиндийский вариант сюжета о «безобразной невесте» и его ритуальные связи / Я. Васильков //Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных пам'ятниках. — Москва, 1988. — С. 94 — 100.

Вирсаладзе Е. Грузинский охотничий миф и поэзия / Е. Вирсаладзе. – Москва, 1976. – С. 36–39.

Вирсаладзе E. Нартский эпос и охотничьи сказания в Грузии / E. Вирсаладзе //Сказания о нартах — эпос народов Кавказа. — Москва, 1969. — C. 41.

*Гоберман Д.* Росписи гуцульских гончаров / Д. Гоберман. – Ленинград, 1972. – С. 42.

Грейвс Р. Мифы древней Греции / Р. Грейвс. – Москва, 1992. – С. 354. Грузинские народные предания и легенды. – Москва, 1973.

Долгих Б. Матриархальные черты в верованиях нганасан / Б. Долгих // Проблемы антропологии и исторической этнографии Азии. – Москва, 1968. – С. 217, 225.

*Евсюков В.* Мифы о вселенной /В. Евсюков. – Новосибирск, 1988. – С. 71, 80.

Жуковская Н. Цаган Эбуген / Н. Жуковская //Мифы народов мира. . – Москва, 1988. – Т.2 – С. 611.

Калоянов А. Етничното усвояване на пространството, отразено в българския фолклор (Влашка земля и Богданска) / А. Калоянов //Етнографски проблеми на народната духовна култура, 1992; С. 81.

Конаков Н. Промысловый календарь в мировоззрении древних коми / Н. Конаков //Мировоззрение финноугорских народов. – Новосибирск, 1988. – С. 108 – 112.

Корзун В. Фольклор горских народов Кавказа / В. Корзун. – Грозный, 1966.

Котов В. Башкирский эпос «Урал-Батыр». Историко-мифологические основы / В. Котов. — Уфа, 2006.

*Крейнович Е.* Очерк космогонических представлений гиляк острова Сахалина / Е. Крейнович //Этнография, 1929, кн. VII. – С. 89.

*Криничная Н*. Персонажи преданий: становление и эволюция образа / Н. Криничная. – Ленинград, 1988.

*Mc Kay J.G.* The deer-cult and the deer-goddess cult of the ancient Caledonians / *J.G. Mc Kay* //Folk-Lore, Vol.XLIII. – London, 1932.

*Мазин А.* Традиционные верования и обряды эвенков-орочонов (конец XIX – начала XX в.) / А. Мазин. – Новосибирск, 1984.

*Михайлова Н*. Міфи про оленя у народів Євразії / Н. Михайлова //Vita Antiqua, 1999. – № 2, – С. 125–131.

*Михайлова Н*. Тотемістичний культ оленя. Обряд / Н. Михайлова // Археологія, 1998. — №3, — С. 41.

Мужухоев М. О тотемистических воззрениях далеких предков чечен и ингушей / М. Мужухоев //Археология Северного Кавказа. — IV Крупновские чтения в Краснодаре. — Москва, 1976. — С. 40.

Oкладников A. Неолит и бронзовый век Прибайкалья / A. Окладников // МИА 18, Москва-Ленинград, 1950. - C. 292 - 300.

*Очиаури Г., Сургуладзе И.* Кавказо-Иберийских народов мифология / Г. Очиаури, И. Сургуладзе //Мифы народов мира. Т.1. — Москва, 1987. — С. 603—607.

*Петрухин В.* Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры / В. Петрухин //Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. – Москва, 1986. – С. 4.

Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – Москва, 2000.

*Сакалая Ш.* Ажвейпш / Ш. Сакалая //Мифы народов мира. – Москва, 1987. - T.1. - C. 49–50.

*Симченко Ю.* Культура охотников на оленей Северной Евразии / Ю. Симченко. – Москва, 1976.

*Смирнов Ю.* Славянские эпические традиции: проблемы эволюции / Ю. Смирнов. – Москва, 1974.

Сумцов Н. Тур в народной словесности / Н. Сумцов. – К., 1887.

*Токарев С., Мелетинский Е.* Мифология /С. Токарев, Е. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Москва, 1987. - T.1. - C. 14.

*Топоров В.* Лось / В. Топоров// Мифы народов мира. – Москва, 1987. – Т.1. – С. 69–70.

*Хлобыстина М.* Говорящие камни / М. Хлобыстина. – Новосибирск, 1987. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве /Д. Холл. – Москва, 1996.

*Чарнолусский В.* Легенда об олене-человеке / В. Чарнолусский. – Москва, 1965.

*Чаусидис Н*. Митские слики на јужните словени / Н. Чаусидис. – Скопје, 1994. – Табл. LXVII, 7, 8, LXIX,4.

*Шаповалова*  $\Gamma$ . Северорусская легенда об олене /  $\Gamma$ . Шаповалова // Фольклор и этнография русского севера. — Ленинград, 1974. — С. 211–217.

В мифологии народов Евразии значительное место занимает образ оленя. Мифологический мотив оленя появился во времена позднего палеолита – мезолита, когда на территории Евразии охота на оленя составляло основу экономики. Самые давние мифы об олене, которые сохранились у народов Севера и Сибири, разделяются на две категории – тотемистические и космологические. Тотемистические мифы, главным персонажем которых является Человек-олень, с течением времени трансформировались в предания об оленяхтотемах. Космологические мифы о трех зонах Вселенной, каждая из которых напоминает оленя, привели к появлению представлений о небесном олене. Сюжеты об олене сохранились в фольклоре народов Евразии до позднего Средневековья.

**Ключевые слова:** мифы, олень, тотем, космогония, небесный олень.

### УДК 792.06.792.077(=162.1)(477-25)«1905/1914»

Пьотр Горбатовський (Польща)

# ВІД АМАТОРСЬКОГО ГУРТКА ДО ПРОФЕСІЙНО-ГО ТЕАТРУ (ПОЛЬСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ В 1905— 1914 РОКАХ)

Статтю присвячено актуальній темі українсько-польських культурних зв'язків – функціонуванню стаціонарного польського театру в Києві (1905-1914 рр.) Автор намагається відстежити та зафіксувати основні віхи формування польського театру на київських теренах – від аматорського гуртка – до професійного театру. Поза увагою дослідника не залишається і погляд інших польських та українських дослідників на основні етапи формування театру та його значення в справі поширення польської культури в Україні.

**Ключові слова**: аматорський гурток, професійний театр, театральний колектив, польські клуби, суспільно-культурна діяльність.

The subject of this article is an important theme of Ukrainian/Polish cultural relations – the work of professional theatre in Kyiv in 1905-1914. The author of this article analyzes the problem of formation of the theatre from amateur group to professional theatre. The author pays attention to the works of Ukrainian and Polish scholars and their attitude toward Ukrainian and Polish culture relations and toward main stages in the formation of the theatre and its influence on the spread of the Polish culture in the Ukraine.

**Key words:** amateur group, professional theatre, theatre collective, Polish club, social and culture activities.

Київ – один із найважливіших центрів польського театрального життя в діаспорі. Сліди театральної активності поляків спостерігалися у місті вже в XVII столітті, після чого, з перервами, спричиненими утисками царської та радянської

влади, польська спільнота організовувала тут аж до 1938 року театральні вистави. У 1803 році виник перший стаціонарний польський театр. З 1806 року один із чергових антрепренерів польського театру в Києві - Адам Малиновський - спромігся протягом десяти років керувати ним. Важливою датою був 1856 рік, коли побудували муроване театральне приміщення. За тодішнього директорства Теофіла Борковського колектив давав по дві вистави на тиждень польською та українською мовами. Протягом багатьох років стимулом до розвитку театрального життя в Києві були так звані «контракти» - найбільший ярмарок міста, на який з лютого по березень збиралося багато людей. Там вели торги, розважалися, дивилися вистави. Період застою настав після 1862 року, коли театр із політичних міркувань було закрито. І хоча місто протягом наступних 43 років було позбавлене постійного польського культурного осередку, але й тоді, завдяки гастролям провінційних колективів, польська спільнота мала можливість дивитися вистави рідною мовою.

Наступні зміни відбулися після 1905 року. Лібералізація царської політики і запровадження законів, які послабили обмеження організаційного життя меншин, сприяли пожвавленню суспільно-культурної діяльності польської колонії. Польські доми, філії римо-католицького товариства благодійності, гімнастичного товариства «Сокіл», польські клуби функціонували не лише в місцях великих скупчень поляків, а й у малих провінційних містечках. Розвивалася преса, виникали бібліотеки й друкарні, значна увага приділялася розвиткові театрів. Але поляки не були готові до створення професійного театру. Попри це, у пресі все частіше лунали думки про відновлення в Києві стаціонарного польського театру [Staniszewski 1913]. Успіх, який мали на гастролях 1905 і 1906 років польські колективи Болеслава Болеславського, Юзефа Мишковського, Львівського театру Тадеуша Павликовського та Варшавського

товариства любителів сцени, переконував прихильників цієї ідеї в тому, що для майже сорокатисячної польської громади в Києві стаціонарний театр потрібний, і поляки захочуть його фінансувати. Ситуація, в якій перебувала польська спільнота, вимагала передусім, щоб цей театр сприймався як «святиня національного духу». Розраховували, що з огляду на брак польських шкіл, театр задовольнятиме потреби національної освіти, наближаючи до поляків рідну літературу й мову. Сподівалися також, що він сприятиме об'єднанню недружної та зайнятої турботами про хліб насущний польської громади. Один із перших авторів ідеї заснування польського театру Сімпліцій Жешотко в березні 1906 року писав: «Адже театр пробуджує думку, змушує людей до рефлексії, відволікає від сірого, буденного, обивательського існування і хоча б на мить змушує нас осягнути те, чого не бачить око» [Rzeszotko 1906]. Вказуючи на конкретні можливості утворення постійного театрального колетиву в Києві, він бачив два вирішення. Перше полягало в залученні талановитих акторів та створенні «досконалої професійної групи» [Rzeszotko 1906]. Однак Жешотко надавав перевагу створенню аматорського колективу, який, залишаючись під опікою професійних акторів і педагогів, поступово перетворився б на професійний театр. Кошти утримання такого театру були б значно меншими, а акторам, які походять із місцевого середовища, набагато легше було б здобувати симпатію глядачів попри недостатню майстерність.

**Аматорський театр**. 18 травня 1906 року почав діяти драматичний гурток Київських шанувальників сцени. Його куратори, серед яких були Теодор Марія Станішевський разом із дружиною Констанцією Лозинською-Станішевською, докладали чимало зусиль для того, щоб трупою опікувалося спеціально створене театральне товариство, яке б сприяло «розширенню діяльності колективу» <sup>1</sup>. Завдяки їхнім старанням, 9 грудня 1906 року Київське польське товариство шануваль-

ників сцени (скорочено КПТШС) було узаконене. Організатори, названі Станішевським «невеликим колом людей доброї волі, що служать мистецтву і віддані йому», вирішили, що товариство буде не лише підтримувати діяльність аматорського театру, але й матиме перед собою значно амбітніші цілі – здійснювати опіку над усім польським культурним життям у Києві та Київській губернії. Планувалося організовувати виставки живопису, літературні вечори, популярні доповіді, музичнодекламаційні імпрези, а також відкривати галереї, музеї, бібліотеки. Передбачався поділ товариства на секції, кожна з яких мала відповідати за розвиток іншої галузі мистецтва. Статут, опрацьований адвокатом Ігнацієм Лиховським, було написано в такий спосіб, щоб Товариство залишалося відкритим для нових культурних ініціатив 2. На момент реєстрації функціонувала лише одна секція – драматична, але й пізніше товариству не вдалося поширити свою діяльність на інші, крім театру, сфери.

Керівним органом Товариства шанувальників мистецтва було правління, що складалося з кількох осіб. Найскладнішим завданням для нього був пошук фінансових засобів для забезпечення театрального колективу. Поза скромним доходом від продажу квитків трупа могла розраховувати лише на щедрість спонсорів. Але це було дуже непевне джерело. Щоправда, у Києві й на околицях не бракувало заможних поляків, але вони не були зацікавлені у підтримці маловідомого аматорського театру. Правління приймало спільні рішення про художній профіль трупи: обирало художнього керівника, затверджувало опрацьований ним репертуар, запрошувало акторів з-поза Києва на гастролі. Обговорення рішень художнього керівника проводились не часто. Утім, на думку Станішевського, репертуарні плани коригувалися, не було можливості презентувати сміливіші постановки: «Коли ми поставили низку фарсів за участі відомої акторки, яка прославилася тим, що найдраж-

ливіші моменти могла зіграти в досить пристойній, завше естетичній формі, і то фарсів майже позбавлених пікантностей, на голову керівника театру посипалися звинувачення, що він пропагує порнографію. Декілька видатних членів правління Товариства шанувальників мистецтва заявило, що хоча вони й голосували з різних причин за постановку тих фарсів, але не вважають такий факт позитивним моментом своєї діяльності. Іншого разу, коли Пшибилко-Потоцька хотіла поставити п'єсу, здається, «Виклик», яка порушувала дражливі проблеми – її, як аморальну, більшістю голосів зняли з програми» 3.

Вибори першого правління відбулися в січні 1907 року. Головою став Томаш Міхаловський, один із засновників і редакторів газети «Dziennik Kijowski» («Київської газети»), співорганізатор Польських комітетів до російської Державної думи, співзасновник, а згодом - голова клубу «Одпіwo» («Ланка»). Його заступником було обрано Теодора Марію Станішевського, а опікуватися театральним колективом мала й надалі Констанція Лозинська <sup>4</sup>. З огляду на обмежені фінансові можливості, правління вирішило не змінювати аматорського характеру театру. Постановили, однак, якнайшвидше узяти на посаду художнього керівника професійного актора, який виконував би в колективі також функції режисера і давав би аматорам уроки гри. Було підкреслено, що скромний аматорський гурток не вдовольняв амбіцій правління і в майбутньому мав бути перетворений на високопрофесійний театр. Перед колективом ставилися дуже амбітні цілі, а зразком виступила студія Костянтина Станіславського: «Організатори спостерігали за творчим шляхом знаменитого керівника Художнього театру в Москві, який із команди інтелігентних аматорів створив знаменитий, який не мав собі рівних, колектив, відомий як група Станіславського» [Staniszewski 1913]. Вже в лютому 1907 року на роботу для опіки над трупою був запрошений перший професійний актор. Функцію художнього керівника поклали на Генрика Грубінського<sup>5</sup>. Невдовзі після того, як він розпочав працювати, виявилося, що укладена з ним угода була недосконалою. Органом, який повністю відповідав за фінансову ситуацію театру, було правління. Воно, у випадку фінансового фіаско, мало покрити дефіцит театру. Г. Грубінський, звільнений від фінансових турбот колективу, дозволив собі значно підірвати бюджет, витрачаючи на підготовку п'єс набагато більше, ніж дозволяли можливості товариства. У результаті – дефіцит після закінчення сезону сягнув кількох сотень карбованців. У жовтні 1907 року під час перших загальних зборів КПТШС члени правління почали звинувачувати один одного та знімали з себе відповідальність за наявний стан речей. Т. Станішевський і К. Лозинська в результаті критики подали у відставку, і лише підписаний акторами лист, в якому вимагали їхнього повернення, загасив кризу. Перед новим сезоном правління, однак, не наважилося на зміну системи. Під час загальних зборів висловлювалася пропозиція, щоб наступникові Г. Грубінського було призначено певну субвенцію, а в разі її перевищення керівник особисто мусив покрити недостачу. Утім, переміг погляд, що через непрестижність колективу такі умови дуже ускладнюватимуть пошук компетентного кандидата. Постановили зобов'язати майбутнього опікуна обмежено використовувати кошти для підготовки постановок.

Система фінансових відшкодувань для аматорів. У сезоні 1907/1808 функцію художнього керівника було покладено на Антонія Семашка. Рішення правління про обмеження коштів постановки спектаклів принесли за його керівництва результат. Від вересня 1907 року вистави трупи вже почали приносити прибуток, завдяки чому до кінця року Товариству шанувальників мистецтва вдалося вирівняти бюджет. У графі прибутків, які складалися з членських внесків, виручки від проданих квитків, програмок та пожертвувань спонсорів, зафіксована сума 3472 карбованців, у графі видатків – 3378.

Найістотніша зміна в організації праці колективу полягала у прийнятті засади часткової оплати аматорам за їхню роботу в театрі. Правління прагнуло зробити перший крок у бік створення професійного колективу. Під керівництвом А. Семашка грали частіше, а репетиції відбувалися також у першій половині дня, що значно ускладнило справу для тих членів колективу, які навчалися або працювали. Бажаючи уникнути проблем, постановили деяким акторам «повертати втрачені кошти, платити за втрачений час або за втрачені можливості у розумінні відмови від якогось заняття» [Staniszewski 1913]. Система фінансових відшкодувань не була чіткою. Частина колективу не розуміла, чому вони не отримують гроші за таку ж саму працю, яку виконують колеги. Деякі почали використовувати ситуацію і вимагати від правління регулярної зарплати, погрожуючи піти з театру: «Для утримання талантів потрібно було систему "повернення коштів" і "втрачених можливостей" поширити до меж, які вже ставали обтяжливими для правління» [Staniszewski 1913]. По закінченні сезону одноголосно визнали, що було обрано неправильний шлях розвитку трупи. Усе частіше лунали висловлювання на користь збільшення кількості професійних акторів. За даними Станішевського, правління замислювалося над реалізацією такого задуму ще під час сезону 1907/1908 років [Staniszewski 1913]. «Київська газета» від 6 січня 1908 року навіть писала, що на зборах правління було внесено проект перетворення аматорської трупи на професійну «шляхом призначення деяким членам заробітної платні та введення до групи кількох відомих професіоналів» <sup>6</sup>. Але такі зміни не були тоді запроваджені.

**Трупа аматорів і професійних акторів – «змішана модель театру».** Досить несподівано шанс залучення до колективу професійних акторів з'явився вже наступного сезону. Художнім керівником тоді був Генрик Галицький. У зв'язку з тим, що в січні 1909 року, після кількох місяців діяльності в Києві,

розпався Постійний польський театр під керівництвом Владислава Кіндлера, виникла ідея запросити кількох його акторів. Із такою пропозицією виступив 20 січня 1909 року член правління Стефан Венглінський під час загальних зборів Товариства шанувальників мистецтва. Закликаючи фінансово підтримати акторів збанкрутілого театру, він радив при нагоді запитати, чи не знайдуться в трупі охочі залишитися в Києві та зміцнити аматорський колектив 7. Через чотири дні «Київська газета» інформувала, що «завдяки матеріальній підтримці кола меценатів» <sup>8</sup> кілька акторів трупи В. Кіндлера до кінця сезону гратимуть у театрі Товариства любителів мистецтва. З кінця січня публіка вже дивилася на польській сцені вистави, реалізовані зусиллями аматорсько-професійного колективу. Рецензенти та члени правління називали таке рішення «змішаною моделлю театру».

Зміну аматорського стилю праці супроводжувала жвава театральна дискусія, метою якої було вироблення найбільш ефективних методів праці. Її було започатковано 20 січня під час загальних зборів Товариства шанувальників мистецтва. Значною більшістю тоді було підтримано «змішану модель польської трупи». Однак, підкреслювалося, що аматори повинні виступати безплатно, без жодних відшкодувань. Натомість, дуже мало прихильників, через фінансові причини, отримала ідея створення повністю професійного театру. З розрахунків Станішевського випливало, що товариство могло забезпечити фінансування лише кількох професіональних акторів, а решту трупи складали б аматори. Вартість такого починання коливалася від 3 до 6 тисяч рублів на сезон, що не виходило за межі фінансових можливостей Товариства шанувальників мистецтва <sup>9</sup>. Єдиним членом правління, який висловлювався проти аматорсько-професійної трупи, був Казимеж Боярський. Він стверджував, що шанси на успіх в Києві має лише сильний, повністю професійний театр. На аргументи Станішевського про дорожнечу утримання такого колективу - у розмірі понад 15 тисяч крб. на рік - К. Боярський відповів, що гарний колектив зможе утримуватися без жодної дотації. Серед багатьох необхідних умов діяльності театру особливо акцентувалася увага на потребі вироблення більш успішних методів пошуку фінансових засобів. Автор статуту Товариства шанувальників мистецтва – Ігнацій Лиховський – навіть критикував правління за пасивність у справі заохочення багатих киян польського походження до підтримки національної сцени. Звертав увагу, що осіб, які щедро спонсорують театр, належить додатково заохочувати, хоча б надаючи їм право брати участь у прийнятті найважливіших для трупи рішень або ж здійснювати контроль над тим, в який спосіб їхні гроші використовуються. Тим часом, правління обмежувалося лише збиранням грошей. З метою доопрацювання деталей, пов'язаних із загальним функціонуванням київського колективу, було створено спеціальну театральну комісію, яка складалася як із членів правління, так і осіб з-поза Товариства шанувальників мистецтва <sup>10</sup>. Але цій комісії не вдалося зробити жодних спільних висновків, у результаті – деякі її члени опублікували в пресі статті, що містили їхні індивідуальні проекти рішень. Стефан Венглінський представив дуже широкий спектр проблем, пов'язаних із функціонуванням колективу. Він прагнув виявити помилки, допущені раніше. Питаючи, яким повинен бути польський театр у Києві, С. Венглінський вважав, що найважливіше, аби він був «свій власний, київський, який би ми любили, знали, яким би ми всі цікавилися, який би ми всі захищали від банкрутства і моральної зіпсованості, і всі, по мірі можливості і можливостей, підтримували» 11. Бойкот польського театру В. Кіндлера, який не запросив акторів із київського середовища, переконав автора, що в київських умовах не можна не залучати до колективу аматорів локальної сцени, знаної з 1906 року. Їхня перевага полягала не в рівні гри,

а в тому, що саме з ними набагато більше, ніж із приїжджими професійними акторами, ідентифікував себе глядацький зал. С. Венглінський не відмовляв професійним акторам у шансі здобути симпатію киян, але вони мусили її заробити, граючи в місті декілька сезонів і не трактуючи Київ лише як коротку зупинку у театральних гастролях по провінції. Другою умовою успіху постійного театру мали бути регулярні, принаймні тричі на тижень, вистави. Нікому з художніх керівників не вдавалося до 1909 року досягти такої регулярності. С. Венглінський писав: «...Масу людей важко буде призвичаїти до театру і тому обов'язково потрібні усілякі полегшення, необхідно, аби усі добре знали, що напевно і незмінно кожного вівторка, четверга і кожної суботи можна провести час у своєму київському театрі, який сам підтримуєш. Така математична регулярність у повторюваності видовищ і тверде переконання, що у певні дні тижня можна провести вечір у місцевому театрі, зробить своє «non vi sed saepe calendo», виробить у нас звичку, потребу, зацікавленість театром і забезпечить йому скромне, але гарантоване, рівне існування з перспективою подальшого розвитку» 12. Автор також звертав увагу на необхідність «фінансового захисту інтересів постійного театру». Він наполягав на тому, щоб актори, які приїжджають до Києва на гастролі, узгоджували з керівництвом постійного театру терміни виступів так, щоб не перешкоджати один одному. Якщо ж з боку гостей відбуватимуться порушення цього принципу, то, на думку С. Венглінського, кияни мають їх бойкотувати. «Польський театр, який без попередньої домовленості з нашим місцевим театром забажав експлуатувати нечисленну місцеву публіку, та ще й під час сезону, не може розраховувати на підтримку місцевого загалу. Адже наші кишені, витрушені мандрівними трупами, не зможуть задовольняти потреби своєї власної дитини. Від цього, керуючись громадським обов'язком, ми самі себе повинні захищати, попри спокуси, якими б нас не знаджували» <sup>13</sup>. Думка була слушною, але в київських умовах її було неможливо реалізувати. Вплив постійного театру, як і Товариства шанувальників мистецтва, був дуже незначним, аби координувати все польське театральне життя і мати вплив на тих польських акторів, які приїжджали до Києва індивідуально, без запрошення Товариства. Іншим недоліком статті С. Венглінського була відсутність застережень щодо найважливішого питання – способу фінансування театру. Автор виразно знехтував цим питанням, не зауваживши, що фінансові проблеми будуть надалі основними в розвитку київського театру. Він писав: «Залишається мені написати про способи і засоби, які слід використати для досягнення і утримання власного зиску від мистецтва, про що я писав вище. Обмежусь запевненням, що вони доступні і отримати їх зовсім не складно. Йдеться про добру волю грона осіб, добру волю, яка принаймні не перевищує чиїхось можливостей» <sup>14</sup>.

Так само мало конкретики щодо джерел і методів фінансування постійного театру містила стаття іншого члена комісії, Станіслава Дорського 15. Він слушно вказував, що в Києві постійний театр, який складався з аматорів і кількох професійних акторів, без дотації не здатний буде втриматися навіть за умови значної зацікавленості глядачів. Прибутки від квитків і членських внесків Товариства шанувальників мистецтва не покрили б видатків, пов'язаних з організацією такої інституції. Утім, відповіді на питання, звідки взяти гроші, С. Дорський не давав, перекладаючи її на правління. Журналіст, здається, забув, що саме правління, не маючи достатніх джерел фінансування театру, розпочало всю цю дискусію, сподіваючись на нові ідеї. У наступних фрагментах статті автор давав волю фантазії, рекомендуючи правлінню взяти в колектив «на посаду режисера видатного і освіченого актора, який міг бути справжнім учителем» <sup>16</sup>, а також «узяти на посаду літературного керівника з постійним окладом якогось видатного письменника,

котрий уклав би репертуар і спільно з режисером надавав би відповідної тональності виконанню вистави» <sup>17</sup>. Нехтування С. Дорським жорсткими умовами київської дійсності негайно викликало різку реакцію одного з читачів. Особа, що підписалася ініціалами Т. П., зазначала:«У попередньому номері газети "Przegląd Krajowy" ("Місцевий огляд") пан Станіслав Дорський зводить риштування, з-під котрого, на його думку, повинен постати польський театр. Судячи з риштування, це має бути творіння масштабу Фідія. Є у проекті й здібний режисер, і досвідчений літератор-керівник, і гарний колектив, і добірний репертуар. Бракує дрібнички – гаманця пана Каруджі. Такий театр хотів створити Павликовський і лише надірвав кишені, такого не може собі дозволити Варшава з півмільйонним польським населенням. Я згоден, що пропозиції С. Дорського дуже гарні, це ідеал, якого можна прагнути, але пам'ятаймо прислів'я: по Савці свитка. Не варто забувати, що у нас немає ані власного театрального приміщення, ані запасу костюмів, ані власного реквізиту, ані капіталу. У нас є тільки – а для наших стосунків і цього забагато – коло людей, котрі, наскільки я знаю, бажають присвятити свою працю, допомогти дієво і матеріально новій сцені. Тож не потрібно проектувати занадто великих перешкод, щоб добрі наміри того кола об них не розбилися»  $^{18}$ .

Результати дискусії про модель діяльності польського театру, яка тривала декілька місяців, були невтішними. Вони не закінчилися жодними конкретними вирішеннями, які б убезпечили колектив від чергової кризової ситуації. Погана фінансова ситуація призвела на кінець сезону 1909/1910 до конфлікту всередині Товариства шанувальників мистецтва. Станішевський стверджував, що найактивніші діячі змушені були піти, а їхнє місце «зайняли люди, котрі взагалі знали театр поверхово – як глядачі, вони не знали й не розуміли рухливого, примхливого і нервового кола аматорів, а їх, у свою чергу, не розу-

міли останні. За порадами і вказівками до тих, хто звільнився, не зверталися» [Staniszewski 1913]. До слів Т. Станішевського варто ставитися обережно, оскільки він належав тоді до грона осіб, які були усунуті від правління. Ситуація польського театру справді була скрутною. У середині серпня 1909 року «Київська газета» повідомила, що Товариство не знайшло засобів на утримання театру в черговому сезоні. У касі лежало лише 1000 рублів, у зв'язку з чим вирішили, що «з такими грошима немає сенсу репетирувати, оскільки не варто створювати аби-який театр» <sup>19</sup>. Організатори не бачили сенсу повертатися до повністю аматорської моделі діяльності. З'явилася ідея: відсутність постійного театру компенсувати регулярними запрошеннями відомих колективів і видатних акторів на гастролі. Проте вже через місяць польськомовна преса інформувала, що місія створення театру відбулася. Вдалося зібрати кошти на працевлаштування нового художнього керівника, а також на утримання в трупі кількох професійних акторів. Новий керівник - Олександр Станевський - сам мав зайнятися комплектуванням професійної частини колективу.

Він був першим художнім керівником, який залишався на цій посаді протягом двох сезонів – 1910–1911, 1911–1912. Для київського театру це був важливий період, в якому остаточно вдалося створити цілком професійний колектив. Але надалі Товариство не змогло досягти фінансової стабілізації постійного польського театру. Уже в перші тижні сезону 1909–1910 стало зрозуміло, що аматорсько-професійна модель колективу не підготовлена до оцінювання. О. Станевський надавав рішучу перевагу професійним акторам, проти чого протестувала решта колективу. Аматори не хотіли погодитися з тим, що на прийняття рішень правління і художнього керівника, які стосувалися всієї трупи, впливала думка лише професійних акторів. Вважали також, що зазнають дискримінації при розподілі ролей. Через деякий час, бажаючи

піднести свій престиж у колективі, почали вимагати оплати за працю в театрі. Під час нападів у пресі на О. Станевського піддали сумніву його кваліфікацію та рівень професійних акторів, розпалювали конфлікт і підтверджували переконання аматорської групи щодо слушності своїх вимог. Критика не була цілком об'єктивною, оскільки за нею стояли передусім прибічники колишнього правління Товариства прихильників мистецтва. Попри позитивні характеристики частини рецензентів, Теодор Марія Станішевський не вагався й назвав професійних акторів «сценічними нездарами, невдахами, яким було призначено до смішного високу, з огляду на їхні здібності, заробітну платню»  $^{20}$ . Антагонізм призвів до розпаду трупи. Зі звіту Станішевського довідуємося: «Урешті-решт відбувся величезний exodus, навіть безкорисливі аматори, які були найздібніші, пішли з трупи, не вважаючи за можливе працювати у керівника з сумнівною компетентністю й мати справу з особами відомо якого рівня. З аматорської команди на сцені утрималися лише кілька осіб» [Staniszewski 1913, с. 5]. Кінець року приніс Товариству шанувальників мистецтва чергове розчарування. Дефіцит за 1909 року склав близько 4700 карбованців, який правління змушене було покрити з власної кишені. У статті видатків найбільшу суму склали оклади професійних акторів. На їхнє утримання <sup>21</sup> було виділено суму у розмірі 8,5 тисяч крб. Тим часом приватні спонсори, на яких так розраховували, надали Товариству в якості підтримки лише  $1\overline{100}$  крб.  $^{22}$ . Після прощальної вистави сезону 1909–1910 подальша доля постійного польського театру в Києві знову опинилася під величезним знаком питання. Правління не лише не мало фінансових засобів на наступний сезон, але й не знаходило способу подолання кризи. Багато членів хотіли залишити сцену, а охочих їх замінити не було. Т. Станішевського непокоїла передусім апатія, що посилювалася в польському театральному середовищі. Він звертав увагу на те,

що попри суперечки й колотнечу попередніх років, польська сценічна діяльність зворушувала людей, пробуджувала емоції й активність. З часом ентузіазму забракло: «У минулі роки в цю пору зазвичай панувало неабияке пожвавлення, якщо не серед усієї київської спільноти, то принаймні у гроні людей, що цікавилися цією справою. Укладалися плани, звучала критика, велася агітація, доходило до колотнечі, це так, але видно було, що справа живе і просувається. У минулому році до акції залучили ширші кола. Організовували збори, писали статті, проекти, пам'ятки, присвячені театрові, енергійні протести "сипалися як з відра". Можливо, акціями рухали не лише ідеї й агітаційна кампанія відбувалася не за принципом "ні/так", а за принципом "не ти", тобто йшлося про персоналії. Однак, на думку автора цих рядків, байдуже, чим керувалися ті, хто очолював акцію. Справа від того не програвала, видно було, що нею цікавляться, що вона жива і має майбутнє. Набагато більш невизначений стан речей нині. Про майбутні загальні збори зовсім не йдеться, щодо планів на майбутнє нинішнє правління мовчить, мало того, багато членів розчарувалися і голосно говорять про відхід, а на їхнє місце немає буквально нікого, хто б хотів – не кажучи, щоб міг і був здатний – стати до праці» [Staniszewski 1913]. Оголошені на 23 травня 1910 року загальні збори Товариства шанувальників мистецтва не відбулися через відсутність кворуму. Не вдалося зібрати кворум і наступної оголошеної дати – 3 червня. Відповідно до статуту, збори могли відбутися навіть за відсутності кворуму, адже в залі з'явилося кілька осіб, утім, вони вирішили, що ведення будь-яких дискусій не має сенсу. Проблеми, з якими стикався в той час театр, відображали ширше явище загальної апатії, що наростала в польському середовищі на сході. На це звертав увагу кореспондент «Петербурзької газети»: «Після 1905 року ми були свідками, як наша спільнота, користуючись сякимитакими вольностями, з ентузіазмом узялася до культурної роботи. Було створено дві щоденні газети, тижневики, товариства... і багато інших інституцій. Кожна справа знаходила натхненних працівників, інакше кажучи, кожен вважав своїм обов'язком по мірі сил і можливостей віддатися загальній праці, яка не мала стати марною, а навпаки, мусила дати свої плоди. Минуло 5 років. Те, що бачимо нині, справляє суперечливе враження, бо оте ніщо, до якого ми дійшли через 5 років, засвідчило нікчемність нашої спільноти. Наступила апатія, люди з ініціативою десь поховалися, інші записалися до інституцій, які нас, поляків, обходять, як революція в Монако. Польські газети, що видаються в Києві та інших містах, розходяться дуже погано... Шкутильгають і деякі інші наші справи, до яких потрібно уважніше придивитися, як до культурних починань. Негайно вимагає хоча б "маленької" демократизації наша "Ланка", а польському театрові конче необхідно знайти міцне і постійне опертя»  $^{23}$ .

Постійний польський театр із професійними акторами. Перед початком сезону 1910–1911 правління Товариства шанувальників мистецтва мало набагато складніше завдання, ніж у попередні роки, бо мусило знайти засоби на утримання повністю професійного колективу. Ніхто зі спостерігачів й організаторів польського театрального життя не бачив сенсу в поверненні до аматорсько-професійної моделі театру, хоч і дешевшої, але такої, що провокувала як у колективі, так і в правлінні, поділи й конфлікти. Редакція «Київської газети» намагалася водночас розвіяти апатію театрального середовища та ще раз ініціювати публічну дискусію навколо польського театру 24. У травні 1910 року опублікували заклик про залучення якнайбільшої кількості осіб до програмної дискусії, завдяки якій вдалося б створити найкращу модель діяльності колективу. Ідея, однак, не виправдала очікувань, оскільки відгукнулася лише одна людина – Теодор Марія Станішевський. На сторінках преси він репрезентував досить струнку систему функціонування київського театру. Переважна більшість найважливіших елементів цієї програми була використана в наступних сезонах. У трьох великих статтях Т. Станішевський описував питання фінансування театру, спосіб здійснення керівництва, підбору колективу і репертуару, а також вибору відповідного театрального залу. Принципово, на думку Т. Станішевського, було визнати, що найважливішою умовою стабільності постійного театру є професійний колектив акторів. У найскладнішому питанні фінансування такого колективу, не знаходячи інших методів, він покладався на добродійність спонсорів. Однак зазначав, що, замість закликів до загалу, потрібно безпосередньо звернутися по допомогу до конкретних, найбагатших громадян «і лише від них чекати підтримки й дієвої допомоги» [Staniszewski 1913]. Т. Станішевський розраховував зібрати в такий спосіб близько 12 тисяч крб., які б дозволили утримувати професійних акторів протягом 6 місяців. «За такі гроші можна мати персонал, який, за умови хорошого літературно-художнього керівництва і гарної режисури, зможе грати все – від фарсу до трагедії і дасть довершену цілість. У такій трупі не буде великих, не буде Френкелів і Желязовських, але будуть актори зі справжнім талантом і інтелігентністю, які після 7-10 репетицій гратимуть так, що виконання кожної вистави не поступатиметься такому ж виконанню в столичних театрах» [Staniszewski 1913]. У випадку зібрання меншої суми рекомендував скоротити сезон, навіть до 2-3 місяців. Найважливіше було те, щоб постійний театр у Києві функціонував безперервно. Хоча Т. Станішевський заперечував аматорсько-професійну модель театру, однак, у складі професійного театру передбачив місце для кількох найздібніших аматорів. Вони повинні, на його думку, також отримати статус професійних акторів <sup>25</sup>. Трупа мала складатися з 20 осіб, з окладом від 50 до 200 рублів. Т. Станішевський бачив два шляхи керівництва таким колективом. Перший із них, названий ним «економічним методом», полягав у продовженні попередніх методів, за яких владу та фінансову відповідальність мало правління товариства шанувальників мистецтва. Але автор пропонував повноваження художнього керівника розподілити між трьома особами: адміністративним директором, художнім керівником і режисером. «Правління залишило б за собою право критики, контролю і загального спрямування, залишаючи деталі адміністрування і художнього напряму директорові і залежним від нього літературному керівникові й режисерові» <sup>26</sup>. Другий шлях передбачав передання колективу підприємцеві в «приватну субсидійовану антрепризу» <sup>27</sup>. У такому випадку підприємець вирішував, який обрати художній напрям для театру, і ніс відповідальність за фінансові наслідки. Щоправда, Т. Станішевський побоювався, аби гонитва за прибутком не відбилася на вартості презентованого репертуару. Тим часом найважливішою рисою київського театру мала бути «ідейність», під якою він розумів просвітницько-патріотичну місію цього закладу. Автор не висловлювався однозначно за підтримку якогось із цих шляхів. Натякав, що для сезону, який тривав 6 місяців, краще було б продовжувати попередні методи праці. За умови зібрання менших засобів і скорочення сезону розумніше було б узяти приватного підприємця.

Приймаючи поради й допомогу Т. Станішевського, правління змогло протягом літніх місяців знайти засоби для організації професійної трупи. Не було проблеми з вибором кандидата на місце художнього керівника. Під час літнього періоду до правління зголосилися кілька директорів провінційних труп, які були зацікавлені привезти до Києва в майбутньому сезоні свої колективи. Це була дуже оптимістична передумова. Невдячна та важка праця кожного чергового правління протягом останніх років, усе ж, спричинила те, що театральні підприємці перестали сприймати Київ лише з боку проблем фінансування й відвідування, а почали бачити тут також шан-

си для організації короткотривалих турне та навіть почали думати про довші виступи. «Щоразу заглядає до нашого міста у зв'язку з наближенням чергового сезону котрийсь із директорів провінційних труп. Нещодавно розважався у Києві пан Пухневський, який, у випадку забезпечення відповідних умов для існування від правління "Шанувальників", із задоволенням привезе на зиму постійну польську трупу. Оскільки на бездюдді і Хома чоловік, то саме час, щоб любителі поступилися місцем професійним акторам і дали нам можливість на місцевій сцені побачити справжній репертуар, а не змушували дивитися слабкі вистави аматорів. Можливо, в такий спосіб польські вистави поступово завоювали б собі право громадянства у Києві, а вміло організований театр заохотив би численну інтелігентну польську публіку до постійного відвідування виключно польського театру. Щиро прагнемо, щоб правління справедливо і розумно це питання розглянуло» <sup>28</sup>. Не збереглося даних про те, скільки підприємців зголосилося зі своїми пропозиціями до правління. Тим часом, найкращою кандидатурою визнано було А. Станевського, який уже знав київські реалії, а крім того - обіцяв значне посилення колективу. Попри поради Т. М. Станішевського, до трупи не запросили жодного з колишніх аматорів. У новому театрі продовжували застосовувати «економічний метод» керівництва театром. Отже, правління черговий раз брало на себе повну відповідальність за фінансові наслідки. Очевидно, це була необхідність. Через клопоти, які супроводжували постійний театр у попередні роки, важко було очікувати, щоб знайшовся підприємець, який би погодився керувати колективом на власний ризик.

Перший повністю професійний сезон постійного польського театру в Києві тривав 5 місяців: від середини вересня 1910 року до кінця лютого 1911 року. На зарплатню акторів витратили тоді 8 тисяч крб., тобто, стільки ж, скільки пішло

на утримання колективу протягом усього 1909 року. Сподівання правління та Т. Станішевського, що вдасться уникнути заборгованості театру, не справдилися, і в березні 1911 року організатори знову опинилися перед фактом кількатисячного дефіциту. У пресі черговий раз почали з'являтися статті про розчарування правління і непевну долю постійного театру: «У правлінні зростала апатія і це ґроно трималося лише завдяки зусиллям декількох осіб, які вважали справою честі тримати кермо у своїх руках. Розчарування театром охопило повально всіх, відтак не вдавалося зібрати загальні збори з метою обрання нового правління і обговорення нагальних завдань товариства. Здавалося, що польський театр у Києві – вже справа програна» [Staniszewski 1913].

Одначе Київській організації й того разу вдалося сплатити борги, зібрати фінансові засоби й поновити діяльність у новому сезоні. Особою, яка врятувала тоді постійний театр, був один із членів правління, Казимеж Боярський. Він переконав інших, що шансом для оздоровлення ситуації може бути зміна системи управління. К. Боярський повернувся до другої концепції Т. Станішевського, яка полягала в тому, щоб віддати театр у приватну антрепризу. Товариство шанувальників мистецтва мало подбати лише про скромну субсидію для антрепренера. Така ідея мобілізувала правління сплатити із власних кишень борг і знайти спонсорів на сплату субсидії в сезоні 1911–1912. Під кінець вересня 1911 року поширилася ідея, що організація колективу на нових засадах увінчається успіхом. Польськомовна преса підтверджувала велику зацікавленість театральних підприємців справою київського театру. До участі в оголошеному конкурсі мало зголоситися багато кандидатів, тому очікували тільки на вибір найкращого. «...Правління польського Товариства шанувальників мистецтва заклопотане організацією театру в поточному році. У цій сфері відбудуться принципові зміни, продиктовані досвідом

попередніх років. По-перше, буде рішуче відкинуто керівництво економічним способом, як було досі, і театр перейде у власність підприємця, який дістане певну субсидію. Охочих дістати антрепризу в Києві досить багато, і серед них – кілька поважних прізвищ. У виборі підприємця правління буде керуватися не стільки матеріальними чинниками, скільки гарантіями, що театр, субсидійований спільнотою, відповідатиме ідейному завданню, тобто увага передусім звертатиметься на художню кваліфікацію підприємця, репертуар і план художньої діяльності. Переговори перебувають у завершальній стадії, і найпізніше в середині жовтня почнуться вистави» <sup>29</sup>. Оптимістичні прогнози на початку жовтня підтвердив також київський кореспондент «Петербурзької газети»: «Польський театр у поточному сезоні буде переданий у відання приватному підприємцеві, правління субсидіюватиме це починання. Польська публіка нарешті позбавиться від перегляду на сцені аматорських дивовиж – польський театр, здається, нарешті знайде в Києві постійне пристановище, чого прагнуть, звісно, численні поляки - мешканці Києва. ...Адже повсюдно чути польську мову, і за умови гарного репертуару й добору акторів, навіть не першорядних, але майстерних, польський театр зможе нарешті створити поважну конкуренцію» <sup>30</sup>. Тим часом, уже в листопаді з'явилася інформація, що художнє керівництво колективом на старих фінансових засадах покладене на Юзефа Поплавського. Важко перевірити, чому, за великої кількості кандидатів, у тому числі – «кількох поважних», не було обрано жодного. Можливо, повідомлення преси не були правдивими. На думку Т. Станішевського, серед охочих не було жодної відповідної кандидатури на керівництво постійним театром: «...Казимеж Боярський постановив порушити традицію провадження театру економічним способом і віддати його в антрепризу. Але він не знайшов солідних кандидатів і в результаті мусив організовувати театр по-старому, запросивши керівником доброго актора і відомого режисера пана Поплавського...» [Staniszewski 1913]. Другий сезон діяльності повністю професійного колективу закінчився ще гіршим фінансовим результатом, хоча й був найкоротшим в історії театру. Вистави почалися в листопаді 1911 року, а заключний спектакль відбувся в кінці лютого. Потім повторився відомий із попередніх років сценарій: розчароване правління мало сплатити понад п'ятитисячні борги, а скликані на квітень загальні збори Товариства шанувальників мистецтва не відбулися через відсутність кворуму.

Колектив київського польського Товариства шанувальників мистецтва під антрепризою Францішека Рихловського. 6 травня 1912 року під час загальних зборів Товариства шанувальників мистецтва правління, яке вже протягом кількох років засвідчувало свою нездатність організувати постійний театр, повним складом пішло у відставку. При виборі нового правління постановили керуватися іншими, ніж у попередні роки, критеріями. На чолі нового правління мали стати люди не стільки пов'язані з культурним і громадським життям, скільки економісти й підприємці, які «мали структуру театру поставити на міцний комерційний ґрунт» [Staniszewski 1913]. Серед новообраних були: Казимеж Боярський, Ян Доуглас, граф Мончинський, Станіслав Нажимський, а також Станіслав Зелінський. Уже на першому засіданні ці особи постановили, що в сезоні 1912–1913 колектив буде діяти на засадах повного фінансування з боку товариства. Для майбутнього художнього керівника призначили субсидію в розмірі 3 тисячі карбованців, з умовою, що можливий дефіцит він мав покривати власними силами. Вирішили також, що, у випадку не зголошення до правління жодного відповідного театрального підприємця, публіка в новому сезоні муситиме задовольнятися «періодичними гастролями першорядних колективів» [Staniszewski 1913]. Спочатку все вказувало на те, що вперше від 1906 року діяльність постійного театру буде перервана. Бажання взяти участь у конкурсі на художнє керівництво колективом висловили багато кандидатів, але переважна більшість не погоджувалися на умови, пропоновані правлінням. «З підприємцями справа посувалася погано. Зголошувалися численні кандидати на посаду керівників за умови провадження сцени господарчим способом, але у ролі приватних підприємців зголосилося небагато і при тому сумнівного рівня» [Staniszewski 1913]. Лише в середині вересня з'явилася перша інформація в пресі про те, що правління Товариства шанувальників мистецтва веде розмови з Францішеком Рихловським. Переговори закінчилися успіхом, і під кінець жовтня цілком професійний колектив на чолі з Ф. Рихловським урочисто почав сезон. «За таких обставин запропонував свою кандидатуру колишній директор "Об'єднаного театру" пан Францішек Рихловський. Дуже похвальна оцінка його діяльності у варшавській пресі і поважні рекомендації посприяли тому, що правління підписало договір, довіряючи йому долю нашої сцени» [Staniszewski 1913]. Театр і надалі залишався під патронатом Товариства шанувальників мистецтва. Нам докладно невідомі принципи співпраці правління з Ф. Рихловським, але його вплив Товариства на театр був із року в рік усе меншим. Формальні опікуни театру, асигнувавши трьохтисячну субвенцію, лише незначною мірою втручалися в репертуарну та кадрову політику художнього керівника, якого преса також називала «керівником-підприємцем», або «директором постійного театру». Ф. Рихловський перший серед керівників колективу наважився поділитися своїми повноваженнями, виділивши з трупи для адміністративної роботи секретаря, а також ангажуючи професійного режисера.

Рішення правління про взяття на роботу  $\Phi$ . Рихловського виявилося одним із найвдаліших в історії постійного польського театру в Києві. Театр отримав амбітного, надзвичайно

активного підприємця, який уже протягом першого сезону довів, що колектив може приносити прибутки. «Директор Рихловський – це перший керівник-підриємець, який, отримуючи певну субсидію, керує театром на свій власний ризик. У результаті, якщо за колишніх керівників театр давав дефіцити близько шести тисяч карбованців, то за керівництва Рихловського, при субсидії три тисячі крб. на сезон усім акторам сплачено за роботу і досягнуто певного прибутку» 31. Уперше в історії театру зажевріла надія, що вдалося збудувати тривалий фундамент для польського театру в Києві. У травні 1913 році правління підписало на аналогічних умовах договір із Ф. Рихловським на черговий сезон. З відвідуваністю вистав було дещо гірше, але все одно в сезон 1913-1914 керівнику вдалося досятти чистого прибутку. Утім, ситуацію ускладнили події Першої світової війни. У зв'язку з нагальною необхідністю фінансово допомагати солдатам та їхнім родинам, а також особам, що постраждали внаслідок воєнних дій, Товариство шанувальників мистецтва не могло вимагати від поляків підтримки для театру. Правління не було переконане в тому, чи в цій ситуації годилося схиляти співвітчизників до спонсорування театру. Відтак, зіграна 7 березня 1914 року вистава А. Фредро «Дами і гусари» стала останнім виступом колективу польського Товариства шанувальників мистецтва в Києві. Восьмирічний патронат товариства над театральною трупою закінчився. Протягом цього часу, однак, у Києві вдалося створити театр, який мав пристойний рівень, був добре організований і професійно керований, завдяки чому Ф. Рихловський наважився продовжувати його діяльність уже самостійно. Тож у Києві й надалі функціонував постійний польський театр, але то вже була повністю приватна, позбавлена патронату й дотації Товариства шанувальників мистецтва інституція.

- <sup>1</sup> Dziennik Kijowski. 1906. Nr. 178.
- $^2$  Statut Polskiego Towarzystwa Miłośników Sztuki // ЦДІАК. Фонд 274, оп. 4, од. зб. 205.
  - <sup>3</sup> Dziennik Kijowski. 1911. Nr. 66.
- <sup>4</sup> Окрім них до правління ввійшли: М. Буковинський, Л. Бурштинський, Р. Бюлов-Горов, К. Іваницький, І. Лиховський, К. Мільвід, Е. Моравський, Й. Орловська, М. Пєньковський, К. Жонсніцький, С. Венглінський, К. Вількошевський. Загалом, у зібранні узяли участь понад 30 осіб.
- <sup>5</sup> К. Лозинська стала на той час керівником драматичної секції КПТШС і її завданням було допомогти художньому керівникові колективу.
  - <sup>6</sup> Dziennik Kijowski. 1908. Nr. 5.
  - <sup>7</sup> Tam camo.
  - <sup>8</sup> Dziennik Kijowski. 1909. Nr. 19.
  - <sup>9</sup> Там само. Nr. 16.
  - <sup>10</sup> Там само.
  - 11 Там само.
  - 12 Там само.
  - <sup>13</sup> Там само.
  - <sup>14</sup> Там само.
  - <sup>15</sup> Przeglad Krajowy. 1909. Nr 1.
  - <sup>16</sup> Там само.
  - <sup>17</sup> Там само.
  - <sup>18</sup> Там само. Nr 3.
  - <sup>19</sup> Там само. Nr. 182.
  - <sup>20</sup> Tam camo.
- $^{21}$  Це за період від кінця січня до початку травня 1909 року за керівництва  $\Gamma$ . Галицького і від жовтня до кінця 1909 року за керівництва  $\Gamma$ . Станевського.
  - <sup>22</sup> Dziennik Kijowski. 1910. Nr. 145.
  - <sup>23</sup> Там само. Nr. 230.
  - <sup>24</sup> Там само. Nr. 115.
- <sup>25</sup> Не включені до колективу аматори мали створити аматорський театрик і виступати кілька разів на рік із добродійною метою.
  - <sup>26</sup> Dziennik Kijowski. 1910. Nr. 115.
  - <sup>27</sup> Tam camo.
  - $^{28}$  Автор підписався як Sk.// Dziennik Peterburski. 1910. Nr. 195.
  - <sup>29</sup> Dziennik Kijowski. 1911. Nr. 250.
  - <sup>30</sup> Sk. Korespondencja z Kijowa // Dziennik Peterburski . 1911. Nr. 469.
  - <sup>31</sup> Kłosy Ukraińskie. 1915. Nr. 2–3.

#### ЛІТЕРАТУРА

Simplicjusz Rzeszotko. Teatr Polski w Kijowie // Dziennik Kijowski, 1906. –Nr. 36.

*Teodor Maria Staniszewski*. Siedmiolecie Teatru Polskiego w Kijowie // «Bluszcz». – 1913. – Nr. 24.

*Teodor Maria Staniszewski*. O Teatrze Polskim w Kijowie // Dziennik Kijowski. – 1910. – Nr. 115.

*Teodor Maria Staniszewski*. O Teatrze Polskim w Kijowie część II // Dziennik Kijowski. – 1910. – Nr. 116.

*Teodor Maria Staniszewski*. Siedmiolecie Teatru Polskiego w Kijowie // «Bluszcz». – 1913. – Nr. 25.

*Teodor Maria Staniszewski*. Siedmiolecie Teatru Polskiego w Kijowie // «Bluszcz». – 1913. – Nr. 26.

*Teodor Maria Staniszewski*. Siedmiolecie Teatru Polskiego w Kijowie // «Bluszcz». – 1913. – Nr. 27.

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України в Києві.

## Переклад з польської Н. Сидяченко

Статья посвящена актуальной теме украинско-польских культурных контактов – функционированию постоянного польского театра в Киеве (1905–1914 гг.). Автор статьи ставит перед собою задачу – проследить и зафиксировать основные этапы формирования польского театра в Киеве – от аматорской группы до профессионального театра. Исследователь обращает также внимание и на работы других польских и украинских исследователей, посвященные вопросам формирования профессионального польского театра и его значения для распространения польской культуры в Украине.

**Ключевые слова:** аматорская группа, профессиональный театр, театральный коллектив, польские клубы, общественная и культурная деятельность.

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

УДК 398.87-055.2-058.214

**Язон Геда** (Ізраїль)

# СЛОВ'ЯНСЬКІ ЕПІЧНІ ПІСНІ ПРО ЖІНОК-ПОЛОНЯНОК <sup>1</sup>

У статті йдеться про південнослов'янські епічні пісні, які розповідають про долю жінок, захоплених у полон під час військових дій. Їх долі складаються або добре (вони виходять заміж за своїх загарбників, тобто ворогів), або погано: з них знущаються. Іноді жінки кінчають життя самогубством, а іноді їм вдається втекти.

Ключові слова: південні слов'яни, пісні, доля, жінки, полон.

This article is devoted to South Slavic songs which outline the fate of women who became a war prisoners. Their fate is either positive (they get married) or negative (they are tormented). In some cases they commit suicide or succeed to flee.

Key words: South Slavs, songs, fate, women, captivity.

Останнім часом ми працюємо над створенням типологічного покажчика епічних пісень. Матеріалом дослідження обрано епос південних слов'ян [Jason 1993, 1998]. Не всі з близько 5000 опрацьованих текстів належать до епічних пісень: лише 36 з них описують долю жінок, які потрапили в полон. Такі пісні не становлять окремого жанру, адже частина з них – це плачі (див. модель 3), інші близькі до новелістичних опові-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Вперше надрукована англійською мовою у зб.: Folklore in 2000. Voces Amicorum Guilhelmo Voigt Sexagenario, ed. by I. Nagy and K. Verebélyi. – Budapest, 2000. – P. 42–50.

дей (моделі 1, 2, 4, 5, 6), деякі набувають рис священної легенди, бо розповідають про дів-мучениць (модель 6).

«Моделі» побудовані за принципом, запропонованим Антті Аарне, згідно з яким тип сюжету визначається як стабільна послідовність подій, що зберігається в традиції [Aarne 1910; Aarne-Thompson 1927 & 1961; Jason n.d.]. Тут використано нейтральний термін «модель», оскільки ця група пісень не належить до якогось чітко визначеного жанру, і тому ми не пропонуємо її як категорію для ширшої класифікаційної схеми. Це лише побіжні результати роботи з класифікації епосу, які окреслюють групу тем для подальшого вивчення. У розглянутих текстах можна виділити шість моделей, які побудовані за загальною «сукупністю змістів» (описані нижче в Додатку – Покажчик).

Ми обережно ставимося до вживання терміну «балада», оскільки є розходження в його тлумаченні. До класифікації всього корпусу пісень південних слов'ян ми вводимо концепцію «пісні про сімейний конфлікт» як тимчасове визначення, яке згодом потребуватиме пояснення. В історіях про жінок-полонянок сімейний конфлікт з'являється лише в деяких текстах, у випадках, коли родина вирішує, чи прийняти назад збезчещену полонянку, і якою буде доля народжених від ґвалтівника дітей – у випадку шлюбу з викрадачем (див. моделі 4 та 5). У моделі 6, де йдеться про жінок-мучениць, присутні етнорелігійні та соціальні, а не сімейні конфлікти (див. додаток –покажчик А.І); соціальний конфлікт: розділи А.2, А.3 (пор. тему жінок-мучениць у кн.: [Jason 1985; Avishur et al. 1995].

Сторонами конфлікту виступають слов'яни-християни, які зазнають утисків з боку мусульман – турків, татар чи слов'ян, грабіжників з будь-якої етнічної групи (такої, як соціально принижені парії – цигани). Пісні виконуються ( чи записуються) зі слів слов'ян-християн, отже вони стають самоїден-

тифікаційним «ми», пригнобленою, постраждалою стороною. «Інша сторона», «вони», «гнобителі», «вороги» виступають супротивниками, з якими ведеться боротьба (модель 4, розділ F.2); в інших випадках викрадач чи загарбник залишається непокараним (моделі 3, 5 та 6) або навіть постає у позитивному ключі (моделі 1 та 2). Отже, у досліджених текстах відсутня певна єдина модель поведінки викрадача, так само, як і єдина модель ставлення до нього. Очевидно, це відповідає реаліям того часу: жінок забирали в полон грабіжники та мародери з оттоманського війська, а міг викрасти й могутній мусульманський вельможа. У більшості випадків доля полонених жінок була тяжкою. Типовий образ дівчини-християнки в корчмі у героїчних піснях походить саме від таких жінок, яких спершу викрали мусульмани, а потім зреклися рідні. Родичі не прийняли б їх додому, жоден християнин не одружився б з такою збезчещеною дівчиною, отже вони могли вижити лише як повії при корчмі.

Сподіваємося, що ця невелика розвідка поглибить наші знання на терені усної епічної творчості південних слов'ян.

## ДОДАТОК Покажчик

- А. Дівчина/жінка потрапляє до рук чоловіка-нелюба.
- **А.І.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.3) жінок, (1.4) одну жінку, (1.5) дівчину, (1.6) молоду матір (усі моделі).
- **А.2.** Грабіжники викрадають дівчину просто під час весілля (моделі 4, 6).
- **А.3**. Залицяльник-нелюб (соціально низького стану циган) виграє змагання претендентів на руку дівчини (моделі 4, 6).
  - В. Дії родичів жінки.
  - В.І. Родичі пропонують викуп за неї (модель 1).

- **В.2**. Родичі хочуть знати, якою буде її доля в полоні: чи вона стане рабинею (служницею для чорної роботи), чи жінкою викрадача (господинею в його оселі) (модель 1).
  - С. Загарбник погано поводиться з полоненою жінкою.
- **С.1** .Викрадач відмовляється від викупу за полонену жінку (модель 1).
  - С.2. Загарбник жорстоко поводиться з полоненою жінкою.
- **С.2.1**. Загарбник змушує молоду матір покинути своє дитя (немовля) у лісі напризволяще, дитина помирає або її з'їдають дикі звірі (модель 3).
  - С.2.2. Загарбник убиває дитину полоненої матері (модель 3).
- С.2.3. Загарбник (а) ґвалтує полонену жінку, і (б) вона народжує дитину (моделі 4, 5).
- **С.2.4.** Турецький загарбник катує полонену християнку, вимагаючи навернення її до ісламу (модель 6).
  - D. Викрадач добре поводиться з полоненою жінкою.
- **D.l.** Викрадач (а) бере шлюб з полоненою жінкою, (б) вона навертається в його релігію та стає господинею в його домі (царицею) (моделі 1, 4).
  - **D.2.** Викрадач не ґвалтує полонену жінку (модель 2).
  - **D.3**. Викрадач виявляє милосердя до полоненої жінки:
- **D.3.1**. Коли (а) після кількох годин у полоні жінка плаче, (б) він запитує чому, й отримує (в) відповідь: у неї дома залишилася мала дитина (модель 2).
- **D.3.2**. Коли (а) після тривалого перебування у полоні жінка плаче, (б) він запитує чому, й отримує (в) відповідь: вона тужить за домом та батьками (модель 2).
  - Е. Полонена жінка відновлює контакт зі своєю родиною.
- **Е.І.** Після того, як жінка навернулася в релігію викрадача, вийшла за нього заміж та народила дітей, (а) вона посилає вісточку родині або їде провідати рідних, (б) батьки радіють (модель 1).
  - Е.2. Після того, як загарбник кидає її (див. також Е.3), (а)

- вона (з дитиною) повертається до своєї родини, (б.l) але родичі проганяють її, або (б.2) сім'я приймає її (в). Вона просить милості для своєї дитини, яку вона народила від загарбника (г.l), але родичі вбивають її дитину (це може бути умовою її прийняття до родини), або (г.2) родичам шкода дитини (модель 4, 5).
- **Е.3**. Брат, (а) який вирушає на пошуки викраденої сестри, знаходить її (б). Щасливе впізнання (сестра впізнає брата) (модель 4).
  - **F.** Звільнення полоненої жінки.
- **F.1**. Милосердний викрадач (а) звільняє полонену, і (б) вдячна жінка клянеться стати йому сестрою в Господі (модель 2).
- **F.2.** Родичі жінки звільняють її (вбивають загарбника) (модель 4).
- **F.3.** Жорстокому загарбнику набридла жінка й він виганяє її з дитям жебракувати (модель 5).
  - **F.4** Полонена жінка втікає (модель 4).
  - **F.5**. Мучениця.
  - **F.5.1.** Закатована жінка помирає від тортур (модель 6).
- **F.5.2.** Полонена/викрадена жінка накладає на себе руки: вона (1) хитрістю отримує ножа (щоб «порізати яблуко») або (2) дістається води («щоб умитися») і вбиває себе ножем чи топиться (модель 6).
- **F.5.3.** Коли молоду матір змушують покинути своє немовля в лісі, вона помирає з горя (модель 3).

## Модель 1. Полонена жінка виходить заміж за викрадача

- **А.І.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.3) жінок, (1.4) одну жінку, (1.5) дівчину.
  - В.І. Родичі пропонують викуп за неї.
  - С.1. Викрадач відмовляється від викупу за полонену жінку.

- **В.2**. Родичі хочуть дізнатися, якою буде її доля в полоні: чи вона стане рабинею (прислужницею для чорної роботи), чи жінкою викрадача (хазяйкою його оселі).
- **D.l.** Викрадач (а) бере шлюб з полоненою жінкою, (б) вона навертається в його релігію та стає господинею його дому (царицею).
- **Е.І.** Після того, як жінка навернулася в релігію викрадача, вийшла за нього заміж та народила дітей, (а) вона посилає вісточку родині або їде провідати рідних, (б) батьки радіють.

#### Тексти

Mil, no. 70: A.l (l.l) (1.5), B.2, D.l, E.l. Mil, no. 116: A.l (AaTh 516B), B.2, E.l. Mil, no. 132: A.l (l.l) (1.5), D.l, B.l, C.l, E.l. HNP V, no. 83: C.2.3, D.l (l), E.2 (c). A-&-V.no. 5: = Mil, no. 70. SbNU, no. 249 (ряд. 15–26): A.l (l.l) (1.5), E.l.

## Модель 2. Полонена жінка стає викрадачеві сестрою в Господі

- **А.І.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.3) жінок, (1.4) одну жінку, (1.5) дівчину.
  - **D.2.** Викрадач не ґвалтує полоненої жінки.
  - **D.3**. Викрадач виявляє милосердя до полоненої жінки:
- **D.3.1**. Коли (а) після кількох годин у полоні жінка плаче, (б) він запитує чому, й отримує (в) відповідь: у неї вдома залишилася мала дитина.
- **D.3.2.** Коли (а) після тривалого перебування в полоні жінка плаче, (б) він запитує чому, й отримує (в) відповідь: вона тужить за домом та батьками.
- **F.I**. Милосердний викрадач (а) звільняє полонену і (б) вдячна жінка клянеться стати йому сестрою в Господі.

#### Тексти

Mil, no. 158: A.l (l.l) (1.6), D.2, D.3.1, F.l (a). P-&-L, no. 24 (ряд. 815-943): A.l (l.l) (1.5), D.2, D.3.2. P-&-L, no. 31 (ряд. 675-705): = P-&-L, no. 24.

## Модель 3. Молоду матір змушують покинути своє дитя

- **A.l.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.6) молоду матір.
- **С.2.1**. Загарбник змушує молоду матір покинути своє дитя (немовля) у лісі напризволяще, дитина помирає або її з'їдають дикі тварини.
  - С.2.2. Загарбник убиває дитину полоненої матері.
- **F.5.3**. Коли молоду мати змушують покинути своє немовля в лісі, вона помирає з горя.

#### Тексти

SNP V, no. 691: A.3, C.2.1, F.5.3. Mil, no. 136: A.l (l.l) (1.6), C.2.1. Mil, no. 653: A.l (l.l) (1.6), C.2.2. HNP V, nos 161-162: A.l, C.2.1, F.5.3. HNP X, no. A-79: A.3, C.2.2, F.5.3. HNPX, no. B-3: A.l (l.l) (1.6), F.5.3. A-&-V, no. 43: A.l (l.l) (1.5) (1.6), C.2.1. A-&-V, no. 45: A.l (l.) (1.5) (1.6), C.2.1.

## Модель 4. Полонена жінка втікає

- **А.І.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.3) жінок, (1.4) одну жінку, (1.5) дівчину.
  - А.2. Грабіжники викрадають дівчину просто з її весілля.
- С.2.3. Загарбник (а) твалтує полонену жінку і (б) вона народжує дитину.

- **D.1** Викрадач (а) бере шлюб із полоненою жінкою, (б) вона навертається у його релігію і стає господинею його дому (царицею).
- **Е.3.** Брат, (а) який вирушив на пошуки викраденої сестри, знаходить її, (б) щасливе впізнання (сестра впізнає брата).
  - **F.4**. Полонена жінка втікає.
  - **F.2.** Родичі жінки звільняють її (вбивають загарбника).
- **Е.2.** Після того, як загарбник кидає її, (а) вона (з дитиною) повертається до своєї родини, (б.l) але родичі проганяють її або (б.2) сім'я приймає її (в). Вона просить милості для своєї дитини, яку вона народила від загарбника (г.l), але родичі вбивають її дитину (це може бути умовою її прийняття до родини), або (г.2) родичі жаліють дитину.

#### Тексти

Bogišić.no. 93: A.l, F.4.

SNP n, no. 96 (ряд. 1–30, 98–141, 151–169): A.l (l.l) (1.5), D.l, E.3, E.2 (a),F.2, E.2 (b.2) (c)(d.l).

A-&-V, nos. 6 and 81: A.2, C.2.3, F.4, E.2 (a), F.2, E.2 (c).

## Модель 5. Замучену жінку виганяють

- **А.І.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.3) жінок, (1.4) одну жінку, (1.5) дівчину.
- С.2.3. Загарбник (а) ґвалтує полонену жінку і (б) вона народжує дитину.
- **F.3** Жорстокому загарбнику жінка обридла й він виганяє її з дитям жебракувати.
- **Е.2**. Після того, як загарбник кидає її (див. також F.3), (а) вона (з дитиною) повертається до своєї родини, (б.1) але родичі проганяють її, або (б.2) сім'я приймає її (в). Вона просить милосердя для своєї дитини, яку вона народила від загарбника, (г.1) але родичі вбивають її дитину (це може бути

умовою її прийняття до родини) або (г.2) родичі жаліють дитину.

#### Тексти

Mil, no. 79: A.l (l.l) (1.5), C.2.3, F.3, E.2 (a) (b.l) (b.2) (d.l). Mil, no. 131 (ряд. 2-60): A.l (l.l) (1.5), C.2.3, F.3, E.2 (a) (b.l) (b.2).

Mil.no. 176: A.l (l.l) (1.5), F.3.

## Модель 6. Діва-мучениця

- **А.І.** Вороги (турки/татари, християни) (1.1) беруть у полон (під час набігу) або (1.2) викрадають (1.3) жінок, (1.4) одну жінку, (1.5) дівчину.
  - А.2. Грабіжники забирають дівчину просто з її весілля.
- **А.3.** Залицяльник-нелюб (соціально низького стану циган) виграє змагання претендентів на руку дівчини.
- **С.2.4**. Турецький загарбник катує полонену християнку, вимагаючи, щоб вона навернулася до ісламу.
  - **F.5.1**. Закатована жінка вмирає від тортур.
- **F.5.2.** Полонена/викрадена жінка накладає на себе руки: вона (1) хитрістю отримує ножа (щоб «порізати яблуко»), або (2) дістається води («щоб умитися») та вбиває себе або топиться.

#### Тексти

Bogišić, no. 126 [A.3], F.5.2 (2).

SNP 1,1 p. 651: A.3, C.2.4, F.5.2.

SNP I, no. 721 (ряд. 26–46): A.l (1.2) (1.5), F.5.2 (2).

SNP I, no. 722 (ряд. 14-23): A.l (1.2) (1.5), F.5.2 (2).

Mil, no. 71 (ряд. 20-56): А.З, F.5.2 (l).

Mil, no. 74: A.l (l.l) (1.5).

Mil, no. 75: A.I (1.1) (1.5), F.5.2.

Mil.no. 78: C.2.4, F.5.1.

Mil, no. 107 (ряд. 32-55): A.l (l.l) (1.5), F.5.2 (l).

Mil, no. 174: A.l (l.l) (1.5), F.5.2(l). HNP V, no. 129: A.l, F.5.2.

HNP VI, по. 6 (ряд. 98-106): A.l (l.l) (1.4), F.5.2 (2).

HNP VI, no. 52:F.5.1.

HNP VI, no. 106: A. 3.

HNP VII, no. 358: A.l (l.l) (1.4), F.5.2 (2).

A-&-V, no. 53 (ряд. 36–71): = Mil, no. 107.

 $A-\mathcal{C}-V$ , no. 56: = Mil, no. 78.

SbNU, no. 316 (ряд. 50-69): A.3, F.5.2 (2).

SbNU, no. 394: A.2, F.5.2.

SbNU, nos. 395-396: A.2, F.5.2 (l).

#### ЛІТЕРАТУРА

Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen // FF Communications. – Helsinki, 1910.– No. 3.

Aarne A., Thompson S. The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography // FF Communications 1927. – Helsinki. – No. 74; 2nd ed., FF Communications. – Helsinki, 1961. – No. 184.

A-&-V- Angelov B., Hristo V. (ed.) Trem na b"lgarskata narodna istoričeska epika. – Sofia, 1939.

Avishur Y., Jason H., Jussay P. The Jewish Beauty and the King: Story and History // ELO-Estudios Literatura Oral, 1995.

Bogišić V. (ed.) Narodne pjesme. – Beograd, 1878.

HNP - Broz I., Bosanac S., Marjanović L., Andrić N. (ed.) Hrvatske narodne pjesme. 10 vols. – Zagreb, 1896–1942.

Jason H. The Jewish Beauty and the King. Coherence in Folk-talcs. Preliminary sketch of a model // Text Connexity, Text Coherence, by G. Sözcr ed,. – Hamburg, 1985.

Jason H. A Model for the Surface Level of Narration of the Theme «Combat» in South Slavic Epic Songs // Narodna Umjetnost, 1993.

Jason H. Index of Content Types for Oral Epics: A Report // The Present-Day Importance of Oral Traditions, ed. W. Heissig; R. Schott. – Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Blgarski narodni pesni (3rd cd., cd. by M. Arnaudov). Mil - Miladinovci (Bratja Miladinovci, D. and K.) (collec.and ed.).— Sofia. — Ed. pr. 1861. — Zagreb, 1942.

Serbocroatian Heroic Songs/Srpskohrvatske junačke pjesme. P-&-L – Parry M. (collector) and A. B. Lord (editor and translator). 2 vols. – Cambridge; Belgrade, 1953–54.

Blgarski junaški epos. Sbornik za Narodni Umotvorenija i Narodopis, SbNU - Romanska C, Angelova R., Bogdanova G., Stoian J.and Stojkova S. (collectors and editors). vol. 53. – Sofia,1971.

Srpske narodne pjesme. SNP - Karadžić. V. S. (collector and editor).9. vols. Many editions: ed. pr. vols. I–IV: 1841–1862, Vienna; vols. V–IX: 1898–1902, Belgrade. Here used vol. I–IV. – Belgrade, 1969; vols. V–IX. – Belgrade, 1935–1936.

### Переклад з англійської Є. Ліхтенштейна

В статье речь идет о южнославянских типах песен, которые рассказывают о судьбах женщин, захваченных в плен во время военных действий. Их судьбы складываются либо хорошо (они выходят замуж за своих захватчиков, то есть врагов), либо плохо: над ними издеваются. Иногда женщины кончают жизнь самоубийством, а иногда им удаётся бежать.

**Ключевые слова:** южные славяне, песни, судьба, женщины, плен.

#### ПЕРЛИНА СЕРБСЬКОГО ЕПОСУ

(народна пісня «Дівчина Косовка» в українських перекладах)

Предметом аналізу в запропонованій нижче статті є оригінальний текст (сербською мовою) та українські переклади одного з най-яскравіших зразків сербського народного епосу – народної пісні «Дівчина Косовка». Автор наукової розвідки ставив собі за мету проаналізувати оригінальний текст та українські переклади народної пісні з циклу «косівських пісень», дати читачеві уявлення про поетику й ритмомелодику фольклорного твору.

**Ключові слова**: народна поезія, український переклад, «косівський цикл», ліро-епічні пісні, ритмомелодика пісні.

The subject of analysis in this article is of one of the most famous Serbian folk songs «Devochka Kosovka» original and its Ukrainian translations. The author of this article is talking about specific features of this folk song, for example, its poetic, rhythmic, melodic and other peculiarities.

**Key words**: national folk poetry, Ukrainian translation, «the cycle of Kosovo», lyric and epic songs.

В історії кожного народу є події, які навіки закарбовуються в його пам'яті. Доленосною й трагічною подією для сербів став 1389 рік, коли на Косовому полі – землі, що є історичною колискою сербською народу, на день святого Віда (15 червня) відбулася велика битва між захисниками рідного краю на чолі з князем Лазарем (мал.1), згодом канонізованим православною церквою (День його пам'яті відзначається 15 червня за старим стилем, а 28 – за новим) й у декілька разів переважаючою силою ворога – 300-тисячною армією Туреччини під командуванням султана Мурата. Сили були нерівні – серби програли битву, що



Мал.1. Князь Лазар. Різьба на дереві. XVII ст.

наклало відбиток на всю наступну історію цього народу.

підкреслював «Косове, сербський фольклорист С. Матич, - кинуло тінь на цілі століття і поділило нашу історію на дві епохи: світлі дні до Косова, коли ми мали державу, і темні дні від Косова, коли ми стали чужинців невільниками родна књижевност 1966, с. 138]. Але відчайдушний героїзм, який виявили мужні захисники серця своєї Батьківщини - Косового поля, знайшов яскраве втілення в народній творчості, у зворушливих лірико-драматичних піснях так званого «косовського циклу». «...В слов'янській істо-

рії, – писав Іван Франко, 150-річчя від дня народження якого ми відзначаємо цього року, – годі знайти величнішого предмета до епосу, як битва на Косовім полі. Свобідний лицарський народ, независиме царство, слава і сила, і початки розцвітаючої просвіти, – все гине – пропадає на довгі століття, все запропащується в одній кривавій рішучій битві! Тут народній фантазії отворилося широке поле до заявлення своєї сили в звеличуванні богатирів, як цар Лазар, Милош Обилич і другі, і тут вона дійсно показала всю красоту, свіжість і оригінальність своєї творчості» [Франко 1980, ІХ, с. 54–55].

Серед пісень «косівського циклу» особливо вражає глибиною почуття й трагізмом пісня «Дівчина Косовка». Не випадково ця пісня зачарувала багатьох українських діячів культури, перекладачів, зокрема – Михайла Старицького й Максима

Рильського. А Микола Лисенко разом з Олександром Русовим у 1873 році на Балканах записали її мелодію. Розробка цієї теми видається нам доцільною та актуальною.

Свої переклади сербських епічних пісень М. Старицький опублікував у Києві 1876 року в збірці під назвою «Сербські народні думи і пісні», яка стала визначною культурною подією в Україні, першою спробою «присвоєння нашій мові скарбів сербської поезії народної в цілім її об'ємі» [Франко 1980, ІХ, с. 51], як слушно висловився І. Франко. Пісня «Дівчина Косовка» вміщена в збірці на с. 167−172. Вона передруковувалася багато разів. Уривок цієї поетичної перлини цитувала Олена Пчілка, якій М. Старицький подарував збірку «Сербські народні думи і пісні», у своїх розлогих спогадах про М. Старицького, надрукованих у часописі «Киевская старина» (1904, № 5, с. 400−449).

Одразу ж після Другої світової війни М. Рильський відвідав Югославію та привіз із собою зібрання сербського фольклору Вука Караджича, з якого він разом з іншими піснями переклав і пісню «Дівчина Косовка» (М. Старицький переклав цю пісню також зі збірки пісень Вука Караджича) і надрукував 1946 року в часописі «Вітчизна» (№ 7–8, с. 29–30) та в збірці «Сербські епічні пісні» [Сербські епічні пісні 1946, с. 58–62], яка теж була вагомим внеском в українську культуру, високим досягненням у мистецтві перекладів сербської пісні в Україні.

«Дівчина Косовка» в перекладі М. Рильського неодноразово передруковувалася. Вона ввійшла до збірки «Сербська народна поезія» [Сербська народна поезія 1955, с. 133–134], яку впорядкували Максим Рильський та Леонід Первомайський, куди ввійшли, окрім перекладів М. Рильського, переклади М. Старицького, І. Франка та Л. Первомайського. Це теж було культурним явищем в Україні. «Дівчина Косовка» в перекладі М. Рильського ввійшла до антології

«Сербохорватські народні пісні» [Сербохорватські народні пісні 1970, с. 136–139], яку підготував до друку автор цих рядків і ввів до неї пісні в інтерпретаціях багатьох українських перекладачів.

Переклади М. Старицького та М. Рильського відзначаються точністю та художністю. Вони високо оцінені в нас та за кордоном. Про трагічну дівчину Косовку Рильський із захопленням згадує й у своїй оригінальній поезії, що має назву «Сербські народні пісні», де йдеться про переклади ним сербського епосу. Тут читаємо: «Поринув я у світ могутніх юнаків, Крилатих коней їх, мечів їх огнецвітних, Вино я з ними пив і на планинах жив Під сосон довгий шум, посеред скель блакитних. Неначе ліс живий, хиталися списи, Під сонцем маяли сліпучі короговки, І дух підносився від гордої краси, Від плачу дівчини – скорботної Косовки» [Рильський 1962, ІХ, с. 52].

Трагічна дівчина Косовка згадується в багатьох піснях про Косове поле. Це узагальнений образ дівчини, яку посиротила війна (таких тоді було багато, що втратили на Косовому полі нареченого, брата, батька чи друзів).

Пісня «Дівчина Косовка» популярна серед сербського народу. Цікаво нагадати, що 6 червня 1964 року, коли відзначали 100-річчя з дня смерті Вука Караджича, у його рідному селі Тршичі її натхненно виконав мешканець цього села гусляр Володимир Цвіянович, який у вступній частині шанобливим словом згадав великого сина сербського народу – Вука Караджича.

Варіантів пісень про дівчину Косовку є чимало. Їх досить детально розглянув сербський академік Душан Неделькович у ґрунтовній розвідці «Фолклористика и народна књижевност у перспективи Вукове културне револуције и даљи развитак класичне "Косовке девојке"», вміщеній в ювілейному виданні "Вуков сборник" [Вуков сборник 1966, с. 129–162]. У класичній герцеговинській пісні «Дівчина Косовка», що вміщена у збірці Вука Караджича, яку майстерно переклали М. Старицький та М. Рильський, і яку розглядав згаданий сербський вчений – дівчина Косовка з відрами в руках, наповнених – одне вином, а друге водою, «з хлібом за плечима» бродить серед трупів після великого бою по Косовому полю:

Де надиба юнака живого, Умива холодною водою, Напува його вином червоним, Нагодує потім хлібом білим

[Сербські народні думи і пісні 1876, с. 167].

Серед убитих і поранених вона шукала трьох своїх друзів, найвизначніших героїв Косовської битви – Милоша Обилича, Івана Косанчича та Милана Топлицю. Кожен із них перед боєм подарував героїні щось «на не забудь»: перший «плащ крапчастий, другий «щирозлотий перстінь», а третій – «платок парчовий» – символ майбутнього вінчання, на випадок щасливого повернення його додому. Блукаючи по бойовищі, дівчина наткнулася на юнака, що спливав кров'ю та стогнав від ран:

Знайшла його ще живим дівчина: Руку праву йому чисто втято, А ногу ж то – по коліно ліву; Перебито йому ребра круглі, що аж видко із-під ребер легке. Піднімає лицаря дівчина, Витяга з кривавої калюжі, Умива холодною водою, Напува його вином червоним І до вуст йому дає хліб білий

[Сербські народні думи і пісні 1876, с. 168] (мал. 2).



Мал.2. Дівчина Косовка. Художник Урош Предич. Полотно, олія. XX ст.

Читач може досить яскраво уявити собі цього покаліченого юнака, що в передсмертні хвилини розповідає дівчині про великі, трагічні для сербів бої. Далі поранений герой повідомляє Косовці про героїчну смерть її друзів:

Сестро люба, дівчино Косовко! Глянь-но, серце, бачиш списів гору? Де найгуще і найвище списів, Там лилася тепла кров юнацька; По стремена доброму коневі, По стремена й по вузду сягала, А юнаку – по шовковий пояс: І твої там полягли всі троє. Не кривав же рукавів даремно, А вертайся до свойого двору

[Сербські народні думи і пісні 1876, с. 171–172].

Від побаченого й почутого в дівчини серце обливається кров'ю, її огортає велика туга. Косовка

Залилася гіркими сльозами, В білий дім свій пташкою майнула, Як зозуля сива затужила: «Горе, горе! Сирота я бідна! Коли сосну я торкну зелену, То усохне і зелена сосна!»

(Переклад М. Рильського) [Сербська народна поезія 1955, с. 136].

Душан Неделькович аналізував й інші варіанти пісень про

дівчину Косовку та наводив тексти, в яких закінчення інше, ніж у Вуковій. Такою піснею є та, яку колись записала в Герцоговині Бенана Буторович, а після неї на магнітофонну стрічку від гусляра Петра Башича — Душан Неделькович. Пісня має всього 22 рядки. Тут дівчина Косовка — це сестра дев'ятьох братів Юговичів і дочка Юг-Богдана, що героїчно загинули. Пісня закінчується трагічно — від надмірного душевного болю за втраченими дорогими людьми дівчина падає на землю й віддає Богу душу. Кінець пісні, який посилює трагізм сербського народу внаслідок його поразки на Косовому полі, подібний до фіналу однієї з найтрагічніших сербських балад — «Смерть матері Юговичів», яку теж переклали М. Старицький та М. Рильський. Її можна порівняти з найпоетичнішими українськими думами та історичними піснями. Від втрати улюблених синів

та чоловіка, що, обороняючи рідний край, загинули на Косовому полі, у нещасної з горя розірвалося серце.

Образ матері в пісні переростає в символічний образ усієї страдницької Сербії. І навіть більше: мати Юговичів — це всі матері, які віками збирали своїх мертвих дітей на полі бою, так само, як дівчина Косовка — це всі дівчата, яких насильницька смерть розлучила з нареченими (мал.2).

Нижче подаємо переклад одного з варіантів пісні «Дівчина Косовка», який зберігається в Етнографічній збірці Архіву Сербської академії наук і мис-



Мал.3. Храм Покрови Пресвятої Богородиці в селищі Бабин міст (уривок). Знаходиться в центрі давнього сербського цвинтаря. Збудований у ХХ ст. з використанням залишків первісної церкви, яку, за народними переказами, спорудила цариця Милиця, дружина князя Лазаря як пантеон для поховання останків героїв Косовської битви. Біля цієї церкви, побудованої на місці згаданої старої, поховані сербські воїни Першої світової війни.

тецтва під № 134. Його надрукував у згаданій книжці «Вуков сборник» і стисло проаналізував Душан Неделькович. Записав цю пісню професор Милош Івкович, ще коли був студентом, від гусляра зі Стрмостена Миладина Живковича. Шкода лише, як зазначав Душан Неделькович, що записувач народних пісень і переказів, якого передусім цікавив лінгвістичний аспект пісні, наголоси в словах, зафіксував текст не під час його співу, а в процесі диктування. А це, як відомо з практики, негативно відбивається на відтворенні оригіналу. Тому в окремих місцях згаданого запису порушено ритмомелодику й метрику пісні. Та ми вдячні сербському вченому, який зберіг для нащадків один із варіантів пісні про трагічну долю дівчини Косовки, пісні, що є окрасою не лише сербської, але й світової народної поезії.

Перекладаючи цю та інші епічні та ліро-епічні пісні сербського народу, ми намагалися, наскільки це можливо, зберегти не лише зміст, але й поетику та метричну структуру оригіналу. Як відомо, сербські епічні пісні, складені десятерцем (десять складів у рядку), обов'язково мають цезуру після четвертого складу (4+6). Це важливо, бо під час співу у тому місці, де цезура, гусляр робить паузу, так би мовити, перепочиває. На це чомусь перекладачі сербських пісень різними мовами світу не завжди звертають увагу. З українських поетів-перекладачів тільки Іван Франко, перекладаючи пісенний епос сербського народу, суворо дотримувався цієї метричної будови оригіналу.

## ДІВЧИНА КОСОВКА

По Косову туман постелився, Із туману Павло появився, А на ньому ран сімнадцять зяє, В муках герой бореться зі смертю, Кінь крутиться, кровію стікає. Звідтіль бреде дівчина Косовка. В одній руці – студена водиця, В другій руці - то вино червоне, Білий хліб у неї під пахвою, Юнаків, що в крові, повертає. Коли мертвий лежить в чистім полі, То червоним вином повмиває, Як живий ще, тільки в лютих ранах, Студеною водою напоїть, Як трапиться юнак ще здоровий, Хлібом білим його нагодує. Обізвався Павло до Косовки: «Боже милий, дівчино Косовко! Що за горе скоїлось у тебе? Що шукаєш серед мертвих в полі? Кого з роду вбито в чеснім бою? А чи брата, чи його синочка?» -«Горе в мене, незнаний юначе!» – «Я незнаний юнак, ти сказала? Я Орлович Павло, слуга перший В преславного та Лазаря-князя». – «Як питаєш, незнаний юначе, Вповім тобі все по правді чистій: Було вчора десь коло полудня, Я стояла край битого шляху, Край дороги на Косове поле, Шляхом їде юнак славний, красень, В бій веде він один загін війська. На красені жупан, злотом шитий, Шаблю довгу по землі волочить, На голові оздоблена шапка, На ній грає позлочене пір'я, А на пір'ї камінь самоцвітний, На камені золоті перстені. «Помагай біг, дівчино Косовко!» -«Помагай біг, незнаний юначе!» -

«Я незнаний юнак, ти сказала? – Я ж князь Милош Обилич, не чула?! Коли Бог і щастя допоможуть, Що повернусь з Косового поля, Віддам тебе я за побратима, Побратима - Топлицю Милана, Буду в тебе я весільним батьком». За ним їде другий юнак-красень, Веде в бій він два загони війська. На красені жупан, злотом тканий, Шаблю довгу по землі волочить, На голові оздоблена шапка, На ній грає позлочене пір'я, А на пір'ї камінь самоцвітний, На камені золоті перстені. «Помагай біг, дівчино Косовко!» -«Помагай біг, незнаний юначе!» -«Я незнаний юнак, ти сказала? Я ж Косанчич Іван, ти не чула? Як Бог мені і щастя поможуть, Що повернусь з Косового поля, Віддам тебе я за побратима, Побратима - Топлицю Милана, Боярином на весіллі буду». За ним їде третій юнак-красень, Веде в бій він три загони війська. Білолиций, з чорними очима, Русу косу назад розчесав він, Чорні вуса вгору закрутив він. А на ньому жупан – злотом шитий, Шаблю довгу по землі волочить, На голові – оздоблена шапка Оксамитом та блискучим шовком, В оксамиті повно різних квітів, Гіацинтів й васильків найбільше. «Помагай біг, дівчино Косовко!» -

«Помагай біг, незнаний юначе!» – «Я незнаний юнак, ти сказала? Я ж Топлиця Милан, ти не чула? Як Бог мені і щастя поможуть, Що повернусь з Косового поля, Візьму тебе за дружину вірну, Будеш в дворі моєму гуляти!»-«Я шукаю цих лицарів славних, Хоч одного з трьох мені б побачить!» «Ой Боже ж мій, дівчино Косовко, Не тут вони згинули у бою, Не на краю Косового поля, А згинули всі три серед поля, Де кров лилась коням по коліна, Юнакам же по шити сягала. Вони князя захишали в битві. Загинуло Юговичів дев'ять, І загинув Юг-Богдан, їх батько. Нижче нього – та Милош Обилич. Побіч нього - та Іван Косанчич, А в головах – та Милан Топлиця». Заридала, зойкнула Косовка, В білі груди вдарилась руками, Залилася гіркими сльозами I помчала Косовим нешасним. Так забігла на широке поле. Знайшла дев'ять Юговичів славних, Всіх дев'ятьох вином умивала. Юг-Богдана віднайшла старого, I старого вином умивала. Й Косанчича знайшла серед поля, I його теж вином умивала. Як же знайшла Топлицю Милана, Вином уже його не вмивала, Шовком білим тіло повивала, Всяких квітів на милого клала.

Гіацинтів й васильків найбільше. Обняла за шию неживого, Обняла і в горі голосила: «Ой Милане, ти моє кохання!» Блискавично кинулась до піхов, Вихопила гострий ніж із неї, В груди собі його увігнала І пробила наскрізь біле тіло, Мертва впала край милого свого. Поки жила, стиха говорила: «Спи, Милане, спім разом обоє, Хоч жить разом будем на тім світі!»

Переклад з сербської М.Гуця

## Косовка девојка

Записали Микола Лисенко та Олександр Русов





ЛІТЕРАТУРА

Вуков сборник. – Београд, 1966.

Народна књижевност. – Београд, 1966.

Сербські епічні пісні. – К., 1965.

Сербська народна поезія. – К., 1955.

Сербські народні думи і пісні. Пер. М. Старицький. – К., 1876.

Сербохорватські народні пісні. – К., 1970.

*Рильський М.* Сербські народні пісні /Рильський М. : Твори в десяти томах. – Т. 9. – К., 1962. – С. 52.

*Франко I.* Зібр. творів / *Франко I.*: У 50 т. –К., 1980.

Предметом исследования в предложенной ниже статье выступает оригинальный текст (на сербском языке) и украинские переводы одного из лучших образцов сербского народного эпоса – народной песни «Девушка Косовка». Автор научной статьи поставил перед собою задачу – проанализировать оригинальный текст и украинские переводы народной песни из цикла «косовские песни», предоставить читателю сведения о поэтике и ритмомелодике этого фольклорного произведения.

**Ключевые слова**: народная поэзия, украинский перевод, «косовский цикл», лиро-эпические песни, ритмомелодика песни.

О.В.Белова

(Pocis)

# ПРОБЛЕМИ ОПИСУ І КАТАЛОГІЗАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕКСТІВ

(на прикладі східнослов'янських легенд фольклорного пограниччя)

Дана стаття має на меті позначити деякі проблеми, пов'язані з текстологією фольклорних легенд, і окреслити коло питань, які необхідно вирішувати досліднику задля адекватного вивчення текстів, що побутують в оповідній традиції культурного пограниччя. Матеріалом для дослідження стали етіологічні легенди «біблійного» циклу, що репрезентують тип поширених на слов'янській території текстів, і які демонструють цікаву типологію та географію, і, крім того, представляють живу фольклорну традицію. Стаття написана в рамках роботи за Програмою ОИФН РАН «Генеза та взаємодія соціальних, культурних і мовних спільнот» (проект «Семантична реконструкція народної духовної культури слов'ян»).

**Ключові слова:** слов'янський фольклор, текстологія фольклору, етіологічні легенди, книжно-фольклорні паралелі, етнолінгвістика, етнокультурні контакти.

The main goal of the article is to emphasize some problems of the textual analysis of folk legends and to define the tasks of investigation of folk narratives from the regions of «cultural frontier». The research is based on the texts of so called folk Bible widely spread in Slavic folklore and characterized by interesting typology and a real distribution. The investigation is held in the frames or the research project «Semantic Reconstruction of the Slavic Spiritual Folk Culture» supported by the research program of the History and Philology Department of the Russian Academy of Sciences.

**Key words**: Slavic folklore, textology of folklore, etiological legends, literary-folklore parallels, ethnolinguistic, ethnoculture contacts.

Надзвичайно актуальним для розвитку сучасної фольклорної текстології є комплексне вивчення сюжетного складу, то-

піки текстів різних жанрів неказкової прози (легенди, перекази, меморати), що побутують і розвиваються в регіонах тісних етнокультурних контактів східнослов'янських народів з їх етнічними сусідами (у межах східнослов'янської спільноти й поза нею – зі слов'янськими та неслов'янськими етносами), а також їх текстологічний аналіз (взаємодія усних і книжних мотивів, механізми адаптації запозичених сюжетів і текстів, відображення динаміки наративної традиції в структурі тексту, етнографічний – обрядовий, календарний – супровід фольклорних текстів).

Саме завдяки розмаїтому етнічному оточенню й розгалуженим внутрішнім зв'язкам, традиційна культура східних слов'ян не лише набула своєрідних рис, увібравши в себе елементи іншослов'янських та неслов'янських традицій, але й сформувала унікальну міжетнічну комунікативну модель, що відображає специфіку культури «метрополії», «анклаву» та «пограниччя» в усьому її розмаїтті.

Для дослідження фольклорних текстів, що побутують в районах культурного пограниччя, надзвичайно цікаво, з одного боку, виявити механізми «національного» та регіонального варіювання спільного корпусу східнослов'янських сюжетів, а з іншого – продемонструвати, як власне регіональні й «етнічні» сюжети проникають до сусідніх традицій, засвоюються там і, зрештою, починають функціонувати як свої власні.

При вивченні «фольклору пограниччя» в якості об'єкта дослідження ми обрали зону західнослов'янського пограниччя, що охоплює такі унікальні й архаїчні, з погляду народної духовної культури, регіони, як українське та білоруське Полісся, польське Підляшшя, Поділля, Прикарпаття, Буковина, білоруське Понеманьє. Саме в цих ареалах етнокультурні контакти різних груп слов'янського населення (росіяни, українці, білоруси, поляки, словаки), мають довгу і багату історію з етнічними сусідами – євреями, німцями, румунами, циганами. Іншою

«пограничною» зоною  $\varepsilon$  зона «внутрішніх» кордонів усередині східнослов'янського регіону — для дослідження окреслені такі перспективні традиції, як фольклорна спадщина Брянської та Смоленської областей, де ми проводили польові дослідження в 2005–2008 роках.

Сьогодні у світовій фольклористиці й етнолінгвістиці розробляються міждисциплінарні підходи для опису, класифікації та типологізації матеріалу у зв'язку з поняттям «культурної» межі - продуктивними виявляються поєднання методик, розроблених лінгвістами для діалектологічного картографування, етнолінгвістами й етнографами – для картографування явищ духовної культури, фольклористами - для картографування елементів текстів. У цьому напрямку працюють Є. Бартмінський, К. Вроцлавський, А. Шифер, М. Зовчак (на матеріалі обрядового фольклору, фольклорних наративів) -Польща; Е. Крековичова (на матеріалі фольклорних наративів, пісенного фольклору) – Словаччина; Л. Вахніна, Л. Мушкетик, Р. Кирчів, О. Бріцина (на матеріалі фольклорних наративів, казок, обрядового й пісенного фольклору) – Україна; Є. Боганева (на матеріалі народних легенд) – Білорусія; Є. Вельмезова, М. Зав'ялова, О. Топорков (на матеріалі слов'янських і балтійських замовлянь) - Росія; Л. Раденкович (на матеріалі слов'янських замовлянь) - Сербія. У перспективі це дасть можливість зафіксувати жанровий склад будь-якої регіональної традиції, процеси взаємовпливу та запозичення, факти «культурного» цитування тощо [НБ 2004; Белова 2008а; Боганева 2006; Вахніна, Мушкетик 2008].

У даній статті ми означимо певні проблеми, пов'язані з текстологією фольклорних легенд, а також окреслимо коло питань, які необхідно вирішити досліднику для адекватного вивчення текстів, що побутують у наративній традиції культурного пограниччя. Матеріалом для дослідження стали етіологічні легенди «біблійного» циклу – тип текстів, поширених

на слов'янській території, які демонструють цікаву типологію та географію, а, окрім цього, представляють живу фольклорну традицію.

У системі традиційної духовної культури, яка реалізується в різних регіональних або «діалектних» варіантах, «народна Біблія» також представлена локальними версіями, специфіка яких обумовлена конфесійною ситуацією того чи іншого регіону, а також різним ступенем впливу книжної традиції на фольклорні наративні жанри [Белова 2006, с. 280]. Порівняння національних «народних Біблій» свідчить про неоднорідну інтеграцію у фольклорне середовище книжних текстів (канонічних, біблійних книг, апокрифів, повчань, літургійних текстів), а також демонструє різний ступінь фольклоризації книжних сюжетів під впливом фольклорно-міфологічних уявлень й актуальних вірувань.

Нам уже доводилось аналізувати механізми взаємодії та взаємовпливу наративних традицій у регіонах тісного етнокультурного сусідства слов'янських і угро-фінських народів [Белова 2007], у слов'ян та їхніх етнічних сусідів – євреїв [НБ 2004, с. 20–22]. Як показує матеріал, носії фольклорної традиції демонструють не тільки знайомство з канонічними й апокрифічними сюжетами на теми біблійної історії, але й привносять у них риси національного менталітету та елементи архаїчних вірувань.

Окрім встановлення фактів взаємовпливу, надзвичайно цікавим для дослідника народної релігійності й так званого біблійного фольклору є специфіка побутування універсальних біблійних сюжетів у метрополії та діаспорі, у зонах етнокультурного пограниччя. Проблема пограниччя і анклаву щодо фольклорних текстів безпосередньо пов'язана з відзначеною вище особливістю «народної Біблії» як тексту, представленого локальними версіями, межі побутування яких можуть не збігатися із сучасним адміністративним поділом і часто не визначаються «домінуючою» конфесією. На культурному пограниччі й у межах культурного анклаву, як показують дослідження останніх десятиліть, традиція може зберігатися краще, ніж у метрополії [Zowczak 1993; Engelking 1996], вбираючи при цьому риси сусідніх культур.

Так, наприклад, народні біблійні легенди, зафіксовані в останні роки в зоні польсько-литовсько-білоруського пограниччя [Zowczak 2000], на польсько-українсько-білоруському пограниччі [Czaplak 1987], є прекрасним матеріалом для аналізу механізмів взаємодії книжної та народної традиції. Саме з «пограничних» регіонів походять записи сюжетів, що зникли або рідко зустрічаються на інших ареалах.

Фольклор пограниччя активно акумулює сюжети, в яких можуть об'єднуватися елементи сусідніх традицій. Цікаві варіанти легенд про «локальні» прояви Всесвітнього потопу походять з регіону польсько-литовсько-білоруського пограниччя: «потопом» Бог карає мешканців негостинного села [Zowczak 2000, с. 102-105] (подібні сюжети фіксуються і на території білоруського Полісся) – на місці поселення утворюється озеро або «море». При цьому вода продовжує надходити і зупинити її, згідно з «легендами пограниччя», записаними від білорусів і поляків у Литві, можливо тільки «заклявши» озеро, назвавши його на ім'я, яке інколи, за дивовижним збігом, збігається з прізвиськом корови чи бика, що належить людині, яка «знає» [Там само, с. 105]. Мотив заклинання води ім'ям домашньої тварини у слов'янських легендах на території Білорусії чи Польщі не зустрічається, однак він широко представлений у литовському фольклорі [Кербелите 2001] Можна припустити, що в «пограничних» польських і білоруських текстах він з'явився завдяки етнічним сусідам – литовцям. Також, вірогідно, що у фольклорі мешканців Литви – білорусів і поляків – вкоренився мотив літаючого озера, притаманний литовським легендам (легенди про те, що «на початку світу» озера літали в повітрі й неможливо було їх «заспокоїти», примусити знаходитися постійно на одному й тому ж місці. Тільки «ті, що знають», здатні були вгадати «справжнє» ім'я озера і, таким чином, примусити його опуститися на землю) [Кербелите 2001, с. 530–531, 556, 561; Вольтер 1890, с. 146–148; Zowczak 2000, с. 104–105]. Текстологічний аналіз таких легенд засвідчує, що для однієї культури він є обмеженим, а для іншої, сусідньої, – маргінальним.

У той же час, у регіонах тісних етнокультурних контактів (Полісся, Поділля, Карпати), незалежно від конфесійної приналежності, і православна, і католицька «народна Біблія» містять загальний корпус легенд. Таким чином, «народна Біблія» виявляється від початків екуменістичною за своєю природою. Згадана теза підтверджується не лише східнослов'янськими матеріалами, але й даними з такого поліетнічного й поліконфесіойного регіону, як колишня Віленська губернія, де представлені литовська, польська й білоруська традиції (у конфесійному плані – католицька, греко-католицька, православна, у тому числі й старообрядницька) [Zowczak 2000; Engelking 1996].

У зв'язку з цим, правомірним є питання про більш коректний розгляд «біблійного» фольклорного матеріалу, зафіксованого в зонах, в яких відбувається «конфесійний розподіл», наприклад, на східно-західнослов'янському пограниччі. Яскравим прикладом цього є Полісся та Підляшшя. Незважаючи на конфесійні відмінності (перевага православної традиції на сході, католицької – на заході), цей простір – єдиний етнокультурний регіон, що підтверджується як фольклорноетнографічними даними, так і матеріалами, які стосуються сфери народно-релігійних уявлень і «біблійного» фольклору. Часто сюжети, зафіксовані на Підляшші і, частково, на території Малопольщі, збігаються із сюжетами з Полісся та Волині, але не зустрічаються в інших польських регіонах. Очевидно, що етнокультурна специфіка тут сильніша, ніж конфесійна.

Крім того, виявляється, що частина матеріалу по обидва боки від кордону фіксується від православних (у Польщі) і від католиків (на заході українського і білоруського Полісся). При цьому спільне джерело (зведення біблійних текстів) дозволяє не лише скласти перелік сюжетів, на які є попит у тій чи іншій локальній (національній) традиції, але й показати механізм трансформації книжного тексту в межах усної традиції.

У цьому плані актуальною стає проблема географічної атрибуції фольклорного матеріалу, зафіксованого на межі традицій. Польський дослідник А. Мянецький, аналізуючи репертуар польських етіологічних легенд, на прикладі легенди про походження звичаю фарбувати пасхальні яйця [PBL. Т. 2, с. 177, № Т2476] поставив питання про правомірність вважати цей сюжет «польським», якщо він представлений в єдиному записі, зробленому на Сокальщині в Галичині [Mianecki 2002, с. 132-133]. Таким чином, атрибуція фольклорних текстів може бути поставлена в залежність від історичного або сучасного адміністративного поділу, що змінюється. Ця проблема  $\varepsilon$ актуальною, наприклад, при каталогізації текстів з польськоукраїнського, білорусько-польсько-литовського, російськобілоруського, болгаро-македонського пограниччя – у культурному просторі Славії знайдеться чимало подібних регіонів із «рухомими» кордонами. У зв'язку з цим, дослідник, у першу чергу, має спиратися на фактичну приналежність тексту до тієї чи іншої традиції.

У такому випадку – чи варто вважати приналежністю фольклорній традиції одиничні версії? Либонь так, якщо достовірно відомо, що текст записано від інформанта, який ідентифікує себе з даною традицією (навіть якщо про сюжет він дізнався від етнічного сусіда). Це є фактом одиничного побутування сюжету – на рівні ідіолекту (репертуару окремого оповідача) або мікродіалекту (оповідної традиції одного села або невеликого соціуму) [Толстой 1995, с. 19]. Крім цього,

фольклорні дані підтверджують, що зовсім чуже, зазвичай, не адаптується, а «залучається» до «свого» наративного фонду, те, що є типологічно схожим з уже наявним матеріалом – так усна традиційна культура виявляє послідовну резистентність, своєрідний «імунітет» по відношенню до зовнішніх впливів [Байбурин 2005].

Культура будь-якого пограничного регіону за своєю природою – синкретична. У сучасних дослідженнях [Zowczak 2000; engelking 1996; Mianecki 2002] розглядаються два типи «пограничних» народних легенд: загальновідомі сюжети, що побутують у слов'ян усюди, чи досить широко; і рідкісні, нестандартні сюжети, які часто не мають аналогів у сусідніх традиціях. Спираючись на корпус текстів, зафіксованих попередниками, і залучаючи новий матеріал з даного регіону, беручи до уваги поширеність сюжету й типологічні сходження, можна розкрити «національну прив'язку» різноманітних версій сюжету та особливості його регіональних варіантів.

Якщо звернутися до етіологічних легенд «біблійного» циклу, які побутують на пограниччі й у метрополії, то для дослідника відкриються широкі можливості для текстологічного аналізу. Ми намагалися здійснити попередній аналіз деяких таких сюжетів на прикладі східнослов'янської традиції (легенди про походження лелеки, про хлібний колос, про плями на Місяці, про павука, що «свет сновал») [НБ 2004].

По-перше, схема таких сюжетів  $\epsilon$  стандартною, що дозволяє, маючи на увазі інваріант (схему) сюжету, аналізувати його локальні (регіональні) або «нестандартні» варіанти, відслідковувати особливості місцевих версій, а також «дочірні» сюжети.

Так, наприклад, у локальних версіях сюжету про перетворення людини на лелеку – людина порушує заборону Бога заглядати в мішок із «гадами», за що була перетворена на лелеку (сюжет відомий східним слов'янам – українцям, білорусам, а також полякам і, частково, болгарам – пн.-зах. Болгарія) варіюють:

- ім'я людини, перетвореної на лелеку (цією людиною, окрім усіх інших, може бути Адам, зрідка Єва);
- **постать збирача** «гадів»: Бог, Христос, святий, Адам і Єва;
  - вмістилище «гадів»: мішок, горщик, скриня;
- **локус**, куди необхідно викинути «гадів»: море, річка (інший берег річки), вода, болото, яма, яр, провалля, безодня;
- **час дії**: на початку світа, під час Потопу, у новозавітні часи;
- **свідчення колишньої людської сутності лелеки**: нігті на ногах, залишки чорного одягу, наявність душі;
- пояснення особливостей зовнішнього вигляду лелеки: червоні ноги і ніс, чорний хвіст.

По-друге, ми маємо можливість виокремити структуротворчі мотиви, що є необхідним для виявлення типологічних паралелей (аналогічні сюжети в інших культурних традиціях).

Легенда про хлібний колос, або про «собачий і котячий хліб»: раніше колос ріс до самої землі, Бог, караючи людей, зменшив його, залишивши зерна тільки на «собачу» та «котячу» долю – містить наступні «цеглинки», на основі яких можна здійснювати типологічне порівняння слов'янських версій сюжету з прикладами з інших традицій (балтійський, малоазійський регіони).

- паплюжники «божого дару» хліба: перші люди, що вчинили гріхопадіння; злі і грішні люди; люди, що не шанують хліб; жінка (в т. ч. «чужа», наприклад, єврейка, циганка) мати, яка підтерла свою дитину шматком хліба, млинцем, зерном, колоссям тощо, або недбала жниця;
- **вчинки паплюжників:** люди не шанують хліб, діти кидають хліб, жінки використовують хліб (колосся, зерно) для підтирання немовлят;

- **караюча сила:** Бог, Христос, Богородиця, святий Петро, сліпий жебрак; у результаті їхніх дій зерно зривається з колосу, колос і зерно зменшуються в розмірі;
- **заступники-рятівники** хлібного колосу (кукурудзяного качана, борошна): тварини (кіт і собака) або сакральні персонажі (Богородиця, святі Петро та Павло).

По-третє, «формалізована» каталогізація етіологічних сюжетів дає можливість дослідити їхній етнографічний контекст. Наприклад, на Поліссі з «людським» походженням лелеки пов'язана заборона вживати його в їжу та вбивати. Легенда про собачий і котячий хліб пов'язана із забороною ображати (бити, вбивати) кішок, із практикою ритуального годування тварин хлібом першого врожаю (або першим шматком із кожної страви; пояснює смисл різдвяних дівочих ворожінь із колоссям). У низці локальних традицій легендою про «виплаканий» хліб вмотивовані засівальні та жнивні прислів'я й приказки, на зразок «Зароди, Боже, на всякого долю...».

По-четверте, з'являється можливість картографування сюжетів (і в межах сюжету – найбільш цікавих і раритетних мотивів), а також певним чином структурованих текстів, що відкриває перспективу наочної презентації запозичених мотивів, а також дає можливість аналізувати елементи оповідної традиції поряд з іншими етнолінгвістичними фактами (термінами, елементами обрядовості тощо).

Так, наприклад, у легендах про плями на Місяці, в якості героїв, зображених на місячному диску, опиняються сини Адама – Каїн і Авель – сцена братовбивства; брати, які порушили заборону працювати на свято, що призвело до випадкового вбивства; святі, пророки, мученики, подружжя, дівчина з прядкою, циган, тварини та ін. При цьому «ядро» сюжету (у кількісному відношенні та за широтою географічного поширення) складає пара Каїн і Авель (з численними модифікаціями імен) або пара безіменних братів. Інші персонажі розта-

шовуються на «периферії» сюжету. «Периферійні» персонажі можуть бути обумовлені літературною традицією (причому в ряді випадків традицією сусідів). Так, за матеріалами Білоруського етнолінгвістичного атласу (БЕЛА), у Пружанському р-ні Брестської обл. плями на Місяці називали «Твардоўскі, так пры Полшчы вучылі» [Минск, Архив БЭЛА, с. Мурава Пружанского р-на Брестской обл.]. Зауважимо, що уявлення про пана Твардовського на Місяці дуже поширені в польському фольклорі й нетипові для білоруської або української традиції в цілому. За рідкісними свідченнями білорусів з Себежа Псковської обл. (район, що межує з Вітебською обл., також був досліджений за програмою БЕЛА), плями на Місяці – це «Бох гуляет», «Бох вышел или Богородица» [Минск, Архив БЭЛА, с. Мурава Пружанского р-на Брестской обл.]. Даний приклад, який ще не траплявся в інших регіонах Білорусії, є цікавим для подальшого дослідження якраз у плані розгляду запозичень у сфері етнокультурних діалектів.

На наш погляд, картографування сюжетів і мотивів слов'янських етіологічних легенд багато в чому прояснить «поведінку» даних сюжетів на перехрестях культурних традицій (на перспективність етнолінгвістичного картографування на пограниччі вказала С. М. Толстая [Толстая 1992]).

Робота по картографуванню сюжетів народнохристиянських легенд у сучасній славістиці вже ведеться, особливо варто відзначити спробу картографування етіологічних сюжетів, зафіксованих на території Білорусії, зроблену Е. М. Боганевою. Уже перші публікації показали, наскільки яскраво проявляється регіональність загальнонаціональної наративної традиції, в якій виділяються зони скупчення сюжетів і зони розсіювання, при цьому межа регіонів часто виявляється місцем притяжіння вже згаданих «унікальних» версій загальнослов'янських сюжетів [Боганева 2006].

Таким чином, у перспективі спільними зусиллями фоль-

клористів можна створити атлас слов'янських етіологічних сюжетів і мотивів із виокремленням пограничних варіантів як яскравого культурного маркера.

#### ЛІТЕРАТУРА

Байбурин A. Несколько замечаний о ризистентности, заимствованиях и взаимовлияниях / A. Байбурин // Межкультурные взаимодействия в полиэтничном пространстве пограничного региона. — Петрозаводск, 2005. — C.3-7.

*Белова О.* Славянские «библейские легенды»: от книжного источника к библейскому нарративу / О. Белова // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2006. – Т. 2. – С. 271 – 289.

*Белова О*. «Библейские» легенды в фольклоре славянских и финно-угорских народов / О. Белова // Славянский альманах. – М., 2007. – С. 229 – 241.

*Белова О.* Легенды пограничья: проблемы описания и каталогизации / О. Белова // Славяноведение. -2008. -№ 6. - C. 14 - 18.

*Белова О*. Традиционная культура белорусов: новая региональная серия / О. Белова // Живая старина. -2008. -№ 2. - C. 55 - 56.

*Боганева Е.* Региональность сюжетно-тематического фонда народных легенд белорусского «Запада» и «Востока» // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2006. – Т. 4. – С. 196–204.

Вахніна Л., Мушкетик Л. Категорія фольклорного пограниччя в слов'янських контекстах / Л. Вахніна, Л. Мушкетик // Слов'янські обрії. — XIУ Міжнародний з'їзд славістів (10.09-16.09.08, Охрид, Македонія). Доповіді. — Вип. 2.-K., 2008.-C. 68-91.

*Вольтер* Э. Литовские легенды / Э. Вольтер // Этнографическое обозрение. -1890. -№ 3. - C. 139 - 147.

*Кербелите Б.* Типы народных сказаний. Структурно семантическая классификация литовских этиологических, мифологических сказаний и преданий / Б. Кербелите. – СПб., 2001.

*Народная Библия*: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О. Беловой. – М., 2004.

*Толстая С.* Этнолингвистическое картографирование в зоне украинскобелорусского пограничья / С. / *Толстая С.* // Dzieje Lubelszczyzny. – Między Wschodem i Zachodem. Cz. IV. Zjawiska językowe na pograniczu polskoruskim / Pod. red. J. Bartmińskiego i M. Łesiowa. – Lublin, 1992. – T. VI. – S. 75–81.

Толстой Н. Язык и культура / Н. Толстой // Толстой Н. Язык и народ-

ная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995. – С. 15–26.

*Czaplak G.* Obraz kosmosu w tekstach folklorystycznych wsi Matiaszówka. Praca magisterska / G. Gzaplak. – Lublin, 1987.

*Engelking A.* Każda nacja swoju wieru ma / A. Engelking // Polska sztuka ludowa – Konteksty. – 1996. – № 3–4. – S. 177–183.

*Mianecki A.* O mityczności ludowych opowieści ajtiologicznych / A. Mianecki // Genologia literatury ludowej. Studia folkloristyczne. – Toruń, 2002. – S. 129–138.

*Krzyżanowski J.* Polska bajka ludowa w układzie systematycznym / J. Krzyżanowski. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1963. – T. 2.

*Zowzcak M.* Dlaczego «apokryfy»? / M. Zowczak // Polska sztuka ludowa – Konteksty. – 1993. – № 3–4. – S. 94–95.

*Zowczak M.* Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej / M. Zowczak. – Wrocław, 2000.

### Переклад з російської О. Ковтун

Целью данной статьи – обозначить некоторые проблемы, связанные с текстологией фольклорных легенд, и очертить круг вопросов, которые необходимо решать исследователю для адекватного изучения текстов, бытующих в повествовательной традиции культурного пограничья. Материалом для исследования стали этиологические легенды «библейского» цикла, являющие собой тип текстов, широко распространенных на славянской территории, демонстрирующих интересную типологию и географию и, кроме того, представляющих живую фольклорную традицию. Статья написана в рамках работы по Программе ОИФН РАН «Генезис и взаимодействие социальных, культурных и языковых общностей» (проект «Семантическая реконструкция народной духовной культуры славян»).

**Ключевые слова:** славянский фольклор, текстология фольклора, этиологические легенды, книжно-фольклорные параллели, этнолингвистика, этнокультурные контакты.

## ІДІОМАТИЗАЦІЯ ОБРАЗНИХ ВИСЛОВІВ У ДРАМАХ ЦИПРІЯНА НОРВІДА

Іманентні замовчування та неповнота драми як експериментального випробування дієвості слів визначають сенс словесних зворотів. Окремі словосполучення легко відособлюються як самостійні загадки або двозначності та, водночас, несуть печатку текстуальної цілісності, виявляючи співзалежність у межах мережі взаємних посилань, породженої інтенціями тексту. На основі інтенціональної рефлексії вони набувають якості ідіомів, тобто стійких інакомовлень.

**Ключові слова:** семантичний перехід, деталь, інтенція, рефлексія, інакомовлення, топіка.

IIt is the immanent reticence and incompleteness that determine the sense of a locution in the text of a drama as an experimental examination of verbal effectiveness. Separate locutions can easily be severed as autonomous riddles or ambiguities and, simultaneously, they bear the imprint of textual integrity and reveal their interdependence within the framework of a net of reciprocal references generated from textual intentionality. Due to intentional reflection they acquire the quality of idioms i.e. of stable tropes.

**Key words**: semantic transition, detail, intention, reflection, trope, topics.

Середина XIX століття позначена цілою низкою неординарних явищ у європейській драматургії, що торували шлях до феномену кінця століття, який дістав назву «нова драма». Ці явища пов'язані з іменами Г. Бюхнера в Німеччині, чий «Воццек» став основою для майбутньої опери А. Берга – взірцевого твору експресіонізму. Мейнінгенський театр в Німеччині започаткував нову стилістику театральних спектаклів, що стала одним із витоків натуралізму. До таких явищ належить драма-

тична трилогія («Весілля Кречинського», «Справа», «Смерть Тарелкіна») О. Сухого-Кобиліна в Росії, де вперше на сцені подано художній аналіз нелюдської та надлюдської сили бюрократичної машини. Саме тут  $\epsilon$  й історичне місце театральної спадщини Ц. Норвіда (1821–1883), польського еміґранта, типового poète maudit («проклятий поет»), померлого в притулку для жебраків, твори якого були відкриті для загалу лише на початку нового століття зусиллями З. Пжесмицького-Міріама (1861-1944). Драматичний доробок Норвіда припадає на 1850-1860 роки. Першими його зрілими творами були містеріальні драми за мотивами польського фольклору - «Ванда» і «Крокус» (1851), в яких засвідчено інтерес до язичницької архаїки. Та особливо цікаві ті спроби, що знаменували принципово нові зрушення на польській сцені – «Актор» (1867) і «Обручка великої дами» (1872). Обидва твори за своєю проблематикою пов'язані з сучасністю – процесом занепаду аристократії під тиском новонародженої плутократії, який згодом, через чверть століття, дістало взірцеве висвітлення у чеховському «Вишневому саду».

Драму «Актор» письменник визначив як «комедіодраму» на зразок Д. Дідро та Г. Е. Лессінга, тобто драму, звернену до сучасника й засновану на його повсякденні, де побутові події, що традиційно вважалися цариною комедії, виявляють високі, драматичні та навіть трагічні ознаки. Її головні герої – Графиня з сином Єжи та дочкою Елізою. У 1-й дії, що відбувається в кав'ярні, Єжи дізнається від свого компаньйона Філемона про крах підприємства, куди він заклав свій родинний маєток. Тут же він спілкується з колишнім своїм гувернером Вернером, з акторкою Олімпією та з давнім приятелем – досвідченим актором Готаром; у нього з'являються думки про можливість працювати на сцені, але в цю мить він стурбований тим, як сповістити мати та сестру про нещастя. 2-га дія, що розгортається в графському маєтку, становить, власне, поступове наближення

звістки про катастрофу. Спочатку до прикрої звістки Єжи готує матір, зауважуючи, що «... ci chciałem zrobić niespodziankę, mamo!» («хотів зробити тобі несподіванку, мамо!»). Далі до маєтку заходить Готар (якого Єжи представляє Графині під виглядом барона Шихвіца, оскільки за становими уявленнями їй негоже спілкуватися з актором), він розповідає про події у фінансових колах, коли ворог «... Za broń realną chwyta, bo czasy realne, / I rozgłasza że domy ... bankructwem są tknięte» («береться за зброю реальну, бо час реальний і розголошує, що доми ... захоплено банкрутством»). Але ці зусилля поступово підготувати сприйняття катастрофи зводить нанівець колишній наречений Елізи Еразм, який після появи модистки Ніцьки та Вернера розголошує новину. У фінальній, 3-й дії, у 1-й сцені, яка знову повертає дію до кав'ярні (але цього разу на вокзалі), Єжи зустрічається з Готаром і вирішує працювати в театрі, водночас з'являється Ніцька, яка дізнається про новини і в наступній сцені, у новому місці перебування Графині, поспішає переповісти їй плітки про «акторство» її сина, негідне шляхтича. Після ще однієї (3 - ї) сцени в кав'ярні, де Еразм у розмові з господаркою засуджує «акторство», наявний епілог за лаштунками театру: до нового актора Єжи приходять його мати разом із Ніцькою та Еразмом зі звинуваченнями в падінні, а він демонструє зароблені ним гроші, завершуючи драму словами: «... Długi spłacać rozpocząłem!» («я розпочав сплачувати борги»).

«Перстень великої дами», за визначенням Норвіда в передмові, – це «висока комедія». Але твір має промовистий підзаголовок: ex machina Durejko – з очевидним натяком не лише на dues ex machine, але й із паронімічною грою deus – дурень. Уся дія відбувається в маєтку графині Марії Гаррис, та справжній його власник – місцевий суддя Дурійко, чиї дії власне спричиняють поведінку зубожілих аристократів. У першій дії до мешканців замку, серед яких, окрім графині, її компаньйонки Магдалени та судді, присутній ще далекий родич Мак Ікс, приїз-

дить, після далеких мандрів, граф Шеліга. Суддя сповіщає про запланований на сьогодні бал для вихованок пансіону, яким опікується графиня. Шеліга та Мак Ікс спілкуються з приводу власних уподобань (птахів та астрономії), але виявляється, що, як зазначає Мак Ікс, коли його співбесідник вдивляється у вікно, «On! Nie ptaszków czeka ... / Powóz Marii ... jej kolory ...» («Він! Не пташок чекає ... Візок Марії ... Її кольори ...»). У наступній дії Шеліга спілкується з графинею та її компаньйонкою, з'ясовуючи стосунки між ними. З'являється також Мак Ікс, але випадково чує необережні слова графині, яка на питання компаньйонки «Mogłażbyś ubierać przy ludziach?» («Ти могла б вбиратися на людях?») відповідає «To – nie są ludzie – daj, proszę, szpilki» («Це – не люди – прошу дати шпильки») почуває себе ображеним «Słowem, które się z ust wydzierają, / Będąc silniejszymi niż mówca» («словом, яке з уст видирають, будучи сильнішими від того, хто мовить»). У фінальній, третій дії відбувається бал. Мак Ікс носить у кишені револьвер, натякаючи в монолозі на самоті на наміри вчинити самогубство, але відкладає його, «поринувши» у споживання тістечок зі святкового столу. Між тим трапляється несподіванка: під час гри у фанти зникає перстень Графині, суддя викликає поліцію, яка робить обшук Мак Ікса на додаток до нездійсненого самогубства, натомість перстень знаходять помилково насадженим на свічці. Так вишукані аристократичні розмови обертаються абсурдом дріб'язкових незручностей. Зазначимо, що таке розв'язання ситуації, запропоноване Норвідом, випереджало свій час. Абсурд ставав критикою анахронізму суспільства.

Драматургія Норвіда спонукає до розгляду питання про ознаки та критерії самої категорії драматизму як основи текстів, призначених для сцени. Зовні такі тексти відзначаються, насамперед, тим, що вони побудовані виключно в прямій мові та переважно у формі діалогів. Уважніший погляд дозволяє

побачити, що це виявляється оманливим: діалоги можуть подаватися як внутрішні монологи, наприклад, як розмова людини із собою, що практикувалося в бароковій солілоквії. Навпаки, монологічний текст може бути розподілений між різними читцями, що також виводиться з барокової практики так званих декламацій. Зрештою, барокові солілоквії та декламації стали повсякденням режисерської практики XX століття, де написані письменником діалоги та монологи піддаються новому перерозподілу за ролями.

У Норвіда особливо виразно окреслюється концепція драми як експериментального художнього дослідження життєвої проблеми. Діалогічність тут відступає на другий план, оскільки здебільшого тексти можна тлумачити саме в бароковому дусі - як солілоквії. Певна річ, драма як сценічний експеримент без наперед відомого розв'язання – це споконвічна властивість подання конфлікту в сценічній дії: дійові особи поводять себе так, наче автору невідомі мотиви та наслідки їхніх вчинків, а фінал – непередбачуваний. Цим ризиком непередбачуваності сценічна гра відрізняється від ритуалу, де кінець наперед визначений. Саме ризик визначає також відмінність драми від епосу, де розв'язання конфлікту припускається принаймні відомим авторові (або його образові), та від лірики, де внутрішній світ автора або ліричного героя стає посередником між подіями та текстом, переносячи реальну небезпеку у царину переживань. Така суть драматизму як експериментальної гри протистоїть містеріальному театру, фундованому на ритуалістиці, історичній драмі, що спиралася на відомі й міфологізовані події, так само як і пізнішому епічному театрові. Саме ризик такої гри відповідає стилістиці драм Норвіда, де відповіді на питання залишаються переважно двозначними.

Слід констатувати, що визнання експериментальної основи драми, а відтак – гри як антитези ритуалу, з боку Норвіда було дуже сміливим кроком, зважаючи на обставини його творчос-

ті. Вимоги поважності запобігали проявам експериментальної «грайливості» в історичних драмах Ю. Словацького, побудованих на основі добре відомих подій, не кажучи про містеріальну драматургію А. Міцкевича. Спроби створити «буржуазну», «бюргерську» драму до Ц. Норвіда в польській літературі ще не здійснювалися, оскільки Ол. Фредра залишався в межах тлумачення «низьких» предметів лише в комічному модусі. Але особливо істотною видається проблематика художньої мови, відповідного розв'язання якої вимагала така драматична концепція.

Експериментальний ризик як основа драматизму позначається на структурі тексту драматичного твору насамперед через специфічну неповноту вислову. Недомовленість закладено в театральному слові вже через те, що бракує оповіді про події. Лише в спеціальних жанрах існує текст такої оповіді, як, наприклад, в ораторії, де його проголошення доручається окремому персонажеві - так званому свідкові (testo). Відтак, глядач завжди повинен за репліками дійових осіб здійснювати реконструкцію тексту так званої наративної пресупозиції, де б події називалися своїми іменами. Зрозуміло, існує потенційна безліч варіантів таких імпліцитних текстів розповіді про події, які для себе відтворює глядач: приміром, виклад сюжету або оперного лібрето в спеціальному буклеті, що розповсюджується серед публіки на виставі, може унаочнювати цю варіантність: подібні буклети становлять, зокрема, пам'ятку театральної культури. Однак і поза вимогами такої реконструкції драматичний текст, можна сказати, балансує на межі незрозумілості. Наприклад, у драматичному етюді Ц. Норвіда «Лагідність» (1857) (дослівно – «Солодкість», назва, вжита як переклад французького douceur, яким, у свою чергу, у перекладах пам'яток патристики позначалися психологічні властивості перших християн) з першого обміну репліками між римським сенатором та його слугою можна лише здогадатися, що йдеться про долю ув'язненої: «Julia Murcja co rzekła, gdy chleb jej spuszczono? / Wzniosła oczy i chwilę była zamyślona ... / A potem rzekła "Dzięki" – i chleba kruszynę /podała myszy ... » («Що казала Юлія Мурці, коли їй спустили хліб? Піднесла очі і хвилину була задумана ... А потім сказала "Дякую" і крихітку хліба подала миші...»). Лише згодом, коли йдеться про те, що вона знаходиться «w swiętym westałek więzieniu» («у святій в'язниці весталок») та що її можна «о chrześcijaństwa posądzić wyznanie» («піддати судові за визнання християнства»), з цих згадок читач може здогадатися, що ця особа – переслідувана римлянами християнка.

Взагалі невизначеність сенсу висловів драми зумовлена тим, що вирішальну роль у прямому мовленні відіграє їх залежність від намірів дійових осіб, які розкриваються лише впродовж розгортання самої драматичної дії. Інакше кажучи, вмотивованість висловів, а відтак повнота чи, навпаки, неповнота драматичного тексту, опиняється в залежності від інтенціональності самого тексту, зокрема, від того, яку мету переслідують своїми вчинками дійові особи. Окремі репліки персонажів умотивовано їх учинками, про спрямування та цілі яких можна лише здогадуватися, на противагу висловлюванням оповідного тексту, де таке замовчування можливе лише, коли воно не входить до спеціального авторського задуму і не становить особливого ефекту. Саме мотивація та інтенція стають ключами до усвідомлення сенсу окремих висловів, а ці ключі глядач одержує поступово, та й кінцівка ще не дає однозначної відповіді. Такі міркування стосовно будови тексту як такого, а не лише драми, розвиває, зокрема, у своїй «гіпотезі повноти» В. О. Маринчак, зазначаючи, що «ознака повноти актуальна для ... власне ціннісної інтенціональності», оскільки за нею стоїть «потреба в повноті буття» [Маринчак 2007, с. 83] – потреба, яка, додамо, спонукає до доповнення уривчастих реплік, поданих у драматичному тексті, уявленнями про вчинки й наміри персонажів.

Запрограмована, умисна, цілеспрямована неповнота драматичного тексту, замовчування й недомовленість як його іманентна властивість - усе це свідчить про розгортання в ньому семантичних процесів, які істотно різняться від оповідних текстів. Драма, порівняно з наративом, стає Сфінксом, що вже внаслідок текстуальної неповноти та водночас постійної потреби повноти ставить загадку, а її відгадування завжди наражається на ризик. «Гра в мовчанку», можна сказати, становить внутрішню основу драматичного тексту як реалізації сценічного випробування слова, експерименту з репліками персонажів. Цей ризик відгадування загадки мовчання, принципово відрізняючи драму від інших літературних жанрів і виявляючись у вже згаданому балансуванні на межі зрозумілості, зумовлює фрагментарність тексту, відособлення окремих його висловів, поданих у репліках, як самостійних загадок. Коли врахувати, що кожне прислів'я потенційно придатне виступати також у ролі загадки [Юдкин-Рипун 2008, с. 464-468], то така фрагментація може пояснити афористичний потенціал драми як постійного джерела народження крилатих висловів.

У Ц. Норвіда реалізації цього потенціалу сприяла одна загальна стилістична особливість його індивідуального поетичного стилю: прагнучи відтворити розмовний струмінь і не лише в сценічних творах, але й у ліриці, він вдається до того, що вже значно пізніше, після художніх відкриттів Е. Хемінґуея в ХХ столітті стали іменувати телеграфним стилем. Фрагментарністю позначені також віршовані рядки, де розмежування окремих виразів підкреслюється прийомами переносу (епјатветент) та розташуванням цезур, вказаних дефісами або трикрапковими позначками. Так, наприклад, рисками відокремлено підмети та об'єкти головних речень та сполучник підрядного речення у вірші «Daj mi wstążkę» («Дай мені стрічку») для того, щоб позначити емфатичне виділення розміщених на початку ключових концептів: «Сień – zmieni się gdy ku

mnie skiniesz ręką / Bo – on nie kłamie! / Nic – od ciebie nie chcę, śliczna panienka / Usuwam ramię ...» («Тінь – зміниться, як кинеш до мене рукою / Бо – він не бреше! / Нічого – від тебе не хочу, гарненька пані / Усуваю плече ...»). Так само риски розріджують і фрагментують віршовий простір у вірші «Larwa» («Недоносок»), де прикладка («два слова») усамостійнюється в значенні окремого поняття: «Rozpacz і pieniądz – dwa słowa – / Łyskają bielmem jej żrenic» («Розпач і гроші – два слова - / Блищать більмом її зіниць»).

Ознаки «телеграфного стилю» виразно відчутні вже в ранніх міфологічних драмах Норвіда. Так, у «Кракусі» головний герой до своєї промови вносить уточнення, додає подробиці: (сцена 8, 30 ...) «Jestem zpod kamienia, / Spod mchów – z narodu, który skryła góra. / – Tam czaszek nagość popiół grzeje szary, / Włosów nie trefi nikt w kosy ...» («Я з-під каменя, з моху – з народу, якого сховала гора - там оголеність черепів гріє сірий попіл, волосся ніхто не укладає косами ...»). Ці деталі здатні функціонувати як самостійні загадкові концепти, як натяки – приміром, вислів про «схований в горі народ» становить поширений в легендах топос, доволі розповсюджений також у світовій літературі його відгомін уславлений у «Німеччині (зимовій казці)» Г. Гейне. Так само у «телеграфному стилі» побудовано діалог Кракуса з Джерелом, яке промовляє до нього загадками, фактично цитуючи фольклорні тексти (сцена 4): «(Krakus) A ciągło śni się – że mi się śniło – / Jak by mię ziemia przyjęla w gości, / Twór każdy witał – wszystko mówiło – / Jakbym się bawił żródłem mądrości – / (źródło) Nakłonem chmór / Zza siedmiu gór / Rosnę - lecz w niebie się rodzę. ...» («(К.:) А увесь час снилося – що мені сон був – наче мене земля прийняла в гостях, кожне творіння вітало - все промовляло - наче бавився джерелом мудрості. (Дж.:) Я росту з нахилу хмар з-поза семи гір – але народжуюся в небі ...»). Вислови про те, як "все промовляє" або про «джерело мудрості» - це самостійні топоси,

що живуть своїм життям і поза контекстом даної конкретної драми. У «Ванді» в діалозі героїні з Ритигером усі початкові репліки залишаються незавершеними (акт 5) «W. Powiadam tobie – nie ścigaj mię, panie·! ... / (R.) Wando! (W) Co miałam rzec, rzekłam ... (R) Kobieto! / – Zawołam imię moje – niech się stanie – Niech mię porąbią Lechy ... » («(В.:) Кажу тобі – не чіпай мене, пане! (Р.:) Вандо! (В.:) Сказала, що мала казати (Р.:) Жінко! Заволаю ім'я своє – нехай буде – нехай порубають мене ляхи»). Персонажі весь час виправляють себе, так ще риторична фігура «корекції» перетворюється на спосіб виразу невпевненості, вагання.

Тут необхідно зробити застереження про те, що не повинно складатися враження, наче відособлення фрагментів тексту драми належить до художніх відкриттів Ц. Норвіда. Таке явище становить загальну особливість драматичного дискурсу взагалі. Наприклад, в одній із драматичних мініатюр П. Меріме «Інес Мендо або тріумф забобону» розриву Інес з Естебаном, з яким вона нещодавно побралася, передує обмін репліками з приводу того, як проводжати давню знайому Естебана, що гостювала в подружжя: «Ines: Dis – moi, veux – tu que j'aille avec toi? Don Esteban: Non, le serein tombe, tu t'enrhummerais» («Скажи, ти хочеш, щоб я пішла з тобою? (Е.:) Ні, вечір надходить, ти можеш застудитися»). Посилання на те, що «вечір надходить» - типовий приклад шукання приводу для правдоподібної та чемної аргументації проти запропонованої дії. Більше того, подібна фраза отримує навіть іронічне забарвлення, як у приповідках про вигадані обставини («дощ у четвер», «рак на горі»). Та культивований Норвідом «телеграфний стиль» містив особливо сприятливі умови для вияву саме таких властивостей драми, для відокремлення виразів як усталених словосполучень.

Фрагментація драматичного тексту як наслідок його неповноти на низку «загадок», виявляючи «відцентрові» сили, водночає засвідчує активність сил «доцентрових», що визна-

чають як інтеграцію тексту, так і можливість відгадування цих «загадок». У драмі складається ціла мережа взаємних посилань, виразів, якими вмотивовується їхній прихований сенс. Ця мотивація, зі свого боку, визначається інтенціональністю драматичного тексту, роль якої тут принципово інша, ніж у тексті оповідному. Наприклад, в «Акторі» Норвіда в 1-й дії (сцена 2) власниця кав'ярні Фельця вказує хлопцеві-офіціанту на неприпустимість плям на столі, а коли той відповідає, що «... być może, że rosę oprószył wiatr z liśći ... / ... kto z gośći ocierał pot z czoła / Lub zapłakał?» («може, з листя роса впала ... може, гість якийсь витирав піт з чола або заплакав?»), вона вигукує: «Ja kropli nie znoszę – Baczną zalecam czystość i o czystość proszę!» («я краплин не зношу – раджу пильну чистоту і прошу чистоти!»). Але сотнею рядків далі (сцена 3) в устах відомого актора Готара ця крапля стає приводом для цілком інших роздумів: «... co wielkie? ... Gdy malenieczką rosy kropelkę / Lub łzę, nim zbiegnie na nos ... / Tymczasem zaś, gdy błądzim nad wezbraną rzeką, / Mówmy, że ona wielka ... » («що є великим? ... Коли маленька краплинка роси або сльози, перш ніж збіжить на ніс ... А тим часом, коли ходимо над обраною рікою, кажемо, що вона велика»). Він же розвиває міркування про сльози в наступній, 2-й дії (сцена 2), де їхня розмова переходить до висвітлення ролі мистецтва: «Łzy połknione / Są nad sztuką – w najszerszym misterstwie – są one / Politowaniem wielkkim dla niziny świata / Tam się już nie dochodzi, lecz tam się dolata!» («Сльози, пролиті над мистецтвом – в найширших справах – вони велика милість до низини світу»). І ще один аспект бачення «краплини» подається в устах Ніцьки – модистки, яка вивідує світські таємниці – стосовно колишнього гувернера Вернера, який випадково збагатився на лотереї, вона зауважила: «... ta plama, że guwerner, znika» («та пляма, що він був гувернером, зникає»). Один мотив, одна деталь у висвітленні різних постатей набуває різного сенсу – від «брудної плями», якої «не зносять», до «краплини роси», що дорівнює величі й несе її відбиток.

Таке співвіднесення деталей на відстані становить загальну закономірність драматичного дискурсу, де, за влучною характеристикою художнього тексту, «ціле давніше частини, ціле випереджає частину» [Вайман 1981, с. 361]. Сенс окремих деталей визначається цілою мережею посилань, відмежованих часовою дистанцією, отже, з граматичного погляду, вони виконують дейктичну, вказівну функцію, зіставляючи віддалені події та профілюючи характери дійових осіб. Наявність такої системи дейксису – взаємних посилань окремих деталей тексту, що постають як натяки на підтекст – становить прикметну ознаку драми, принципово відрізняючи її від оповіді. Мережа взаємних посилань, що перекриває цілий текст та перетворює його на органічну тканину, зі свого боку, є природним наслідком визначальної ролі інтенціональності в драматичному дискурсі. Вираз у тексті інтенцій дійових осіб, їхні тяжіння до повноти вияву з необхідністю породжують рефлексію - зіставлення намірів учинків та їх наслідків. Саме така інтенціональна рефлексія закарбовується в драматичному тексті як система дейксису, взаємних посилань віддалених, розмежованих дистанцією реплік персонажів. Тому така деталь, як розглянута вище «краплина», стає лише одним із вузлів розгалуженої мережі інтенціональної рефлексії, яка становить своєрідну основу тканини драми.

Така органіка драми, зумовлена згаданими текстуальними метаморфозами інтенцій та породженої ними рефлексією, позначається не лише на змісті, але й на її виражальній системі. Зокрема, у складі драматичного тексту прозові тексти та вірші дістають особливий статус. Добре відомо, що віршові розміри, канонізовані саме для сцени – зокрема, білий п'ятистопний ямб (у Ц. Норвіда відтворений, зокрема, як 10-

складник у «Перстні великої дами») - зазнають принципово іншого тлумачення в драмі, ніж у поезії. Особливості цього трактування виявляються вже у вільному розташуванні синтаксичних цезур, у словоподілах та переносах. Текст драми призначений для декламування з відповідною жестикуляцією, відтак у ньому закладено прихований намір, інтенцію, яка становить своєрідну альтернативу до метричної схеми вірша. Тож, коли термінологічні позначення «інтонація» та «інтенція» виявляють співзвучність (хоча етимологічно вони виводяться від різних коренів), то саме наміри, закладені в інтенціональності драматичного тексту, засвідчуються також його віршовою будовою, а не лише метричною схемою. Цю обставину яскраво висвітлив Ц. Норвід у своєрідному театральному маніфесті (написаному у вигляді передмови до «Перстня великої дами» - вочевидь, за відомою традицією, засвідченою, приміром, також передмовою В. Гюго до «Кромвеля»), де виклав цілу програму сценічної жестикуляції, випередивши на півстоліття аналогічні ідеї В. Крегга (який апелював до ще одного представника романтичної думки – В. Блейка [Владимирова 2008, с. 75-76]) та, зокрема, впровадивши поняття «кремент» (від лат. creor «рости») як основної одиниці декламованого на сцені вірша. За Ц. Норвідом, «вірш без рими римується впродовж цілої своєї тривалості, а не лише в прикінцевому співзвуччі виразів!» [Norwid 1968, s. 137], звідки стає очевидною необхідність особливої манери декламування. Фактично, тут проголошено програму «третього шляху» розвитку драми, поряд із віршуванням та прозою, де основу становитиме, подібно до метрики вірша, декламаційна інтенція. Особливо промовисто виглядає в цьому маніфесті теза про те, що вислови з драматичних текстів «należą ... do krainy przysłów i stają się formami mówienia» [Norwid 1968, s. 136]. Так затверджується цілеспрямована програма трактування драми як потенційного джерела ідіоматики.

Справді, саме органіка драматичного тексту стає основою для відокремлення його фрагментів саме в ролі стійких інакомовлень, тобто ідіом. Інтенціональна рефлексія, створюючи мережу взаємних посилань між репліками персонажів та визначаючи їх сенс дистанційними відношеннями між ними, водночас стає чинником їх фрагментації як стійких словосполучень. Коли «гра в мовчанку» в драмі, її іманентна неповнота як наслідок ризику експериментальної гри визначають стійкість окремих реплік як відокремлення самостійних фрагментів, придатних до життя поза текстом, то, навпаки, постійна переміна перспективи висвітлення цих реплік у процесі розгортання драматичної дії, їх взаємне співвіднесення в мережі посилань, породжених інтенціональною рефлексією, накладає на них відбиток інакомовлення. Визначальна роль інтенціональності, яка засвідчується вже самою виконавською природою театрального мистецтва, необхідністю режисерського та акторського тлумачення намірів та наслідків тих вчинків, які доручено персонажам, дає підстави говорити про своєрідний мотиваційний потенціал драми як джерела семантичної перемінності ідіомів.

Таку незгладиму печатку інтенціональності несуть ідіоматичні звороти в драмах Ц. Норвіда. В «Акторі» (кінець 2-го акту), одразу після звістки про банкрутство, Еразм, колишній наречений Елізи, проголошує тезу про світобудову як годинник, що, вочевидь, має виправдати його зрадницький вчинок: «żołnierz, gdy na placówce stoi, czeka hasła / Od przełożonych, gdy ci znowu od zegaru, / A zegar powoduje się globu obrotem ...» («коли солдат стоїть на посту, він чекає наказу від командирів, а ті, знову ж таки, від годинника, а годинник слідує за обертанням земної кулі»). Дрібна зрада тут мала б поставати як слідування природному рухові. Цілком інше міркування стосовно того ж таки образу годинника висловлює Єжи (акт 3, сцена 3), хоча він навіть не чув софістичні мудрування цього

мерзотника: «Najlepszej woli trudno z zegarkiem iść w zgodzie» («найліпшій волі важко іти в згоді з годинником»).

Ще один промовистий приклад інтенціональної зумовленості сенсу ідіоматики демонструють вислови Елізи, коли вона чує розпачливі новини про банкрутство. Тут виникає добре відомий концепт «серце». Спочатку, після розмов із хворою матір'ю (акт 2, сцена 6), вона промовляє цілий монолог, де, зокрема, підноситься хвала саме серцю: «Serce – istotnym jest prawdy ogniskiem ... / Wszystko, co wielkie, jest wielkie przez serce!» («Cepце – правдиве вогнище правди ... Все, що велике – велике через серце»). Та завершується це міркування гірким зауваженням, де наявний натяк на передбачення зради нареченого: «Serce jest dobra rzecz, dopóki ... dobre!» («Серце – добра річ, доки воно само добре!»). Власне, завершення монологу знаходить продовження в репліках, якими Еліза характеризує вчинок Еразма (акт 2, сцена 6): «... jedna pani na wydaniu / Straci tego, który jej posagu żałował ... / To daleko do straty serca ... albo ... wiary ...» («одна пані загубить того, хто її посагу домагався ... То далеко від втрати серця або віри»). Тут уже концепт «серце» постає в тому сенсі, який йому надавався в стоїцизмі. Зовнішні обставини не можуть зруйнувати особистість.

Саме інтенціональна зумовленість ідіом приводить до того явища, коли сполучаються поряд «... неповторювані деталі, але такі, що перегукуються між собою. Не однорідні, не однотипні, але однотемні» [Добин 1981, с. 377]. Інакше кажучи, в ідіоматиці з'являється те, що в лексикографії іменується партонімією, тобто своєрідним аналогом синонімічного ряду, де підставою для об'єднання стає не спільність семантичного поля, а єдність ситуації. Саме таку ситуативну спільність особливо виразно демонструють драматичні тексти, в яких ситуація відіграє вирішальну роль для визначення фрагментації тексту. Причетність деталей до ситуації, зокрема, дає підставу для їх метонімічного переосмислення. Саме такий семантич-

ний перехід демонструє, зокрема, зауваження Шеліги з «Персня великої дами» (акт 1, сцена 4), коли він, наче передбачаючи перебіг подальших подій, цілком несподівано зіставляє перстень із піском з цілком іншого приводу, розмовляючи з суддею про роль особи та маси: «... ileż w kopalniach trzeba / Piasku podrzędnego wagi różnej, / Aby tam był rodzimym dyjament, / Nie zgubionym przypadkiem z pierścienia?» («скільки ж треба в шахтах підґрунтя з піску різної ваги, щоб там народився діамант, а не випадково загубився з персня»). Виникає метонімічний ряд: перстень – діамант – пісок, сполучений саме ситуативним сенсом.

Таким чином, нова драма, до розвитку якої незаперечний внесок зробив Норвід, відкрила широкі перспективи експериментування з семантикою. Втілюючи інтенціональність, її тексти розкривають мотиваційні чинники семантичних переходів, закарбованих в їх фрагментах. Фігури замовчування та неповноти тексту стають підставою для самостійності цих фрагментів. З театральної сцени відбувається збагачення фразеологічного фонду мови.

## ЛІТЕРАТУРА

Вайман С. Бальзаковский парадокс / С. Вайман. – М., 1981.

*Владимирова Н.* Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX–XX століть / Н. Владимирова. – К., 2008.

*Добин Е.* Сюжет и действительность. Искусство детали /*Е. Добин.* – Л., 1981.

*Маринчак В.* Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте / В. Маринчак. — Харьков, 2004.

*Юдкин-Рипун И.* Универсальные концепты в белорусских и украинских загадках / И. Юдкин-Рипун // Пытанні мыстацтвазнауства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Мінск, 2008. – Вып. 4. – С. 464–468.

Norwid C. Dramaty / Norwid C. Pisma wybrane. Wybrał ... Jul. W. Gomulicki. – Warszawa, PIW – 1968. – Tom 3.

Имманентное умолчание и неполнота драмы как экспериментального испытания действенности слов определяет смысл словесных оборотов. От-

дельные словосочетания легко обособляются как самостоятельные загадки или двусмысленности и, одновременно, они несут печать текстуальной целостности, выявляя взаимозависимость в рамках сети взаимных ссылок, порожденной интенциями текста. На основе интенциональной рефлексии они обретают качество идиомов, то есть устойчивых иносказаний.

**Ключевые слова:** семантический переход, деталь, интенция, рефлексия, иносказание, топика.

## МОВНЕ ПИТАННЯ І СУЧАСНИЙ ФОЛЬКЛОР СЛОВ'ЯН

На сьогоднішній день міста і села України репрезентують своєрідну «контактну зону», де міцно вкорінені гетерогенні мовні традиції. Особливо цікавою видається ситуація, що склалася у великих «зросійщених» містах, зокрема у столиці, де у побуті співіснують обидві мови, розвитку набуває україномовна й російськомовна фольклорна творчість. Завдання цієї розвідки – визначити, у чому полягає етномовна специфіка міського фольклору України, чи впливає на нього мова, якою його створено, яким чином оцінюється в ньому поточна мовна ситуація? Об'єктом даного дослідження є сучасні анекдоти та паремії, що побутують у Києві, з двох синхронних зрізів: зразка осені 2004 року та 2006–2007 років.

**Ключові слова**: гетерогенні мовні традиції, «контактні зони», сучасний фольклор, політичний фольклор.

Nowadays cities and villages of Ukraine represent so called «contact zones» where the heterogeneous language traditions had settled. Todays Ukrainian and Russian languages are almost equal in rights when folklore is being transmitted. Some texts with lingual plots reflect the horrors and complexes of their creators. But in the political folklore the choice of this or that language means a choice between independence and the Russian empire. The obvious gravitation of a modern society to English is also outlined in this folklore.

Key words: heterogeneous language traditions, «contact zones», modern folklore, political folklore.

Питання про мову – дуже гостре для України, де внаслідок тривалої русифікації міста стали фактично російськомовними, а села залишились україномовними, широкого розповсюдження набув білінгвізм. Зі здобуттям незалежності ситуація кардинально змінилась – українська мова стала державною, її почали вживати в багатьох сферах спілкування, куди раніше не допус-

кали. Серед іншого, ситуація зазнала певних змін і в історично зросійщених великих містах, зокрема й у столиці України – одній із так званих «контактних зон», де здавна усталилися гетерогенні мовні традиції. Власне, тут у побуті співіснують обидві мови й, відповідно, розвивається україномовна та російськомовна фольклорна творчість (тут ідеться виключно про російський фольклор України, про що свідчить його пов'язаність із вітчизняними реаліями та злободенність саме для нашої країни). Яким чином співіснують ці фольклорні масиви? У чому полягає етномовна специфіка міського фольклору України, який створювався на перехресті двох мов і кількох етносів (українського, російського, єврейського та інших)? Чи справляє на нього вплив мова, якою його створено? Як оцінюється в ньому поточна мовна ситуація? Нова гіпотеза в дослідженні: джерелом для визначення істинного ставлення багатонаціонального населення України (близько чверті якого складають росіяни), до двох мов, може бути, крім іншого, і сучасний міський фольклор. Матеріалом для даного дослідження слугували сучасні анекдоти та паремії, що побутують у Києві, з двох синхронних зрізів: зразка осені 2004 року та 2006–2007 років.

Можна констатувати, що сучасний фольклор (принаймні, у столиці) нині є, фактично, двомовним. У найпоширеніших випадках окремо створюються як україно-, так і російськомовні анекдоти та різноманітні паремії, які входять до репертуару монолінгвів як одномовні, але в репертуарі білінгвів побутують у двох мовних версіях, що їх, вірогідно, слід вважати різномовними варіантами одного твору, який побутує в річищі «відкритої» в мовному сенсі традиції <sup>1</sup>. Легкість переключення адресанта-білінгва з одного мовленнєвого коду на інший залежно від «мовної орієнтації» співрозмовника засвідчує й І. Кімакович [Кімакович 2005, с. 49].

Зауважимо, що лінгвістична «всеїдність» білінгвів має і зворотний бік – мимовільну міжмовну інтерференцію (явище,

добре відоме тій галузі фольклористики, що вивчає фольклор контактних зон). Особливо увиразнилася тенденція до неконтрольованого включення в україномовні тексти іншомовних одиниць, що призводить до появи в стихійних перекладах (а радше – «недоперекладах») маси суржикових виразів. Та все ж яскраво вираженої напівмовності, або семилінгвізму, тут не спостерігається (хоча таке явище властиве, скажімо, сучасному студентському фольклору [Салига 2005, с. 15]).

Виокремлюється також група принципово одномовних текстів, які не піддаються перекладу в силу наявної в них гри слів (каламбурів). Тож навіть якщо вони й виконуються іншою мовою, то такі ударні місця залишаються не перекладеними.

Іншу групу складають принципово двомовні твори. Деякі з них будуються на основі специфічних «довільних» перекладів: «Як "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" українською буде? – "Голодранці усіх країн, до купи – гоп!"; «Как переводится с украинского "послидовный"? – "Поэтапный"». До цієї ж групи відносяться твори, де діють представники обох етносів, мовлення яких відтворюється (показово, що в письмовому перекладі мовлення персонажів передається або «рідною» орфографією, або ж, підкреслення, – іншомовним алфавітом). У таких випадках іншомовні вкраплення, як це узвичаєно у фольклорі, відіграють роль етнічних або, що характерно саме для сучасного фольклору України, мовно-преференційних масок (чи, жорсткіше, паспортів): «Я, Тигіпко і Герман проводимо виховну бесіду з 17-річним студентом, який кинув у прем'єра яйце. Я. (з докором): "Ех, парєнь, я в твоі годи…"» В іще одній низці текстів «іншомовні» вкраплення служать диференційними ознаками етнічної й державної належності, означаючи в російськомовних текстах українські реалії, в україномовних російські: «Государство Ватикан в Риме признает независимость нового государства **Майдан Незалежности** в Киеве...». Іншу групу складають міжмовні лінгвістичні ігри: «- Вот я не пайму, пачему у вас парламент називается "Рада"? Почему рада?" - "Та тому рада, що не дума..."» Широкий простір для улюблених у народі лінгвістичних ігор дає близькість звучання лексем і виразів в обох мовах (за їх різного семантичного наповнення). Створюються мовні «приколи», побудовані на «етимологізації» подібних за звуковим складом різномовних лексем: скажімо, «шабля», з погляду носія російської, означає, дуже м'яко кажучи, «тихіше, панночко!» Вказується в анекдотах і на можливість тлумачення крізь призму близькоспорідненої мови таких неоднозначних омоформ, як укр. «незабаром» та рос. «сравни». Широко експлуатується й інтернаціональний сюжетний тип про виникнення мовленнєвих непорозумінь через наявність омоформ в обох мовах. Зайшовши «на Йордан» до української оселі й привітавшись, як навчили: «Христос христився!», росіянин <sup>3</sup> у відповідь чує канонічне хорове вітання «Славімо Єво» – і негайно втікає, сприйнявши це як погрозу. На митниці персонаж-росіянин, почувши: «Треба ждати», «Мало ждав», тлумачить ці вирази як вимагання хабара, а напис «Нехай щастить» на кордоні читає як паронімічний лайливий вираз. Ось україномовний хлопчик резюмує, що до Криму треба обов'язково їздити з поні, бо всі перепитують: «Поні маєш? Поні маєш?» Актуалізувався й «бородатий» анекдот про «жеримовчки»; за його схемою створено текст про комунікативну поразку україномовної бабусі в бесіді з російськомовним онуком: «Я не Чипидрис, я Мишаня».

В анекдотах прямо порушується проблема функціонування споріднених мов в Україні. Симптоматично, що знання українцями російської ніколи не заперечується. Однак справжній українець розмовляє цією мовою у виключних випадках – скажімо, із власним собакою, бо того з Росії привезли, або із сусідом – «назло жінці». Але дружина-патріотка може й власного чоловіка назвати «іноземним шпіоном», якщо той розмовлятиме поросійськи уві сні. Натомість анекдотичні «москалі» є виключно

монолінгвами, вони нездатні зрівнятися навіть з українським псом, якому зазвичай доступні обидві мови. Останнім часом популярності набув еклектичний дарвіністсько-монотеїстичний анекдот про мавп-п'яничок, неспроможних стати людьми попри всю зовнішню подібність. Вони не підкоряються наказам Божим, бо ж «па-украински не панімають». Засвідчує факт використання частиною жителів України виключно російської мови й перелицьований старий анекдот: «Армянское радио спрашивают: "Какой из языков самый трудный для изучения: китайский или иврит?" – Армянское радио, не задумываясь, отвечает: "Украинский, потому что половина самих украинцев до сих пор не может его выучить"».

Симптоматично, що в мовній площині росіяни протиставляються навіть анекдотичним чорношкірим – геть україномовним: «...в трамвай заходить кремезний українець і питає: – Котра година? Негр, який сидів поруч, встав і ввічливо каже: – Пів на другу. Дід йому: – Сідай, синку, я й так бачу, що ти не москаль!» Африканці тут виявляються більшими прихильниками українського, ніж деякі «записні патріоти»: вони не просто живуть у державі, але й читають україномовну пресу, ба навіть вважають себе українцями.

Насаджені КДБ «кровожерні» анекдоти про те, що російськомовність становить загрозу життю особи, нині маргіналізувалися: їх відносять або до воєнного чи повоєнного минулого («далекі-далекі часи»), або до Карпатського чи, рідше, Поліського етнографічних регіонів: «— Гей, вуйку! Не пийте тої води, бо вище на фермі гноївку прорвало! — Что вы говорите? — Кажу: пийте поволі і великими ковтками»; «У поліській глибинці наприкінці 40-х років: — Чоловіче, не пий!!! Москалі криницю отруїли. — Чєво ти гаваріш? — Та пий, кажу, повільніше. Вода холодна — застудишся». Продовжує побутувати й невеликий цикл анекдотів про полювання на російськомовних. Етнічна, а радше «мовна» ненависть приписується подекуди й особам

із характерною «націоналістичною» зовнішністю: «Київ. Берег Дніпра. Потопаючий репетує: – Помогите, помогите!!! На березі стоїть дядько з вусами і говорить потопаючому: - Краще б ти, синку, вчився плавати, аніж отої псячої мови». Показово, що подібний сюжет пов'язують і з русифікованим Півднем України: «Об'яви вздовж пляжу біля Одеси: "У зв'язку з оголошенням української мови державною крики про допомогу іншими мовами не розглядатимуться"». Така локальна прив'язка твору виглядає принаймні штучною, отож фантазія авторів подібних фальшлорних 4 витворів підігріта, як здається, політичними дровенятами, порівняймо свідчення очевидиці про ситуацію в Одесі в часи Помаранчевої революції: «Майже всуціль панувала думка, що з перемогою В. Ющенка прийде тотальна українізація. Але ця українізація тлумачилася доволі оригінально – із садистським ухилом: "Будут отрезать языки всем, кто говорит по-русски", або: "Всем русскоязычным будут выкалывать глаза", і зовсім заїжджене - що всіх росіян і російськомовних будуть вивозити з території Одеси чи України. Ці фрази мені говорили мої знайомі, що голосували за білосиніх, це лунало на біло-синіх мітингах, писали на парканах та будинкових стінах, коментували наші "вільні й непродажні" журналісти. Я не знаю, чи можна це вважати за дискримінаційні дії чи зневагу до державної мови, але ці слогани можна було прочитати майже в кожній листівці за Януковича».

У менш «етноненависницьких» сюжетах ідеться про комунікативні невдачі росіян у спілкуванні з українцями. Наприклад, у транспорті «західняки» відмовляються показати потрібну «останівку» або ж зголошуються зробити це тільки з огляду на спільні вподобання: «– А сало, хлопчику, любиш? – Так, батьку. – Так, ось, кацап, зупинка на тій стороні дороги, і якщо б сало не любив – вбив би!» Оповідається в анекдотах і про інші дрібні капості: продавець відмовляється продати «лєзвія для брітви» покупцеві, який обізвав його «товари-

щем»: «Хай серпом бриється, падлюка»; не продають росіянинові навіть цигарок – знущаються, посилаючи в інше село за п'ять кілометрів, де, зрозуміло, теж відмовляють. Диспетчер, пересвідчившись в російськомовності пасажира ліфта, щиро радіє: «Ну що, москалику, застряг?»

Зрештою, незнання російської зовсім не означає володіння іншими іноземними мовами. Україномовні не хочуть показати росіянину, як пройти на Хрещатик, бо той звертається до них російською, але ж інших іноземних мов, якими він пробує спілкуватися з ними, вони просто не знають: «– Подивися, Петре, яка розумна людина! Скільки мов знає! – І це йому допомогло?»

Актуальним для анекдотів є питання про сприйняття української росіянами та навпаки. Тут можна нагадати «бородаті» тексти про перші мовні контакти: з погляду росіянина, українська подібна до італійської (вивіска на крамниці прочитується як «Тканіні»), а то й до японської («Ґудзікі» з наголосом на 2-му складі). Українцям, у свою чергу, не подобається, що росіяни вимовляють слово «пиво» як «пі-і-іва», кохання називають «бліїі зость», а борщ — «пє-єрває» («Тьху, повбивав би!» — резюмує персонаж). Загалом, росіяни, розмовляючи українською, у різні способи «коверкають» на свій лад слова.

Українцям, що намагаються розмовляти російською, в анекдотах приписується акцент у вигляді «шокання» («гекання», до слова, у них не помічається, що свідчить про нерелевантність цього явища для носіїв сучасного фольклору, а отже, про ототожнення ними фонем [г] і [г]). В анекдотах про україномовних наголошується на їх недосконалому володінні російською, а заразом і притаманній їм тупості: «– Как по-украински сказать: «–Извините, не могли б вы повторить вашу последнюю фразу, а то я невнимательно вас слушал? – Шо?; – Девушка, вы с Украины? – Нет, а шо?».

Є цикл російськомовних текстів, об'єктом висміювання в яких виступає безпосередньо українська мова. Побутують вони

переважно в регіонах із великим відсотком російськомовного населення. Ось свідчення вчительки, яка три десятиліття працює в Криму: ще в 1976 році «все українське не сприймалося ні учнями, ні адміністрацією. Навіть серед вчителів ходили антиукраїнські анекдоти, наша мова та література не вважалися поважними предметами. Що там говорити, навіть зараз, коли я підходжу до колег на нарадах і починаю говорити українською мовою, деякі демонстративно відходять» <sup>5</sup>. Такі анекдоти мають виключно агресивний характер, в них використовується передусім ненормативна лексика та обсценні конотації: злісно російськомовна ведуча оголошує номер «Висєла писєнька»; зло висміюються українські назви місяців, що межує зі словесною порнографією; є й інші приклади не для друку.

Болючим видається народові питання про білінгвізм українських міст. Адже попри гучні заяви про відданість «рідній мові», насправді білінгви віддають перевагу саме російській. Показовим є анекдот про Раду: якщо в залі нема москалів, то на засіданні «можно и по-русски поговорить». Ця ж ситуація зі «щирими чухраїнцями» повторюється повсюдно – на вулиці, на конференції (єдиний обмежувач – присутність справжніх росіян): «Ну, тагда будєм гаваріть па-рускі». За цього прагнення українців спілкуватися між собою російською нерідко тлумачиться в анекдотах як спотворення й цієї мови: «- Тоді будемо говорить по-русски». Є кілька варіантів анекдоту про Богдана Хмельницького, який скам'янів, почувши у відповідь на своє вітання: «Здоровеньки були, громадяни українці!» «Здравствуй, товарищ Богдан!» (інколи – з єврейським акцентом: «Здгаствуй, товагищ Богдан!»). Україномовність сіл і російськомовність міст розгортається в сюжеті про нерозуміння бабусі-селянки онуком-городянином. У деяких випадках актуалізується навіть теза про мовну зраду, і тоді генераційно-мовний конфлікт набуває трагічного забарвлення: гуцул, убивши сина, дорікає йому: «Чи я тебе не народив, чи я тебе не годував, чи я тебе до університету не відпустив, чи я тобі гроші не відсилав!? А ти приїхав і що ти мені сказав? "Здравствуйте, папа!"».

Побутування таких злостивих, принизливих, нетолерантних, а то й агресивних текстів (попри питання про спонтанність чи штучність їх виникнення) свідчить, з одного боку, про болючість мовного питання для сучасної України. Відтак, у сучасному фольклорі, на думку Л. Масенко, «омріяний рівноправний діалог двох культур... набув рис домашньої, а відтак дуже болісної для обох сторін сварки» [Масенко 2009]. І саме «мовні» анекдоти стали вербалізованою проективною інверсією власних несвідомих острахів та комплексів [Дандис 2003, с. 76] носіїв тієї чи іншої мови. Їх породжують й утримують у полі актуального фольклору неусвідомлювані побоювання отримати тавро меншовартісності та бути дискримінованими з огляду на мовні переваги. З іншого ж боку, добрим знаком є те, що доволі часто етнічно різноспрямовані тексти можна зустріти в репертуарі одного виконавця - зазвичай, білінгва. Це свідчить про нівелювання для нього питання про вищість чи пріоритет тієї чи іншої мови: в обох він знаходить те, з чого можна покепкувати.

Симптоматичним можна вважати й протиставлення української й російської мов у політичній площині, де вони різко розмежовуються як символи політичних уподобань та державницьких інтенцій. Приміром, у такому різновиді політичного фольклору, як «майданний», мова виявилася однією з основних ліній демаркації між політичними таборами. Якщо Майдан вочевидь тяжів до української, особливо в своїх «офіційних» самоідентифікаційних заявах-кричалках, то колони зі Сходу принципово позиціонували себе як виключно російськомовні. Показово також, що тенденцію до встановлення мовно-політичного вододілу відразу ж підхопили діти, які у своїх власних кричалках-дражнилках розрізняли кандидатів шляхом їх протиставлення на мовному рівні. Прикметно також, що, згідно з одним з анекдотів, суржикомовна Вєрка Сердючка виступала на підтримку Я., а її україномовний автортворець А. Данилко – на захист Ю.

анекдотах цього періоду вживання російськомовним кандидатом української мови дозволяло підкреслити кон'юнктурність його іміджу, а, власне, його прагнення позиціонувати себе на політичній арені як україномовного. Наголошення на цьому уможливлювало створення нового російського (!) - аналога суржику на основі використання українських варваризмів: «Алло, здравствуйте, мы из избирательного штаба Виктора Федоровича... Мы предлагаем вам нового Я. Новый Я. на 10% послидовнее, на 20% свидомее, на 30% самостийнее...» Перше місце у шерезі іншомовних вкраплень, що сприймалися як варваризми, посів відомий слоган «Тому що...»: «Почему Я. упал – тому що смиливий. Почему в больнице прятался - тому що сильний духом. Почему обвинил во всем Ю. - тому що справедливий. Почему на открытие Лавры не поехал – тому що послидовний»; «Опечатка на пла-кате: "Тому что підслідовний " <sup>6</sup>»; «Налажен серийный выпуск помаранчевых колгот с надписью "Тому что за так"» і под.

Показовим було й педалювання мовних помилок особи, що володіє мовою обмежено. Приміром, почувши на переговорах, що він «має рацію», носій російської мови знічується й зізнається, що таки дійсно її має і таємно записує розмову. Окремий цикл анекдотів було породжено орфографічними помилками тодішнього кандидата в президенти: «Почему так много ошибок в списках избирателей? – Потому что проФФесор»; «Виктор Фёдорович, как пишется слово «яйцо»: через «ц» или через «тс»? – Хмм... Точно знаю, что «сало» – через два «с».

Симптоматично також, що боротьба за чистоту правопису пов'язувалася в анекдотах із реаліями життя: «Я. пишет обращение к народу, доходит до фразы: «наша экономика возрожда-

ется» и у секретарши спрашивает: – А как правильно писать: экономика возроШдается или возроЖдается? – Через «ж», конечно. – Ты смотри, как возрождается, так и пишется...».

Водночас осміянню було піддано використовуваний у провладній риториці офіційний «новомов» орвеллівського штибу, яким складалися і українські, і російські «народні новини», анонси, псевдорекомендації та псевдовітання, пародії на соціологічні дослідження та різноманітні офіційні документи, порівняймо новину зі сфери мовознавства: «С сегодняшнего дня в украинское правописание внесены дополнительные изменения. Вместо слова "яйца" нужно использовать словосочетание "тупые твердые предметы"».

Та найвиразніше в «майданному фольклорі» окреслились обриси спільного для обох мов ворога, а саме злодійського арго («фені»). З огляду на це, мовне питання набуло актуальності, але зовсім в іншій площині, ніж у політикумі та серед мовознавців. Творці постфольклору прогнозували: «После избрания Я. президентом в школах наконец-то введут два государственных языка: украинский и феню». Можливе панування «фені» пов'язувалось із загрозою панування в країні криміналітету завдяки перемозі «бандидата в Президенти», «Бандюковича», який поставить назавжди крапку в суперечці з приводу мовного питання: «У разі перемоги Я. Україну перейменують в "Уркаїну", державною мовою буде "феня", законодавство стане «зеконодавством», а економіка - "зекономікою", державним гімном стане "Мурка" тощо. Робилися й спроби опанувати майбутню офіційну «феню», зміксовану з російської та обгорнуту в українську: «25 листопа-да 2004 року Верховний Сходняк України прийняв у третьому базарі Общак України на наступний рік. В ході бурхливих розборок пацани з різних угруповань все-таки добакланилися замутити конкретну "Програму соціального та гуманітарного розвитку держави". "В натурі конкретно все в шоколаді!" – заявив представникам ЗМІ прес-секретар общакового комітету ВРУ». У світлі такої перспективи набув нового сенсу відомий бородатий анекдот, пов'язаний із мовними стратегіями мас: «Оптимісти вчать англійську, песимісти – феню, реалісти вивчають автомат Калашникова».

Звісно ж, носієм та ідеологом запровадження «фені» народ вважав того з кандидатів, хто мав кримінальний досвід, приписуючи йому складання двох вагомих «наукових» праць — «Словника фені» та раритетного «Словника україно-російської мови», намагання «переименовать Демократический центр в Централ демократии» та «поміняти національну символіку», зокрема замінити в електронній адресі символ «@» на «#», і водночас, наголошуючи: «Ю. не против русскоязычного населения страны. Ю. против фенеязычного населения...»

На кримінальному соціолекті, що його, як виявилося, майданний люд досконало опанував, було створено цілу низку російськомовних фальшлорних пісень-реміксів на мелодії відомих злодійських романсів, які склали серію «Новий блатний хіт–2004».

Диглосію, а власне – вправне володіння маргінальним соціолектом, було продемонстровано носіями майданного фольклору й у такій царині, як нецензурщина. Як це не парадоксально, але ненормативна, насамперед обсценна лексика загалом використовувалася в тогочасних текстах доволі широко (у них навіть пропонувалося стати на захист цього «загальнослов'янського» надбання та надати йому статус третьої державної мови!). Звичайно, неперевершеним знавцем цього соціолекту фольклор зображав кандидата-зека, який не розуміє нормальної розмовної, а тим паче літературної мови та культурних символів, а відтак інтерпретує почуте на свій викривлений лад. Так, прибувши на Криворіжсталь, «Ренат говорит: "А сейчас мы пройдемся по цехам!" – Я.: "Сам ты Поц и Хам!"; "Ну, мы сказали народу, что вы сидели как борец

за свободу, как... Мандела..." Я.: Ну за Манделу ты еще ответишь...». Відповідно, саме йому й була адресована більшість творів «низької» сміхової культури, сповнених нецензурної лексики, яка в таких випадках служила своєрідною народною мовою влади 7: «Куплю собі песика, зроблю йому буду, назву Я. і п...ти буду». Показово, що для письмової фіксації цих обсценних текстів нерідко використовувалася... латиниця (цьому, зокрема, сприяв такий канал розповсюдження фольклорних новотворів, як мобільний зв'язок), що перетворювала їх на свого роду шифровані послання: «Yanukovich p...s, хај р..dye vin od nas! A yaksho vin ne zaxoche – to хај pide i po...che».

Останній приклад засвідчує наявність у носіїв майданного фольклору на додаток до двомовності ще й багатомовність (фактично, субординативного типу, див. роботи Є. Верещагіна, П. Вовк) або й просто прагнення похизуватися «модними» іншомовними словечками чи, принаймні, володінням латиницею. З-поміж неблизькоспоріднених мов використовуються спорадичні вкраплення з німецької, арабської тощо, однак пальма першості залишилася, зрозуміло, за англійською, яка виявилася, власне, неочікуваним конкурентом, що втрутився в незриму суперечку двох слов'янських мов. Ця мова стала своєрідним секретним кодом, зрозумілим лише втаємниченим, тобто особливо «крутим» і «просунутим», – либонь, студентам та представникам субкультури комп'ютерників, порівняймо: «В сети Интернет появился новый вирус "Япикоvich". Он ничего не делает, но "выдавить" его с компа практически невозможно», «В связи с обилием шуток про Я. в Интернете донецкие купили российский поисковик «Япdex.Ru». Теперь он переименован в Япикоvich.Ru»; «Почему Кучма не может быть президентом Норвегии? – Потому что тогда бы личным сайтом Кучмы был бы сервер http://www.prezident.gov.no. 3 цього фіксувалася як пасивна двомовність (згадуване використання латиниці для вуалювання обсценних творів, а також принагідні англомовні вкраплення в усне та письмове мовлення: «Новости 5-го канала: В листовках, обнаруженных в Киеве на ВДНХ, найдена апичатка: вместо "Yankee Go Home!" напечатано "Yanuki Go Home!"», включно зі спробами творення двомовних неологізмів: «Если скрестить выборы в США и в Украине, то участвовали бы 2 кандидата: Янукерри и Бушченко»), так і двомовність продуктивна, що уможливлювала породження особливо «прикольних» з огляду на незрозумілість для «непосвячених» текстів.

Потяг сучасного суспільства до англійської мови є більш ніж очевидним. Вона входить до щоденного вжитку освічених прошарків населення і зазнає адаптації, формуючи новомодний україно-англомовний соціолект – ukrenglish – ним починають створюватися новітні постфольклорні та фальшлорні твори. У початківців-школярів у моді перекладні «підколи», побудовані на омофонних збігах: «- Переклади англійською: «Я м'яч-один». – I am a ball one»; «- Як по-англійськи «Я дві niuu»? – I'm two pizza(s)». Також популярні анекдоти про мовні непорозуміння: «- Вовочка, як по-англійськи читати? - Так само, як і по-українському: взяти книгу, відкрити і дивитися на рядки»; «- Ну як? Були в тебе в Лондоні проблеми з твоєю англійською? – У мене – ні. В англійців були». Підкреслюється в анекдотах і слабке володіння предметом українськими вчителями: «- Пэтрэнко! - Я! - Ду ю спык ынглиш? - Шо? - Сидай. -Тартаренко! – I ат. – Ду ю спык ынглиш? – Yes, I do. – Шо?».

Більш досвідчені в опануванні мови особи розважаються прямими перекладами (голос за кадром перекладає діалог героїв бойовика: «Ноw do you do? – All right»; як: «Як ти це робиш? – Тільки правою»), семантичними спостереженнями («Артикль "а" переводится как "типа", а "the" – как "конкретно"») тощо. Популярними серед молоді є виразиварваризми на кшталт: «Філфак – всім факам фак!»; «Гоу ту зе на фіг!»; «Хау ду ю жив?»; «Фейсом об тейбл»; побутує й

псевдоцитата «Two beer or not two beer?». У більш просунутому середовищі створюються навіть жартівливі віршики: «Іf you made a heap, зараза, Push a handle of yhumasa, Ecnu didn't run вода, Use your own hand myда»  $^8$ ; віршовані написи на партах і стінах аудиторій: «Іf you wanna have a sex, call my dog, his name is Rex»; «Іf you want to fuck the sky, you have to learn your dick to fly»; «Fuck lectors».

Таким чином, можна дійти висновку, що, попри дошкульні «антимовні» автентичні та «кровожерні» фальшовані витвори, які й досі вражають уяву громадян України, у середовищі народу ставлення до двомовності достатньо толерантне, насамперед, у побуті. У фольклорі обидві мови є фактично рівноправними й мирно співіснують, у тому числі в різних симбіозних формах. Переломною точкою в осмисленні мови як політичної цінності став «майданний» фольклор, в якому російську й українську мови було різко протиставлено в політичній площині як свідчення відданості різним світоглядним цінностям (це видається позитивною тенденцією). Безумовною загрозою для обох літературних мов «у народі» вважається кримінальне арго («феня»). Парадоксом залишається ставлення до ненормативної, передусім, обсценної лексики, яка достатньо широко вживається в сучасних творах і навіть «захищається». Також окреслюється й очевидний потяг сучасного суспільства до англійської мови. Вона входить до щоденного вжитку освічених прошарків - у вигляді варваризмів та двомовних постфольклорних творів малих жанрів.

Звісно, ці висновки не варто розглядати як остаточні, це лише спроба окреслити деякі тенденції в практиці побутування різних мов та їх різновидів у фольклорі сучасних контактних зон на прикладі столиці України, а також висвітлити певні зрушення в ставленні до них у масовій свідомості. Вірогідно, ця інформація до роздуму може стати в пригоді як фольклористам, так і мовознавцям, бо, як стверджує дав-

ня мудрість, «глас народу – це глас Божий». На завершення слід підкреслити, що виникнення спільного, так би мовити, «різномовного» фольклору, який використовує кілька мовних кодів і соціолектів та виконує як розмежувальну, так і об'єднуючу функції, ознаменувало момент народження в Україні політичної нації.

### Примітки:

- 1. Зазвичай білінгв використовує той чи інший мовний варіант твору, пристосовуючись до мо¬вних переваг своєї аудиторії; див. про це: Бріцина О. Українська усна традиційна проза: питання те¬к¬стології та виконавства / О. Бріцина. К., 2006. С. 277.
- 2. Те, що фольклорна мова не є літературною і що її стихія це діалекти та різноманітні мішані, кре¬олізовані різновиди мови, збирачам фольклору відомо віддавна, див. зокрема: Мушкетик Л. Питання двомовності в репертуарі казкарів / Л. Мушкетик // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Мат-ли Міжнародн. конф., присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. К., 1997. Ч. ІІ: М–Я. С. 20–25. Сучасні фольклорні тексти бу¬к¬вально пересипані подібними інтерференційними "поми¬л¬ками", що, серед іншого, свідчить про загальний низький рівень володіння українською.
- 3. Тут і далі терміни "росіянин" та "українець" означають не так національність, як мовні переваги, тобто російськомовність або, відповідно, україномовність.
  - 4. Фальшлор, або фейклор кон'юнктурна імітація фольклору.
- 5. "Наша мета виховання української еліти в Криму..." Інтерв'ю з Н. Руденко // Кримська сві¬т¬лиця. № 38. 27.09.2004 р.
- 6. Тутгумористичний ефект створюється завдяки вживанню суржикового слова, сказати б, "сере¬д¬ньоарифметичного" між рос. "подследственный" і укр. "підслідний".
  - 7. Від лат. obscene "геніталії".
- 8. Основною функцією чоловічого лайливого дискурсу, в якому вживається обсценна ле¬к¬си¬ка, є утвердження в повсякденному житті свого "панування, домінування", тобто вираз владних від¬носин, приписування собі або третій особі високого статусу, який і дозволяє зді¬йснювати названу дію" (Адоньева С. Прагматика фольклора / С. Адоньева. СПб., 2004. С. 190; див. також: Ми¬хайлов В. Русский мат

как мужской обсценный код. Про¬б¬лема происхождения и эволюция ста¬туса / В. Михайлов // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 43). Це не тільки маркер культурного занепаду й деградації, але, як відмічають російські дослідники, компенсаторний механізм з огляду на свою антитоталітарну, антиофіціозну спрямованість (Кронгауз М. Бессилие языка в эпоху зрелого со¬циализма / М. Кронгауз // http://www.ru¬the¬піа. ru/folklore/krongauz1.htm), вираз неусвідомлюваного протесту про¬ти соціального ти¬с¬ку, психотерапевтичний засіб для протистояння стресам (Китаев-Смык Л. Ма¬терные речь и ругань в современной Рос¬сии / Л. Китаев-Смык // http://www.intelligent.ru/).

9. Зап. в липні 2007 р. студенткою І курсу філологічного факультету КНУ О.В. Максиміхіною від Тесленко А.В., 1989 р. н., студентки, м. Київ.

#### ЛІТЕРАТУРА

Адоньева С. Прагматика фольклора / С. Адоньева. – СПб., 2004.

*Бріцина О.* Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства / О. Бріцина. – К., 2006.

 $\mathcal{L}$ андис A. Проекция в фольклоре: в защиту психоаналитической семиотики A. Дандис A. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Сб. ст. A. A003.

 $\it Kumaes-Cmы\kappa \ \it Л.$  Матерные речь и ругань в современной России /  $\it Л.$  Китаев-Смык // http://www.intelligent.ru/

 $\mathit{Кімакович}\ I.\ Відгризає куся маленького труся / І.\ Кімакович // Фольклористичні зошити: Зб. наук. пр. — Луцьк, 2005. — Вип. <math>8.-C.\ 20$ -25.

*Кронгауз М.* Бессилие языка в эпоху зрелого социализма /М. Кронгауз http://www.ruthenia.ru/folklore/krongauz1.htm

 $\it Maceнкo \it II$ . Мова і культура /  $\it II$ . Маceнко //  $\it Maceнкo \it II$ . Мова і політика // http://vesna.org.ua/txt/masenkol/movpol/08.html

*Михайлов В.* Русский мат как мужской обсценный код. Проблема происхождения и эволюция статуса / В. Михайлов // Новое литературное обозрение. -2000. -№ 43. - C. 50-57.

*Мушкетик Л.* Питання двомовності в репертуарі казкарів / Л.Мушкетик // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Мат-ли Міжнародн. конф., присвяченої пам'яті  $\Phi$ . Колесси та А. Лорда. – К., 1997. – Ч. ІІ: М–Я. – С. 20–25.

*Салига П.* Студентські стереотипні достовірні наративи (за матеріалами оповідок студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів м. Києва). / П. Салига / Магістерська роб. — К., 2005.

На сегодняшний день города и сёла Украины представляют собой своеобразную «контактную зону», в которой органически присутствуют гетерогенные языковые традиции. Особенно интересной представляется ситуация, которая сложилась в больших городах, где прослеживается русификация, особенно в столице, где в быту сосуществуют два языка, развивается украиноязычное и русскоязычное фольклорное творчество. Задание, которое ставится перед исследователем в этой статье – определить, в чем состоит этноязычная специфика городского фольклора Украины, и влияет ли на него язык, на котором он создан, каким образом оценивается в нем языковая ситуация? Объектом данного исследования выступают современные анекдоты и паремии, употребляемые в Киеве, на уровне двух синхронных срезов: образца осени 2004 года и 2006–2007 годов.

**Ключевые слова:** гетерогенные языковые традиции, «контактные зоны», современный фольклор, политический фольклор.

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ СЛАВІСТИКИ

УДК 316.722(477)

Я. М. Пилинський

## УКРАЇНСЬКЕ КОРІННЯ СУЧАСНОЇ БАГАТОКУЛЬТУРНОСТІ<sup>1</sup>

Величезну роль у творенні сучасної Канади відіграли кілька поколінь канадських політиків, які не втомлювалися шукати компроміси та спільні рішення, уміли поступатися та жертвувати власними інтересами й амбіціями заради збереження і творення єдиного спільного дому під назвою Канада. Серед цих політиків чільне місце, безумовно, по праву належить українцю – сенатору Павлові Юзику.

**Ключові слова:** багатокультурність, демократія, громадянське суспільство.

The establishment of contemporary Canada was greatly contributed by several generations of Canadian politicians who were unceasingly seeking for compromises and common decisions, and were able to concede and sacrifice their own interests and ambitions for the sake of preserving and developing of their common home – Canada. Among them an important place rightfully belongs to a Ukrainian descent – Senator Paul Yuzyk.

Key words: multiculturalism, democracy, civic society.

Учітеся брати мої, думайте, читайте, і чужого научайтесь, і свого не цурайтесь.

Тарас Шевченко

Утворення незалежної української держави, яке для багатьох як на заході, так і на сході все ще залишається небажаною несподіванкою, з-поміж інших виявило ще одну, дуже важливу для українців, проблему: не лише брак об'єктивної самооцінки, але й, власне, відсутність інструментарію та навичок для

цієї життєво важливої розумової праці. Саме цією обставиною, на нашу думку, можна пояснити не лише низький рівень самооцінки у нації, яка дала світові стільки видатних учених, талановитих митців, мислителів, робітників та військових, а й, на загал, низький рівень задоволеності життям більшості її окремих представників, що настійно демонструють українці під час соціологічних опитувань протягом останнього десятиліття. Так, згідно з опитуваннями проведеними фондом «Демократичні ініціативи» у жовтні 2008 року, серед школярів старших класів в усіх регіонах України лише 45% обрали б Україну як місце свого подальшого проживання, решта воліла б поїхати за кордон, і лише 22% відповіли, що працюватимуть тільки в Україні <sup>2</sup>.

На жаль, одна з головних причин такого невтішного стану речей, такого глибокого загальнонаціонального песимізму полягає, на нашу думку, у відсутності належного осмислення як власного історичного досвіду, так і обізнаності з досвідом інших народів, який, здебільшого, подається у нас переважно як позитивний, героїчний і позбавлений темних сторінок минулого. Отже, як це вже не раз бувало в історії нашого народу, брак елементарної освіти та історичних знань або просто поінформованості стають на заваді об'єктивного сприйняття навколишнього світу і, зрештою, суб'єктивного задоволення своїм місцем у ньому.

Крім того, українцям, які віками перебували у чужій культурній та державній поняттєвій парадигмі, історія яких, як і історія навколишнього світу, також була пропущена крізь призму чужих, імперських уявлень і політичних потреб, нині важко зорієнтуватися у навколишньому світі, важко віднайти опору у внутрішньому світі, не створивши власної чітко визначеної системи координат. А тим, хто продовжує схлипувати разом із Винниченком і тужити за бромом, без якого нібито не можна читати історію України, варто ознайомитися з істо-

рією будь-якого іншого сусіднього чи далекого народу. І тоді вони зрозуміють, що слабкодухим узагалі краще не братися за читання історії ні своєї, ні чужої, бо їх вона все одно нічого не навчить і нічим не допоможе.

Історія Павла Юзика – українця і сенатора з Канади, професора університету Манітоби, може стати важливим орієнтиром для вироблення такої власної української системи координат, без якої не можна успішно змоделювати українську картину світу – бачення світу крізь себе і розуміння світу в собі. На нашу думку, осмислення діяльності цього без перебільшення визначного канадця нині у сучасній Україні буде виконанням заповіту великого Шевченка, який, ніби передбачаючи наші сьогоднішні проблеми, закликав і чужого научатись, і свого не цуратись.

У долі Павла Юзика, чий внесок у збереження єдності Канади як держави у середині минулого століття важко переоцінити, було багато чого – і свого, і чужого. Саме тому його досвід, нарешті, має стати і нашим надбанням, якщо ми хочемо відчути себе по праву частиною людства і стати повноцінною модерною нацією, задивленою у будущину, а не замріяною минулим.

Як свідчить офіційний сайт Архіву Канади, майбутній сенатор Павло Юзик народився у родині українських переселенців 24 червня 1913 року в містечку Пінто у Саскачевані, поблизу Естевана <sup>3</sup>. По приїзді в 1904 році до Канади його батько працював шахтарем. Згодом уся родина переїхала до Саскатуна, де батько працював на млині. Основну освіту Павло здобув у Саскатуні, де завершив середню школу, а згодом, у 1932 році – і коледж із найвищими відзнаками. Навчаючись у школі та коледжі, він багато уваги приділяв не лише навчанню (одержав 100% балів на випускних іспитах і особливо відзначився успіхами з математики та фізики), але і багато уваги приділяв фізичному загартуванню – грав у хокей, баскетбол,

регбі, футбол, а також був членом команди з бігу на короткі та довгі дистанції.

У 1932–33 роках Павло Юзик навчався у Вчительському коледжі міста Саскатун. У цей час він був капітаном чоловічої футбольної команди та тренером жіночої баскетбольної команди коледжу. Незважаючи на тяжку економічну депресію, яку посилила посуха, Павло Юзик знаходить у собі сили не лише навчатися та заробляти на прожиття, а й грати роль Брута у драмі Шекспіра «Юлій Цезар».

По завершенню навчання у коледжі на нього чекало перше серйозне випробування. Хоча він закінчив навчання з відзнакою та одержав диплом учителя, жодна з англомовних громад, яка мала вчительські вакансії, не прийняла його на роботу. Як йому категорично заявляли всюди, для них він – іноземець, якому вони не можуть довірити майбутнє своїх дітей.

Молодий учитель Юзик надіслав письмові звернення у 77 місць і звідусіль одержав відмови. У деякі школи він приходив особисто і саме там, спілкуючись із відповідальними особами, почув, що йому не дозволять, як було сказано, «псувати» дітей. Зрештою, згодом він знайшов роботу вчителя в українській громаді поблизу Хаффорда у Саскачевані.

Там він не лише працював звичайним учителем, а й вів позакласні уроки з української мови та брав активну участь у культурному житті громади. Нелегка вчительська праця загартувала Павла Юзика, сформувала його характер. Робота у школі навчила його не лише спілкуватися з дітьми, доносити до них нові знання, вона виховала у нього толерантне ставлення до людей із різними характерами і поглядами на життя, допомогла зрозуміти, що освіта і виховання можуть змінити як окрему людину, так і ціле суспільство.

Здобутий досвід вивів його на іншу дорогу, що стала початком його поважної наукової діяльності з вивчення культурного життя Канади та державної, – на посаду сенатора у вищому законодавчому органі Канади  $^4$ .

«Вони насправді так поводилися з нами. Вони називали нас бохунками  $^5$  та чужинцями, що в результаті зміцнило мою "українськість". І тоді я сказав собі, якщо вони мене – народженого у Канаді називають чужинцем, то щось в цій Канаді треба міняти»  $^6$ , – згадував пізніше П. Юзик.

У 1939 році Павло Юзик очолив оркестр та хор Української національної молодіжної федерації у Редбері (Саскачеван). І тут сталася подія, яка остаточно визначила подальшу долю майбутнього сенатора. Подія ця відбулася у травні 1939 року. Під час підготовки до виступу хору на концерті, присвяченому вшануванню великого українського письменника Івана Франка, що мав відбутися на відкритому майданчику, оркестранти залишили свої інструменти в Українському домі, що був неподалік. Якраз перед концертом будівля «загадково» спалахнула, і під час пожежі згоріли всі музичні інструменти разом із скрипкою роботи Страдіварі, на якій грав керівник оркестру. Незважаючи на очевидну відсутність провини, керівника оркестру було звинувачено у недбальстві. Це й змусило його відмовитися від музичної кар'єри і стати згодом вченим, політиком та дипломатичним працівником.

У 1942 році Павло Юзик добровільно вступив до канадської армії та протягом 1942–44 років працював викладачем у розвідницькій школі в Канаді. Згодом повернувся до університету, де здобув ступінь бакалавра з фізики та математики. За кілька років він здобув також ступінь бакалавра та магістра з історії, відповідно у 1947 та 1948 роках. Протягом наступних років він написав історію поселення українців у провінції Манітоба на замовлення Історичного товариства цієї провінції. Згодом, у 1953 році цю працю було опубліковано під назвою «Українці у Манітобі. Соціальна історія». У 1958 році вчений здобув ступінь доктора філософії в університеті Міннесоти.

4 лютого 1963 року розпочалася урядова кар'єра Павла Юзика, коли його було призначено сенатором до Верхньої палати

парламенту Канади. Як свідчать сухі рядки архівної довідки, працюючи у сенаті, доктор Юзик зосередився, переважно, на роботі у сфері багатокультурності, прав людини, зовнішньої політики та національної безпеки  $^{7}$ .

У своїх мемуарах, нещодавно виданих в Україні, Анатолій Романюк згадує, як, ставши сенатором, Юзик активно продовжував свою діяльність в українській громаді, але тепер уже з набагато сильніших позицій. Найвиразніше він виявив себе в політиці так званої багатокультурності Канади. Королівська комісія в справах федерального устрою Канади, до якої, між іншим, входив професор Ярослав Рудницький, створила сприятливі умови для становлення багатокультурності в Канаді. Але певні юридичні положення – це одна справа, а їх концептуалізація, законодавче оформлення і впровадження в життя, координація зусиль і мобілізація громадської думки – зовсім інша. Саме в «прикладній» політиці багатокультурності сенатор відіграв поважну, можна сказати, історичну роль на цьому етапі канадської історії, перехідного періоду від «народу з двома націями – французькою й англійською – та тубільним населенням» (Two founding nations) до поліетнічного, багатокультурного суспільства.

Сенатор Юзик був завзятим будівничим саме такої Канади. Він діяв у 60–70-ті роки, коли Канада ще була країною двох націй (французької й англійської), а іммігрантські меншини були здебільшого з Європи й тому легко інтегрувалися в канадське, переважно англосаксонське суспільство. З погляду збереження українського етносу, його культури й мови, така політика себе виправдовувала. За словами пана Романюка, певні успіхи вона принесла, коли йшлося про фінансування деяких культурних установ із федерального бюджету чи про двомовні (українськоанглійські) школи в степових провінціях Канади.

Сенатор Павло Юзик виклав своє політичне кредо у збірці статей і виступів, виданих у 1973 році під назвою «For a better

Сапаda» («Для кращої Канади»). Серед різних політичних питань Канади, як внутрішніх, так і зовнішніх, значної ваги він надає саме питанню багатокультурності країни. У цьому відношенні він випередив свій час, пророкуючи, що Канада стане багатоетнічною державою. Це аж ніяк не було очевидним під час його виступу в Сенаті з промовою з нагоди номінації як сенатора в 1964 році. У той час Канада була державою двох націй, не більше й не менше [Романюк 2006, с. 500].

Варто також відзначити, що ідея запровадження у Канаді багатокультурності є повчальною для нас, українців, ще й тому, що вона вчить: по-перше, ніхто не встановлює демократію та раціональні рівноправні стосунки згори й одномоментно, а досягає цього завдяки тиску знизу й тяжкій тривалій праці однодумців; по-друге, закони можна і треба постійно вдосконалювати і пристосовувати до вимог суспільного розвитку; і, по-третє, зміни на краще можливі, якщо за них щиро та сумлінно боротися.

У вступі до збірки своїх виступів у Парламенті та на різних конференціях під назвою «Для кращої Канади», що вийшла друком у далекому 1973 році, Павло Юзик наголошував: «Хоча насправді важко вповні досягти ідеалів справедливого суспільства – варто за це боротися. Якщо таке суспільство керується універсальними принципами свободи і демократії, правди і справедливості, рівності й братерства, то очевидно, що всі члени такого суспільства матимуть з того величезну користь. Мир і гармонія, які може забезпечити суворе дотримання цих принципів, стануть рушіями прогресу, процвітання та втілення заповідей Божих... Для того, щоб втілити ці ідеали в життя, люди у багатьох куточках світу часто вдаються до революційних дій. Той спосіб життя, який притаманний Канаді, передбачає еволюційний шлях. Канадці постійно поліпшували своє життя, удосконалюючи закони. Вони завжди пристосовували свою Конституцію до нових вимог та викликів життя» [Yuzyk 1973, р. 9].

Саме ці переконання й лягли в основу його першої епохальної промови перед Сенатом Канади 3 березня 1964 року – «Канада: багатокультурна нація». Ця промова, без перебільшення, стала наріжним каменем формування політики багатокультурності у Канаді, а її автор назавжди став фундатором цієї політики, її основних положень та шляхів упровадження.

У цій промові він, зокрема, наголосив: «Індіанці та ескімоси жили разом з нами упродовж нашої історії; британська група  $\epsilon$  багатокультурною – англійці, шотландці, ірландці, валлійці; завдяки формуванню інших етнічних груп, які зараз становлять майже третину населення, Канада, фактично, стала багатокультурною... Дотримуючись ідеалів демократії та духу Конфедерації, Канада повинна прийняти та гарантувати принципи партнерства всім народам, які зробили внесок в її розвиток та прогрес»<sup>8</sup>.

Важливу роль у формуванні поглядів Павла Юзика, безумовно, відіграла його академічна кар'єра <sup>9</sup>, роки навчання та роботи у кращих університетах США та Канади. Своє провідне місце серед української громади Канади він посів передусім як вчений-історик, адже після одержання докторського ступеня в університеті Міннесоти, з 1951 по 1978 рік сенатор Юзик був професором історії та славістичних наук в університетах Манітоби й Оттави. З 1952 по 1963 рік він був віце-президентом та президентом Історичного товариства Манітоби, а з 1956 по 1963 рік – співредактором історичного щоквартальника цього товариства, а також головою Секції з вивчення етнічних груп, яка провела дослідження кількох етнокультурних груп у провінції Манітоба.

Юзик продовжував навчати молодь в університеті й після того, як його було призначено до Сенату. З 1966 по 1978 рік він – професор Університету Оттави. Його головні курси були присвячені історії Центральної та Східної Європи, Росії, історії СРСР та канадсько-радянським стосункам. Павло Юзик був ке-

рівником та головним редактором проекту «Українці Канади: статистичний звід 1891–1976». Це видання було найповнішим друкованим статистичним джерелом про розселення та різні сфери життя українців Канади, його обсяг 840 сторінок.

Окрім державної та наукової діяльності, Павло Юзик не полишав і громадську роботу в численних українських громадських організаціях. Він був засновником і першим президентом Української національної молодіжної федерації у 1934–1936 роках та редактором щомісячного журналу «Голос молоді» в 1948–1949 роках, що належав цій федерації. Він був засновником Української канадської студентської спілки (заснована у 1953 році), скарбником Комітету українців Канади (1952–1955), засновником і скарбником Канадської славістичної асоціації (1954–1956), засновником Прогресивноконсервативного клубу українців Канади (1958). Протягом 1958–1963 років він був членом Дорадчої ради Асоціації молодих жінок християнок з питань освіти дорослих, а також членом ради із формування освітніх програм відділу освіти уряду провінції Манітоба.

Винятково глибока й широка обізнаність історика, великий досвід освітянської та громадської роботи зробили професора Юзика головним провідником багатокультурності в освіті та суспільному офіційному дискурсі Канади.

Після закінчення Другої світової війни почалася нова сторінка в історії Канади. Ця британська колонія, яка значною мірою культурно й освітньо залежала від метрополії, почала поступово віддалятися від неї, підкоряючись загальносвітовій тенденції деколонізації, що запанувала у світі, і перетворенню колишніх колоніальних, залежних територій на незалежні держави. Проте ідеологічно канадський істеблішмент від початку поділений на франкомовний (у Квебеку) та англомовний (на решті територій), продовжував перебувати в полоні уявлень, характерних для розділеного на етнічні та релігійні

громади суспільства. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що, хоча де-юре Канада виступала як єдине ціле, насправді вона мала території з досить відмінним населенням, як за етнічним складом, так і за віросповіданням, території, жителі яких ще мали відчути себе канадцями й усвідомити таку єдність [Ruble 2005, pp. 85–113]. Та навіть і нині монолітною та єдиною, позбавленою внутрішньої напруженості й проблем, Канада може видаватися лише людині, яка не прагне бачити нічого, крім віковічних ялин та гуркоту води Ніагарського водоспаду. Насправді формування цієї держави як єдиного утворення завжди було досить складним і не для всіх його мешканців таким очевидним і бажаним.

Величезну роль у творенні Канади, якою ми її сьогодні бачимо, відіграли кілька поколінь канадських політиків, які не втомлювалися шукати компроміси та спільні рішення, уміли поступатися і жертвувати власними інтересами й амбіціями заради збереження і творення єдиного спільного дому під назвою Канада. Серед цих політиків чільне місце, безумовно, по праву належить українцю – сенаторові Павлові Юзику. У суперечку між «британцями» і «французами» про те, якою має бути держава Канада, втрутилася третя сила – вихідці з країн, переважно, Центральної та Східної Європи, найчисленнішими та найбільш згуртованими з яких на той час були українці. Їхній голос було почуто. Члени комісії, яка спершу була створена для залагодження «британо-французької» суперечки [Ruble 2005, pp. 93-97] й офіційно називалася Комісією з двомовності і багатокультурності, поступово усвідомили, що без урахування точки зору інших етнічних груп, які також творили канадську націю, неможливо досягти компромісу і зберегти державу [Yuzyk 1973, pp. 86-89].

Досвід доктора Юзика, який він здобув як учений, вивчаючи історію розвитку української громади в Канаді, українців в Україні, історію Європи та колишнього Радянського Союзу,

допомогли йому сформулювати головні тези його історичної промови перед Сенатом Канади [Yuzyk 1973, pp. 21–49], що поклала початок обговоренню права рівної участі всіх канадців, незалежно від їх походження, у творенні своєї держави, у гарантуванні їх вільного і рівноправного розвитку без приниження, упослідження і дискримінації. Саме ця дискусія згодом стала основою для рішення Комісії про двомовність та багатокультурність Канади, яким нині так пишається канадська демократія і були враховані при укладанні Канадського Акту багатокультурності у липні 1988 року і .

Нині, коли вже минуло майже 50 років від початку цієї дискусії, її наслідки, здобутки і прорахунки вже можна і, можливо, навіть треба критикувати. Та якби тоді цей крок не було зроблено, Канада мала б, напевно, дещо іншу долю. І те позитивне, що дав світові канадський досвід багатокультурності, ще, мабуть, чекало б на реалізацію. Саме те рішення дало поштовх подальшому розвитку демократії та прав людини у Канаді й перетворило її на процвітаючу країну. Цей досвід важливий ще й тому, що саме професор Юзик довів на практиці, що гуманітарна освіта загалом, і університетські інтелектуали, зокрема, можуть і повинні впливати на розвиток своєї нації, чого ніяк не розуміють сучасні українські очільники.

Одержавши свій першопоштовх у Канаді від сенатора Павла Юзика, концепція багатокультурності почала жити власним життям. Її видозміни з'явилися у США, Великобританії, інших країнах Європи, в Австралії, викликаючи бурхливі дебати у суспільстві, серед освітян, учених та політиків. Вшановуючи пам'ять видатного політика, вченого і педагога уряд Канади з ініціативи Джасона Кенні — міністра з багатокультурності Федерального уряду Канади — заснував у листопаді 2008 року Премію з багатокультурності, якою щороку будуть відзначати її найуспішніших поширювачів та пропагандистів 12.

Як відзначають сучасні європейські дослідники, «фунда-

ментальне питання, що постає у зв'язку з багатокультурним вихованням, власне таке: чи освіта повинна вивільняти й посилювати в кожному індивіді те, що робить його подібним до інших, і що, передусім, залежить від його інтелекту, функціонування та принципи якого претендують на універсальність? Чи, навпаки, слід залучати індивіда до спільноти або особливих колективів, що виступають носіями якоїсь своєрідної культури, або в групи, які заявляють про свою несхожість, захищаючи відповідно, своє існування та право на висловлення своїх поглядів?» [Перотті 1994, с. 14].

У наступні роки з теоретичного терміну та політичного визначення багатокультурність перетворилася на концепцію формування й функціонування багатоетнічних суспільств, визнаним підходом до теоретичного осмислення процесів, що відбуваються у суспільствах багатьох країн світу – в США, Австралії, Індії, більшості країн Європейського співтовариства, знайшовши там практичне застосування передусім у шкільництві як загальний концепт полікультурності.

Водночас необхідно відзначити, що, незважаючи на відносно юний вік самого терміну, саме явище багатокультурності існувало давно й тією чи іншою мірою було відоме в усіх багатоєтнічних державних утвореннях.

Сьогодні термін «багатокультурність» вживається в чотирьох різних контекстах – у політичному, стосовно політики й інститутів; емпіричному, що описує різноманітність суспільства; у політичній і соціальній теорії й філософії; і, нарешті, у педагогічному, стосовно різноманітних підходів до виховання дітей і підлітків, формування багатокультурності у шкільництві. У всіх чотирьох контекстах поняття використовується як прихильниками, так і супротивниками цього явища.

Донині існували п'ять основних типів багатокультурних суспільств, кожне з яких мало своє історичне походження й свою динаміку розвитку. Спершу з'явилися імперії, що існу-

вали до епохи модерності. Згодом багатокультурними стали поселення в Новому Світі, Австралії та островах Тихого океану. Також багатокультурними були колоніальні суспільства, які об'єднували різні народи та етнічні групи, а нерідко виступали каталізаторами у формуванні нових поліетнічних націй. Багатокультурними були також колишні соціалістичні країни, такі як СРСР, Югославія, Чехословаччина, адже під час створення СРСР було використано загальний концепт Отто Бауера, викладений у книзі «Соціалізм і національне питання». До речі, у Конституції сучасної Російської Федерації також можна знайти слова про багатонаціональний народ<sup>13</sup>. В останні десятиліття з'явилися, по суті, постнаціональні багатокультурні суспільства на теренах сучасної Північної Америки, Австралії/Нової Зеландії та Західної Європи. Водночас Західна Європа, яка до недавнього часу була переважно територією специфічної культурної подібності (чи радше окремих культурних спільнот), ще далека від того, щоб повною мірою бути багатокультурною на рівних із Канадою, Австралією чи США.

Нова, самосвідома багатокультурність виникла завдяки новій хвилі неоднорідної за своїм складом імміграції, зростанню процесів самосвідомості й самоствердження корінних народів Нового Світу й афро-американців, а також завдяки новим культурним рухам.

Канада й Австралія проголосили багатокультурну політику й створили відповідні інститути відкрито й беззастережно, в той час, як США й Західна Європа – лише нечітко й частково. Багатокультурність та її історичні попередники завжди були й залишаються політично суперечливими й часто породжують протидію – рухи, що мають метою захист єдиної національної культури. Так, раннє християнство цілком може визначатися як феномен багатокультурності, що об'єднав представників різних мов та культур в єдине ціле на засадах віри в Ісуса Христа

[Каутский 1990, с. 161–165]. Водночас, у Середні віки християнство втратило ці ознаки, особливо після проголошення першого хрестового походу, через появу інквізиції, виникнення національних конфесій, реформаторських деномінацій тощо.

Нині багатокультурні суспільства й рухи є серйозним викликом традиційній політичній філософії, соціальній теорії та політичній ідеології Заходу, що поглиблено вивчають проблему культурної ідентичності та функціонування культур, намагаються адекватно реагувати на постійні політичні зміни.

- <sup>1</sup> Для того, щоб остаточно вирішити, як відтворити українською мовою англомовний термін multiculturalism пропонуємо пристати на варіант, який офіційно вживає уряд Канади, представляючи українською Канадський Акт багатокультурності від липня 1988 року.
- <sup>2</sup> Фонд «Демократичні ініціативи». Ровесники незалежної України: думки, інтереси, громадянські позиції. Загальнонаціональне опитування школярів 11 класів. http://dif.org.ua/ua/poll
  - <sup>3</sup> Archives Canada: http://www.archivescanada.ca/english/search/
- <sup>4</sup> Офіційний сайт Сенатора Павла Юзика: http://www.yuzyk.com/biog-e. shtml
- <sup>5</sup> Бохунк презирлива назва емігрантів зі Східної Європи, що складається з двох слів Богемія і Хунгарія (Угорщина) «Бо+Хунк» Словник ABBYY Lingvo 12.
- $^6$  Офіційний сайт Сенатора Павла Юзика: http://www.yuzyk.com/biog-e. shtml
  - <sup>7</sup> Archives Canada. Paul Yuzyk fonds. CAIN No. 194616.
- <sup>8</sup> Multiculturalism. Being Canadian «Multiculturalism and Citizenship Canada, 1987».
  - <sup>9</sup> The Ukrainian weekly by Michael B. Bociurkiw. 1986. Sunday, July 13.
- <sup>10</sup> About Multiculturalism in Canada: http://archives.cbc.ca/politics/language\_culture/topics/655-3631/
- <sup>11</sup> Канадський Акт Багатокультурності. http://laws.justice.gc.ca/en/showdoc/cs/C-18.7/bo-ga:s\_3::bo-ga:s\_4?page=1
- <sup>12</sup> Про заснування Премії за поширення багатокультурності див.: http://www.ucc.ca/media\_releases/2008-11-21/index.htm і також: http://nashholos.blogspot.com/2008/11/new-award-for-multiculturalism.html
  - 13 Мы, многонациональный народ Российской Федерации, соединен-

ные общей судьбой на своей земле... Конституция Росийской Федерации. Официальное издание. – М., 1997. – С. 3.

#### ЛІТЕРАТУРА

Каутский К. Происхождение христианства. - М., 1990.

Перотті А. Виступ на захист полікультурності. Видавництво Ради Європи. 1994 р.

Романюк А. Хроніка одного життя: спомини і роздуми. – Львів, 2006.

Ruble A. Blair. Creating Diversity Capital. Transnational Migrants in Montreal, Washington, and Kyiv. – Baltimore, 2005.

Yuzyk P. For a Better Canada. – Toronto, 1973.

Огромную роль в создании современной Канады сыграли несколько поколений канадских политиков, которые без устали искали компромиссы и совместные решения, умели уступать и жертвовать собственными интересами и амбициями во имя сохранения и развития единого общего дома под названием Канада. Среди этих политиков важное место по праву принадлежит украинцу – сенатору Павлу Юзыку.

**Ключевые слова:** поликультурность, демократия, гражданское общество.

# ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЗМК

Художня культура більшості країн світу в умовах глобалізації являє собою строкату картину, в якій примхливо поєднуються елітарне й масове, національне та іно- або позанаціональне (прикладом останнього  $\epsilon$  масова культура, що безмежно розповсюджується за допомогою «традиційних» і «нових» медіазасобів). Змінюється й сама система мистецтв і співвідношення її елементів, народжуються нові види мистецтва. Глобалізація в культурній галузі – поняття багатозначне і в принципі не нове (певні її ознаки властиві, наприклад, культурам тоталітарних суспільств минулого). У нинішній культурній ситуації простежуються риси «перехідності», типові для періодів «зламу епох» (мозаїчність художньої свідомості, невизначеність сподівань, активність експериментів, еклектизм, різке протистояння естетичних поглядів і художніх систем тощо). Засилля масової культури, орієнтованої на примітивну прагматику, поєднується водночас з її гнучкістю, здатністю йти на компроміс із фундаментальною (зокрема - елітарною) культурою, взаємодіяти з нею, внаслідок чого створюються «проміжні» форми. Найвиразніше спорідненість масового та елітарного спостерігається в постмодерністських текстах.

**Ключові слова:** глобалізація, феномен «перехідності», масова культура, елітарна культура, постмодернізм.

The art culture in the most of the countries of the world under the globalization is a mixture of elite and mass production, national and foreign cultural texts, spread with the help of modern media sources. New types of the art are born in the modern world, and an entire system of the art form relations is developing. Globalization in the cultural sphere is not an entirely new category and it has a lot of meanings. Today we have in mass culture the lines of «transition period» such as the characteristic possibilities of pulling down of the epochs (mosaic of art consciousness, the activity of experiments, eclectic, sharpness into resist of esthetic opinions and art systems). Dominant influence of mass culture which takes

one's bearings into primitive pragmatic is combining with compromises from the fundament culture, possibility the culture of elite. Into the end of this process we have intermediate forms. The example of combination of elite and mass culture is the texts of postmodernism.

Key words: globalization, the phenomenon of «transition period», the mass culture. the culture of elite, Postmodernism

.

Актуальність проблематики, заявленої в назві статті, полягає в тому, що розвиток художньої культури в умовах глобалізації вражає своєю суперечністю, хаотичністю пошуків, перехрещенням і зіткненням різноспрямованих тенденцій. Значна увага приділяється масовій культурі в її взаємодії з елітарною літературою й мистецтвом, а саме цей аспект дослідження сучасного художнього процесу визначає новизну пропонованої статті. Глобальний розвиток систем масової комунікації дедалі більше впливає на всі сфери суспільного життя – політику, економіку, культуру. Художнє життя більшості країн світу сьогодні являє собою надзвичайно строкату картину, в якій примхливо поєднуються елітарне й масове, народно-традиційне, національне та іно- або позанаціональне (саме таким явищем, значною мірою позбавленим національного коріння, є масова культура американського типу, продукти якої розповсюджуються за посередництвом системи ЗМК). Культурна ситуація уявляється досить складною та неоднозначною - як і перспективи подальшого розвитку культур народів світу. «... Людство нині вступає в інформаційну еру - еру складних процесів комунікаційної революції, інформаційних вибухів, які врештірешт впливають на встановлення нового світового порядку» , - писала О. Зернецька наприкінці XX ст. [Зернецька 1999, с. 7]. Зрушення в галузі засобів масової комунікації призвели до виникнення досі невідомих колізій у різних сферах суспільного життя, зокрема в культурній галузі.

Уже в 80-90-х роках XX ст. до традиційних засобів, які ви-

користовуються для надсилання інформації (зокрема художньої) масовій аудиторії (радіо, наземне телебачення, кіно, газети, журнали, книги, платівки, касети тощо) додаються новітні, винайдені зовсім недавно, – супутникове й кабельне телебачення, телебачення з високою чіткістю зображення (цифрові технології), відео. Ці засоби ще називають «новими медіа» – щоб відрізнити їх від «традиційних». Глобального характеру набула також комп'ютеризація, і комп'ютер усе частіше не тільки стає «ретранслятором» художньої інформації, а й зумовлює появу специфічних жанрів у різних видах мистецтва.

Глобалізаційні процеси, що охопили весь світ, розвиток індустрії мас-медіа істотно змінили й саму систему мистецтв, і співвідношення окремих її елементів, ієрархічні стосунки між видами мистецтва. Так, у «старих» мистецтвах під впливом існуючого комплексу аудіовізуальних масових комунікацій відбуваються істотні зміни – утворюються нові жанрові структури, оновлюється тематика, активно запозичуються та освоюються прийоми «технічних» видів мистецтва. Наприклад, в літературі постмодернізму зв'язок з «технічними» мистецтвами виявляється багатоманітно і своєрідно [Маньковская 2000, с. 185].

У статті «Повернення деміургів» В. Єшкілев – письменник і філософ, один із представників так званої «станіславськольвівської школи» – писав: «Навіть на дуже професійному рівні споживацьких поглядів на мистецтво постмодерністська комбінаторика а priorі пов'язується з "техносом", з комп'ютером – продуцентом дешевої гри, не заглибленої в матеріал метаісторії» [Єшкілєв 1998, с. 7].

Сьогодні існує навіть комп'ютерна художня література, твори якої можна адекватно читати лише на дисплеї. Так, роман «класика» цієї літератури Майкла Джойса «Полудень» побудований за принципом гіпертексту («нелінійного лабіринту», з якого важко вибратися): в ньому  $\varepsilon$  «кнопки», натискаючи на

які, можна перемикати рух сюжету в минуле або майбутнє, переставляти епізоди, змінити поганий кінець на хороший тощо.

Поняття гіпертексту пов'язане з комп'ютерними віртуальними реальностями. Воно відбиває своєрідну картину світу, створювану мас-медіа: потоки інформації, що безкінечно перехрещуються, породжують уявлення, наче хтось весь час натискає різні кнопки, і звична «реальність» зникає, перетворюючись на віртуальну. Масове мистецтво також звертається до мотиву блукання людини перехрестями гіпертексту (приклад – фільм «Косар газонів», герой якого не міг знайти вихід з лабіринту комп'ютерної гіперреальності).

У розвинених країнах створено могутній комплекс аудіовізуальних електронних комунікацій, що набуває світового характеру. З'явилися інформаційні супермагістралі, широко розповсюджені Інтернет, СD-роми, диджитальна та компресована інформація. Інформаційна супермагістраль – це нескінченне павутиння комунікацій та інформаційних послуг, які будуть постачати необмежену кількість інформації споживачам, озброєним персональними комп'ютерами та мультимедіадодатками. Така супермагістраль розвивається швидкими темпами в Європі, США, Японії, об'єднуючи локальні, міжнародні та глобальні мережі, а також Інтернет. Власник комп'ютера, модему й телефонної лінії може отримувати й надсилати безмежну кількість інформації з усього світу за досить помірну плату, зокрема кінофільми, шоу, ігри, інші розваги. Здавалося б, перспектива чудова. Але поки що супермережі мас-медіа створюються лише в розвинених країнах, тож вони можуть нав'язувати свої цінності, ідеали, свої життєві стандарти, оцінки подій країнам «комунікаційно бідним».

Крім того, споживач, отримуючи будь-яку інформацію лише за посередництвом ЗМК, поступово втрачає навички безпосередньої міжособистісної комунікації, обмежуючись віртуальним спілкуванням.

Звичайно, використання прогресивних технологій, висока якість трансляції та наявність великої кількості каналів ще не означає належної якості телепередач – адже головне, що саме передається по численних кабельних чи супутникових каналах.

Невипадково А. Майлн (якого цитує О. Зернецька, відома дослідниця феномену мас-медіа) називає американське телебачення «наркотичним». Нескінченні телесеріали й ток-шоу, бойовики та трилери, схожі між собою, як близнюки, приковують до телевізорів мільйони людей у всьому світі, формуючи в них щось на зразок наркотичної залежності. Телебачення магічно діє на глядачів; дослідники відзначають, що жодна інша технологія в історії так не впливала на культуру. За глобалізаційною парадигмою людина, де б вона не жила, повинна споживати стандартизовані продукти: однакову їжу, ті ж самі програми телебачення, фільми, книжки, одяг тощо. Цей процес загальної стандартизації дістав влучну назву «макдоналізація», - від славнозвісної мережі Макдональдс, що пропонує «фаст-фуд». Людина перетворюється на зразкового споживача, змінюються стиль її життя, шкала її цінностей і зразки поведінки щодо «споживацької» моделі.

Глобалізація в галузі культури – процес, під час якого нівелюються відмінності між цінностями, смаками, духовними потребами, моральними засадами народів різних країн світу, і люди починають ідентифікувати себе з «макдоналізованою» культурою. Поняття глобалізації культури – багатозначне. І в принципі – не нове. Ще римські імператори мріяли про єдину культуру, яка панувала б у світі. Про єдину соціалістичну культуру мріяли комуністи і вбачали втілення цієї мрії в «багатонаціональній радянській культурі» – терміні, який за певними ознаками відповідав уявленням про «глобальну» культуру (спільність ідеологічних та естетичних засад).

Культурологи й філософи другої половини XX ст. вислов-

лювали свою стурбованість долею духовної культури людства. «Ми живемо в епоху вирівнювання – урівнюються багатства, вирівнюються культури, вирівнюються слабка і сильна стать», – писав у 1937 році Ортега-і-Гассет, спостерігаючи кризові тенденції в житті європейських народів, породжені, на його думку, «повним захопленням масами суспільного життя», а також «небувалим технічним прогресом» [Ортега-и-Гассет 2007, с. 23]. Відомий німецький філософ Г. Гадамер – «великий старець», – вважав телебачення «не прирученою культурою», силою, що діє часом як руйнівна стихія.

Необмежене споживання «макдоналізованої» духовної продукції викликає в частини аудиторії дивовижні психічні наслідки. Глядачі нескінченних телесеріалів настільки пере-ймаються подіями на екрані та переживанням героїв, що втрачають уявлення про межу між вимислом і дійсністю, між створюваною на екрані віртуальною реальністю і реальним життям. На цей психічний феномен звертають увагу дослідники даного жанру телевізійного мистецтва [Широкова 2003].

Персонажі серіалів стають для таких глядачів кимось на зразок друзів або сусідів, за перипетіями життя яких вони емоційно стежать.

У популярному колись романі відомого письменникафантаста Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» (1953) є моторошний епізод – дружина головного героя весь свій час проводить перед величезним – на всю стіну – телеекраном, спілкуючись із віртуальними «сусідами», і остаточно втрачає контакт із реальним життям. Виявляється, що автор певною мірою передбачав наслідки безмежного поширення телекомунікаційних мереж.

Культура у глобалізованому світі комодифікується, тобто перетворюється на товар. Культурні продукти, вироблені в США (за деякими даними Голівуд виробляє приблизно 80 % кінопродукції, що пропонується глобалізованими ЗМК) та

країнах Західної Європи, поширюються у всьому світі, і на цьому ринку культури більшість країн демонструє свою неконкурентоспроможність. «Як результат руйнуються, пригнічуються автентичні культури щонайменше двох третин земної кулі, відбувається знищення неповторних, оригінальних культур... Тож можна говорити про забруднення світового культурного середовища глобальною культурою, про її шкідливі викиди глобального характеру» [Зернецька 2003, с. 87]. Тому болючою проблемою є не просто експансія «глобальної культури», а нищення нею культурних ідентичностей багатьох народів світу.

Поширення нових ЗМК прямо чи опосередковано діє на сферу художньої культури на всіх її рівнях – чисто технічному (комп'ютеризація, наприклад, відбилася на виробництві фільмів, особливо анімаційних, графіці, праці архітектора, письменника), тематичному, естетичному. ЗМК сприяють необмеженому тиражуванню художньої продукції, специфічній взаємодії мистецтва й реклами. Внаслідок цього шедеври сьогодні можуть втрачати свій ціннісний смисл. Відбувається процес їхньої адаптації до потреб інших сфер культури. Мелодії світової класики (Моцарта, Чайковського та інших) озвучують рекламні ролики, уривки улюблених мелодій із кінофільмів «Шербурзькі парасольки», «Сімнадцять миттєвостей весни», «Іронія долі» використовують як сигнали мобільних телефонів. У рекламних текстах зустрічаємо імена літературних персонажів (шекспірівський Аріель – марка прального порошку), у назвах товарів використовують поняття, що належать до «базових концептів національних ментальних світів» (козаки, Запорізька Січ – горілка «Козацька рада», горішки до пива «Козацька розвага» тощо).

На виставці в Луврі 1999 року статуя Венери Мілоської була представлена в серії варіантів – від оригіналу до етикетки крему для засмаги. «Джоконда» Леонардо да Вінчі також пере-

творилася на предмет реклами, елементи поп-культури. Тобто ці твори перейшли в іншу комунікаційну систему, втратили свій первісний сенс, свою унікальність, зрівнялися з іншими елементами рекламних роликів – накачаними молодиками, напівоголеними красунями.

Мистецтво, профановане та експлуатоване рекламним бізнесом і поп-культурою, протестує – найчастіше іронічно обігруючи подібні ситуації в постмодерністських текстах. А іноді намагається попередити про небезпеку, загрозу не лише для екології культури, а й для людського суспільства й особистості з боку мережі ЗМК, телебачення, що підміняє життєву реальність віртуальною, комп'ютера, що змінює свідомість, творить специфічну, ірреальну картину світу (згадаємо хоча б роман Пелевіна «Generation "Р"»).

Деякі сучасні художні твори намагаються відтворити й осмислити сенс конфлікту людини з «розумними» машинами, що несуть у собі загрозу невідворотних негативних змін у психіці, моральній сфері, міжособистісних взаєминах. Але зазвичай такі мистецькі тексти дають широкий простір для інтерпретацій. Прикладом може служити «культовий» фільм кінця XX – початку XXI ст. «Матриця». Перша його частина вийшла на екран 1999 року, через три роки з'явилася друга частина під назвою «Матриця (Перезавантаження)». Режисери – маловідомі до появи цього фільму незалежні митці Ларрі та Енді Вачовські.

Фільм викликав значний резонанс, його обговорювали і критики, і відомі вчені. У ньому вбачали то протест антиглобалістів, то «квазіінтелектуальний» бойовик, що відроджує давно забутий стиль мислення – герметизм. В. Руднєв іронічно назвав «Матрицю» «прекрасним неоміфологічним вінегретом», але водночас – «справжнім шедевром тієї елітарномасової культури, яку породила епоха постмодернізму» [Руднев 2001, с. 234].

Першу частину «Матриці» можна розглядати як інтелектуальну версію типового для маскульту сюжету «світової змови». Матриця – це генератор штучної реальності, удаваного світу. Люди поки ще впевнені, що живуть у реальному світі, але цього світу давно вже немає, є лише віртуальна реальність, створена за законами Матриці. Головний герой Нео хакер і одночасно потенційний Месія, - до певного часу не знає про своє призначення: врятувати людство від зловісної дії Матриці. Але якщо в першому фільмі можна простежити вплив досить розповсюдженої ідеї непримиренності конфлікту людства з новими технологіями, з комп'ютерами, ЗМК, то в другому ця ідея піддається певній ревізії. Виявляється, що опір також передбачений Матрицею - це ще одна система контролю, закладена до її програми. Архітектор Матриці і очолюваний ним повстанський рух – лише частина проекту, необхідна для підтримання загальної гармонії. «Матриця» - фільм, безумовно, двоїстий за змістом - з одного боку, він несе думку про небезпеку для людини необмеженого технічного прогресу, з другого – виявляє розуміння невідворотності цього явища.

Фільм викликає у його інтерпретаторів найрізноманітніші асоціації — від існуючих комп'ютерних програм до ідей неоплатоників епохи Ренесансу або ж євангельських притч. А. Артюр і Д. Комм, наприклад, обстоюють тезу про вплив на зміст твору ідей герметизму (ренесансного вчення, що уявляло універсум як складну систему, створену божественним Архітектором на основі точного розрахунку): «Матрицю» можна вважати першим в історії кіно екшном, дія якого базується на містичній драмі пізнання, вираженій з використанням герметичних ідей» [Артюр, Комм 2003, с. 75].

«Брати Вачовські нічого не винаходили, – продовжують дослідники, – їхня заслуга в тому, що вони – не важливо, свідомо чи ні – перекинули міст між мертвою філософією і сучасним

світовідчуттям, багато розповівши нашій цивілізації про неї саму» [Артюр, Комм 2003, с. 76].

Потужний інформаційний «вибух» ускладнив нинішню ситуацію «перехідності» у порівнянні з процесом «зламу епох», що відбувався наприкінці XIX - на початку XX ст. Саме в «рубіжні» періоди простежуються специфічні риси художньої «перехідної» свідомості: еклектичність, прагнення «підбивати підсумки» щодо минулого й активно експериментувати в пошуках нового, гостре відчуття розгубленості й навіть відчаю, ознаки кризи, різке протистояння естетичних поглядів та художніх систем [Силантьева 2000, с. 27]. У художньому контексті сьогодення, як сто років тому, можна констатувати різноманітність індивідуально-авторських вирішень, мозаїчність свідомості, невизначеність сподівань. «І так само, як і на зламі XIX-XX століть, існує загальна тенденція до урівнювання "плюсів" і "мінусів": одні, заперечуючи минуле повністю, прагнуть виробити принципово нову манеру бачення і відображення; інші, показавши роздрібненість мислення і девальвацію уже канонізованих художніх форм, намагаються реконструювати їх; треті, не обтяжені великим талантом, в ситуації невизначеності і віри, що похитнулася, створюють зразки "усередненої культури" - продукцію, що принижує особистість» [Силантьева 2000, с. 23]. Ця досить точна характеристика культурної ситуації «перехідності», дана В. Силантьєвою, наводить на думку, що нинішній період «зламу епох» не можна оцінювати однозначно у звичних для нас категоріях «занепаду» чи «розквіту», і що зміни, які відбуваються в мистецтві, не дають підстав для надмірно песимістичних прогнозів, хоча ознаки кризи тут наявні.

«Феномен перехідності», до осмислення якого останнім часом звертаються не лише культурологи, а й мистецтвознавці та літературознавці (а практика мистецтва дає дуже цікавий матеріал для розуміння ознак та особливостей «рубіжної» сві-

домості), доповнює та уточнює усталені раніше уявлення про закономірності спіралеподібного розвитку духовної культури.

Наука вже давно прийняла думку про те, що культура – це система, здатна до саморегуляції. Культура – це активна і відкрита система, відносно стійкі стани змінюються в ній періодами розхитування, різких змін та навіть хаосу. Зв'язки всередині цієї системи рідко бувають урівноваженими; на одних етапах домінують прямі зв'язки, на інших – зворотні. У першому випадку формується система заборон (мистецтво тоталітарного періоду), нерідко мало ефективна. Так, у часи «застою» звичний уже ідеологічний тиск на літературу й мистецтво, обмеження на розповсюдження всього того, що не вкладалося в рамки соцреалізму і взагалі реалістичної традиції, зумовило прояви «контркультури», появу «соц-арту», «нової прози», «самвидаву» тощо. Переважання зворотних зв'язків призводить до розхитування системи, кризових ознак та явищ, до біфуркації (тобто роздвоєння шляхів еволюції, кризи).

І. Пригожин упевнений, що саме зараз «ми наближаємося до точки біфуркації, яка пов'язана з прогресом у розвитку інформаційних технологій, і з усім тим, що до них відноситься, як-от: засоби масової інформації, робототехніка і штучний інтелект. Це суспільство із мережевою структурою (networked society) із його мріями про глобальне село [Пригожин 2002].

Але яким буде результат цієї біфуркації? На якій її гілці ми маємо віднайти самих себе? Яким буде результат цієї глобалізації?». Питання ще не знайшло однозначної відповіді.

З другого боку, саме зворотні зв'язки зумовлюють здатність культури змінювати свою структуру в процесі функціонування, долати розкол (наприклад, між елітарним і масовим), продукувати, на противагу активно поширюваним чужоземним артефактам, власні, вітчизняні. Можна сподіватися на те, що художня культура залишатиметься системою, відкритою до взаємодії з іншими духовними сферами і здатною до саморе-

гуляції – а отже, культивуватиме свої здорові ланки, позбавляючись від тимчасового, хворобливого, утверджуючи й утворюючи вічне.

Сучасна культурна ситуація характеризується ще й тим, що поряд із творами фундаментальної культури величезне місце в духовній продукції посідають твори маскульту. У радянські часи терміни «масове мистецтво», «масова культура» вживалися лише як критичні концепти, їх появу та необмежене поширення оцінювали як свідчення занепаду художньої культури буржуазного суспільства [Руднев 2001]. Існування «залізної завіси» перешкоджало проникненню «масових» зразків на територію соціалістичних країн (до речі, як і творів зарубіжної елітарної культури). Фільми Хічкока, серіал про Джеймса Бонда за романами Я. Флемінга, культовий фільм «Щелепи», фільми-катастрофи й трилери були відомі лише з критичних статей або монографій, в яких викривалися вади буржуазного суспільства та його духовного життя. Тільки відвідувачі «закритих» переглядів могли отримати повне уявлення про їхній зміст, структуру, стилістику.

І сьогодні чимало вчених ставляться до феномену «маскульту» зневажливо або відверто вороже. Американську продукцію, наприклад, нерідко називають «карамельковим потоком» за її солодкість і одноманітність. «Макдоналізована культура», «антикультура», «усереднений тип культури», «дешевий примітив» – такі визначення масової культури зустрічаються й у вітчизняних, і в зарубіжних працях при характеристиці сучасного культурного процесу. Іноді продукції такого роду взагалі відмовляють у статусі «культури», і буває – цілком заслужено.

Маскульт міг і мусив з'явитися саме в наш час. По-перше, це пов'язано із статусом загальної грамотності – не всі здатні зробити крок від простої інформованості до осягнення високих загальногуманістичних істин. По-друге, тому виною самий час – у періоди загострення соціальних суперечностей і відторгнення

людини суспільством мало хто зберігає віру в торжество нетлінних істин. «Так народжуються усередині форми масової свідомості і культура (антикультура) відчаю, але в такі віки все одно є місце і для зразків високої культури» [Силантьева 2000, с. 9].

3 цими твердженнями в цілому можна погодитися, але... Зародки масової культури виникли не сьогодні, коріння її сягає в дуже віддалені часи. Здавна існувала культура для обраних і культура для народу, проте не завжди між цими двома типами культури існував чіткий вододіл. Фольклор, цирк, балаган, лубок задовольняли духовні потреби величезних мас населення, жили й розвивалися поряд з «високою» літературою, професійним театром, живописом, симфонічною музикою. Але це була «культура для народу», а не «масова культура» в сучасному її розумінні. Основна специфічна особливість маскульту - це цілковита його залежність від засобів масової комунікації, за посередництвом яких розповсюджуються твори масової белетристики, кіно, телебачення, естради; поза розвиненою системою ЗМК новітнього типу ця культура не може існувати. Вона є породженням сучасних мас-медіа, вона, як і сучасна система ЗМК, повністю комерціалізована й «отоварена», вона пропонується, рекламується й продається, як і будь-який інший товар. До XX ст. масової культури просто не могло бути.

Розважальність, гостросюжетність, здатність підтримувати постійний інтерес не дуже вибагливої публіки – необхідні якості масової культури, які гарантують їй комерційний успіх. Виробництво її мусить бути поставлене на потік – без цього неможливі високі прибутки. Основні риси масової мистецької продукції (ми не відмовляємося від використання стосовно творів маскульту понять «мистецтво», «духовна продукція», оскільки не вкладаємо в дані терміни оціночного сенсу, вважаючи, що будь-яке явище духовного життя заслуговує на розсудливий, спокійний розгляд – без емоцій, істерії чи зневаги) – створюються жорсткими структурними умовами художнього

тексту. Для масової літератури чи кіно необхідні чіткий сюжет, захоплююча інтрига – і чіткий розподіл на жанри. «Характерна ознака масової культури, – пише І. М. Юдкін, – її наскрізна умовність, підкорення поведінки конвенціям» [Юдкин-Рипун 2001, с. 80]. Конвенційною є поведінка і самих творців – «зірок» голівудського кіно, відомих поп-виконавців, конвенційними є характери та дії головних персонажів «масових» творів: герої чітко розподіляються на позитивних і негативних, на уособлення всіх чеснот і всіх можливих гріхів і мають поводитися відповідно до свого статусу і сподівань аудиторії.

Жанрів у системі масової культури порівняно небагато: головні з них – детектив, трилер, мелодрама, фантастика, комедія, порнографія, фільм (роман) жахів, фільм-катастрофа. Найчастіше жанри існують у «чистому» вигляді, хоча зустрічаються деякі проміжні жанрові різновиди-мутанти (наприклад, «іронічний детектив», «еротичний трилер», «містичний трилер», «комедійний фільм жахів» або «комедійна мелодрама» тощо). Взагалі жанрова невизначеність, синтез жанрів, характерні для елітарного мистецтва, тут небажані. Кожний жанр є замкненим світом зі своїми структурними й мовними законами, якими не можна нехтувати. Особливо це стосується кіно, де виробництво вимагає значних фінансових витрат і має давати відповідні прибутки, тому комерційний кінематограф зазвичай відмовляється від експериментів і не може ризикувати тим, що глядач розчарується у своїх сподіваннях.

Масова культура орієнтована на примітивну прагматику, оскільки вона звертається до величезної читацько-глядацької аудиторії, що складається з індивідуумів переважно «споживацького» типу.

Слід також мати на увазі, що в XX ст. масова культура частково замінила собою фольклор, який у структурному плані побудований досить чітко, отже, вона розрахована на певний генетично зумовлений тип сприйняття. У 20-х роках XX ст.

В. Пропп показав, що у фантастичній казці присутня одна й та сама структурна схема, яку можна формалізувати і представити у логічних символах. Учений відкрив структурнотипологічний метод аналізу фантастичної казки та передбачав продуктивність цього методу в застосуванні його не лише до інших жанрових різновидів казки, а й ширше – до літератури оповідного характеру. Водночас він вважав, що точні методи аналізу художніх творів можуть бути застосовані далеко не завжди. Вони, писав учений, «можливі й плідні там, де є повторюваність у великих масштабах. Це ми маємо в мові, це ми маємо у фольклорі» [Пропп 1976, с. 151]. В індивідуальному мистецтві, підкреслював він, точні методи не спричинять до бажаних результатів. Але масова культура заснована саме на повторюваності, її тексти побудовані за принципами казки, всередині масових жанрів мотиви й сюжети так само безкінечно повторюються і варіюються (мотиви, наприклад, загублених і віднайдених через багато років дітей, уявної смерті героя, тяжкої хвороби й чудесного зцілення тощо). Жанрова визначеність маскультових текстів необхідна для того, щоб жанр був упізнаний одразу, з перших рядків чи кадрів, щоб читач або глядач, який очікує певних вражень, не був розчарований чи збитий з пантелику. Сюжет трилера має бути захоплюючим і небезпечним, фільм жахів залякує, заставляє тремтіти, детектив побудований на таємниці злочину, яку герой-сищик обов'язково розкриває в кінці; правда врешті-решт перемагає, а негідники й злочинці покарані.

Глибинна спорідненість існує між масовою культурою і міфологією. Так, постійне повторення сюжетів і мотивів, ототожнення актора з персонажем у свідомості глядача наводять на думку про міфи, для яких повторюваність і співпричетність є найхарактернішими ознаками. Один з основних міфів людськості — міф про «вічне повернення», з яким пов'язані уявлення про циклічність часу та культ помираючого та воскре-

саючого бога. У сучасній масовій свідомості кінозірки є власне богами, навколо них створюються культи, уміло підтримувані піаром. Герой (ототожнюваний з актором), як архаїчний міфологічний бог, помирає в одному фільмі й воскресає в іншому. Телесеріал – феномен, пов'язаний з установкою масової культури на повторюваність: телереальність, що «вмирає» по завершенню серії, «відроджується» наступного вечора.

Уявлення про те, що всі твори масової літератури й мистецтва абсолютно безвартісні, антихудожні, спрощує образ маскульту. Сюжети, стиль можуть бути примітивними – з погляду високої культури, але у своїй примітивності ці твори мають бути досконалими, майстерно зробленими – без цього їм не досягти успіху, не виправдати затрачених коштів. Серед них є зразки, що свідчать про високий професійний рівень їх творців, наприклад фільми «Чужий», «Щелепи», «Пекло у піднебессі», «Кінг-Конг», «Бухта смерті», твори А. Хічкока (вони стали своєрідною «класикою» масової культури), романи А. Крісті, Ж. Сіменона, Р. Чандлера, С. Шелдона, Дж. Коллінз – перелік цей можна значно продовжити.

Масова культура, що є одним з основних типів культури XX ст., є системою специфічною – вона може виявляти гнучкість, іти на компроміс з елітарною культурою, взаємодіяти з нею, утворюючи проміжні форми. За низкою параметрів вона протиставляється фундаментальній («високій») культурі. Так, масова культура – традиційна й консервативна, послуговується простою мовою, виробленою попереднім культурним досвідом. Вона не сприймає стильових манер, естетичних принципів елітарного мистецтва та літератури XX ст. Потік свідомості, інтертекстуальність їй чужі. Для неї характерні антимодернізм і антиавангардизм. «...Масова культура, – пише В. Руднєв, – це семіотичний образ реальності..., а фундаментальна – це образ глибоко вторинний, "вторинна моделююча система", що потребує для свого здійснення мову першого порядку. В цьому сенсі

масова культура XX ст. була повною протилежністю в одному та її копією в іншому» [Руднев 2001, с. 222].

У чому ж виявляється спорідненість двох основних типів сучасної культури? Насамперед у тому, що елітарна культура, як і масова, орієнтується на архетипи колективного підсвідомого. Можна стверджувати, що фундаментальна культура (починаючи з символізму і закінчуючи постмодернізмом) стала тотально міфологічною [Руднев 2001, с. 244]. Починаючи з 20-х років минулого століття, величезна кількість художніх текстів прямо чи опосередковано будуються на використанні міфу (наприклад, «Чарівна гора» і «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Улісс» Дж. Джойса, «Замок» Ф. Кафки, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Чума» А. Камю та ін.).

Ця глибинна, часто прихована спорідненість елітарного й масового стає більш виразною в постмодернізмі, який визнав масову культуру і сміливо змішав її з елітарною. Постмодерністський альянс масового та елітарного виник не раптово, не на порожньому місці. Йому передувало таке перехідне компромісне явище, як кітч. Т. Гундорова в дослідженні, присвяченому цьому розповсюдженому культурному явищу, характерному для мистецтва споживання, пише: «Кітч – мікромодель масової культури, семіотична програма якої - імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар» [Гундорова 2008, с. 5]. Вона порівнює кітч із вірусом, який прищеплюється до артефактів, народжених у межах різних художніх напрямів і течій (сентименталізму, реалізму, соцреалізму). І якщо модернізм і авангардизм відкидали кітч (за відсутністю в його природі творчого характеру, новизни), то в постмодернізмі «визнається право використовувати кітч і бути кітчем, відтак кітч як такий більше не відрізняється від високого мистецтва і займає своє місце в художній творчості» [Гундорова 2008, с. 15-16]. Кітч - наслідування, постмодерністський кітч – це масове мистецтво для вибраних, його – на різних рівнях – сприймають і «усереднений» споживач з невибагливим смаком, і рафінований інтелектуал. Прикладами такого «постмодерністського кітчу» можуть послужити фільми відомого польського режисера Є. Гофмана – «Знахар», «Прокажена». Це мелодрами, зроблені вишукано, на грані пародії на цей жанр, що в XX ст. займає значне місце в жанровій системі масової культури й кіно.

Класичні постмодерністські тексти – романи Умберто Еко «Ім'я троянди» (пародія на детектив і новелу Борхеса), П. Зюскінда «Запахи» («Парфумер») – схрещення псевдоісторичного роману, детективу й трилера, фільм К. Тарантіно «Бульварне чтиво» (обігрування жанрової канви детективу й трилера) – також активно використовують форми кітчу й масового мистецтва.

Масова культура виникла не лише завдяки бурхливому розвитку техніки і величезній кількості засобів інформації. Формування і зростання її пов'язані також із розвитком демократії, в недемократичному суспільстві в неї просто не буде ґрунту під ногами. Недарма найпотужнішою масова культура стала в США – у найбільш розвиненому демократичному суспільстві. Не забуваймо також, що вже з середини ХХ ст. США стає незаперечним зразком індустріального суспільства. З. Бжезінський писав: «Якщо Рим дав світові право, Англія – парламентську діяльність, Франція – культуру і республіканський націоналізм, то Сполучені Штати дали світові науково-технічний прогрес і масову культуру» [Гончаренко 1987, с. 53].

У тоталітарних суспільствах цей тип культури практично відсутній, бо не терпить ідеологічного утиску, принаймні в безпосередній, брутальній формі. Масова культура принципово деідеологізована (хоча в опосередкованій формі може підтримувати та пропагувати певні ідеологеми, наприклад американський образ життя, ідеї патріотизму, рівноправності тощо).

У культурі тоталітарного суспільства ідеологія охоплює всі

форми художньої творчості - принаймні офіціозної. Там вся культура оголошується масовою - у тоталітарній термінології «народною», («мистецтво належить народові» – найпопулярніше гасло радянських часів), хоча насправді такою вона не є. «Улюблені» жанри радянських читачів та глядачів - романепопея («епос революції»), виробничий фільм (спектакль, роман) та ін. - були удавано масовими. Вони нав'язувалися аудиторії, дуже обмеженій у своєму виборі, але мало цю аудиторію хвилювали. Соцреалістичні «народні» твори породив не ринок, а держзамовлення, в них присутня ідеологія і відсутній комерційний інтерес. А комерційність, як ми пам'ятаємо один з базових принципів масової культури сучасного типу. Більшості типово «масових» жанрів у радянській культурі практично не існувало. Порнографія, природно, була під забороною; трилер чи фільм жахів просто не вписувалися в соцреалістичну художню систему. Детективу, власне, не було місце його посів «міліцейський» роман (наприклад, братів Вайнерів), телесеріали на зразок «Народжена революцією», «шпигунський роман» (Ю. Семенов та ін.), оскільки в радянській дійсності не існувало інституту приватного пошуку, не було ідеї віднайдення істини як приватної ініціативи, без чого традиційного детективного твору не буває.

Однак певний різновид текстів масової культури в добу тоталітаризму все ж існував. Це так звані «культові» твори, що глибоко проникали у свідомість, формуючи навколо себе специфічну інтертекстову реальність і впливаючи на реальність позатекстову. Так, наприклад, культові фільми «Чапаєв», «Діамантова рука», «Сімнадцять миттєвостей весни», «Місце зустрічі змінити не можна» породили масу анекдотів – про Василя Івановича, Петьку й Анку, Штірліца й Мюллера: цитати з цих фільмів увійшли до повсякденної мови, створюючи своєрідні словесні ігри.

3 початком «перебудови» уявна масова культура миттєво

зникла, так само, як і «єдиний» метод, що одразу ж здав свої позиції. Але культові твори радянського періоду продовжили своє життя й не втратили популярності; вони засвоювали елітарною культурою, а продуковані ними інтертекстуальні образи включалися в постмодерністські тексти («Чапаєв і Пустота» В. Пелевіна, наприклад).

А оскільки «природа не терпить порожнечі», на місці зруйнованої уявно-масової, «народної» культури починає з'являтися й поступово міцнішає власна масова культура, твори якої розповсюджуються поряд із зарубіжними зразками, що потоком линули на вітчизняний ринок. Бурхливо розвивається російська детективна література (Ф. Незнанський, Ч. Абдулаєв, Л. Леонов, Литвинови, О. Мариніна, Т. Полякова та ін.), на телеекранах демонструються серіали українського та російського виробництва («День народження Буржуя», «Менти», «Чорний ворон», «Повернення Мухтара» – бліде наслідування славетного австрійського серіалу «Комісар Рекс», «Агент національної безпеки», «Глухар» та ін.). Масова культура, що розвивається на пострадянських теренах, певною мірою відбиває особливості специфічного історичного та культурного контексту. Наприклад, «масові» жанри іноді перебирають на себе роль політичної сатири, публіцистики.

Навіщо потрібна масова культура? Ясно, що вона задовольняє потреби великої частини аудиторії, не підготовленої до сприйняття більш складних художніх форм; вона призначена для бездумного повсякденного споживання. За В. Руднєвим, масова культура потрібна для того ж, для чого потрібні дві півкулі в людському мозку, для того, «щоб здійснювати принцип додатковості..., коли недостача інформації в одному каналі зв'язку замінюється її надлишком в іншому. Саме таким чином МК протиставляється фундаментальній культурі» [Руднев 2001, с. 221–222].

Масова пострадянська культура ще чекає своїх дослідників. Очевидно, фахівців з гендерної проблематики могло б за-

цікавити таке промовисте явище, як швидке зростання кількості жінок у сфері продукування маскульту. Характерно, що постмодерністи-письменники та кінорежисери, за поодинокими винятками, – чоловіки.

Заяложений ідеологічний штамп радянського часу про наявність «двох культур у кожній буржуазній культурі» набув нового сенсу. Фундаментальна (зокрема елітарна) і масова культура сучасного суспільства, з одного боку, видаються чітко поляризованими, з другого - між ними існують глибинні зв'язки і взаємообмін, а межі досить рухомі. Елітарна культура за своєю внутрішньою структурою набагато складніша, більш витончена, її тексти не здатні відчутно впливати на позатекстову реальність, не стають елементами структури самого життя. Вона - «річ у собі». Елітарна культура прагне до ускладненої техніки, умовою її існування є установка на нове. Масова культура розрахована на «пізнання», вона не тяжіє до новизни. Вона чітко орієнтована на свого адресата - пересічну людину з пересічними естетичними потребами. Вона не вимагає глибокого осмислення, не розрахована на різночитання, на осягнення «потенційних смислів»; у ній просто немає цих потенційних смислів, підтекстів, алюзій, ремінісценцій, інтертекстуальних образів - всього того, що для розшифровки вимагає значного духовного досвіду та інтелектуальних зусиль. Масова культура - не обов'язково «макулатура», «мотлох», дешеве «чтиво» або видовище, у ній нерідко виявляються високий професіоналізм і майстерність. Просто їй притаманний особливий підхід до дійсності і, відповідно, вона розрахована на особливий тип читацькоглядацьких сподівань.

У кожної з «двох культур» є власна жанрова-видова система зі всією ієрархією. У деяких випадках структури «масових» текстів з плином часу вливаються в елітарну культуру. Найактивніший жанр масової літератури – детектив – має свої коре-

ні в письменстві давніх часів і в XIX столітті належав до сфери серйозної (фундаментальної) культури (Едгар По). Сьогодні він також існує в елітарному варіанті – наприклад, елегантні, зроблені в стилі ретро, постмодерністські за багатьма своїми ознаками детективи Бориса Акуніна або романи нашої співвітчизниці Євгенії Кононенко.

Межа між масовим та елітарним мистецтвом стала рухомою. Не порушуючи меж «масового» жанру, митці можуть запропонувати твори, які задовольнять потреби і досить вибагливого читача та глядача-інтелектуала.

У ринкових умовах гасло «Попит диктує пропозицію» спрацьовує і в сфері мистецтва. Виробники духовного продукту пропонують твори на будь-який смак, для кожного типу аудиторії, а талановиті намагаються — і з успіхом — творити так, щоб зацікавити найширші кола читачів та глядачів.

## ЛІТЕРАТУРА

Артюр Анджелика, Комм Дмитрий. Экшн познания / Анджелика Артюр, Дмитрий Комм. // Искусство кино. -2003. -№ 8.

Гундорова Тамара. Кітч і література/ Тамара Гундорова. – К., 2008.

*Єшкілєв Володимир.* Повернення деміургів / *Володимир Єшкілєв*// Плерома 3. – Івано-Франківськ, 1998.

 $\mbox{\it Жуков } \mbox{\it HO}.$  Из боя в бой. /  $\mbox{\it HO}.$   $\mbox{\it Жуков} - \mbox{\it M.},$  1973;  $\mbox{\it Караганов } \mbox{\it A}.$  Искусство в борьбе идей. –  $\mbox{\it M.},$  1974.

Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини. / О. В Зернецька. – К., 1999.

*Зернецька О.* Культурна ідентичність і глобальна культура в добу глобалізації / *О. В Зернецька.*// Політика і час. -2003. - № 11.

Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. - СПб., 2000.

Ортега-и-Гассет Хосе. Восстание масс./ Хосе Ортега-и-Гассет. — М., 2007.

*Пригожин И.* Кость еще не брошена. Послание будущим поколеним / *И. Пригожин*// Наука и жизнь. -2002. -№ 11.

*Пропп В.* Трансформация волшебных сказок // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. – M., 1976.

*Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. / В *Руднев.*— М., 2001.

Силантьева В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). / В. Силантьева. — Одеса, 2000.

*Гончаренко Н.* Диалектика прогресса культуры. / *Н. Гончаренко* — К., 1987.

Широкова Н. Телесеріал як феномен культури / Широкова Н.// Матеріали до українського мистецтвознавства. — Вип. 2. — К., 2003. — С. 15-24 Юдкин-Рипун И. Культура романтики. / Юдкин-Рипун И. — К., 2001.

Художественная культура большинства стран мира в условиях глобализации представляет собой яркую картину, в которой капризно соединяются элитарное и массовое, национальное и ино- или вненациональное (примером последнего выступает массовая культура, которая широко распространяна при помощи «традиционных» и «новых» медиасредств). Изменяется и сама система искусства, соотношение её элементов, рождаются новые виды искусства. Глобализация в культурной отрасли – понятие многозначное и в принципе – не новое (некоторые её особенности характерны, например, для культур тоталитарных обществ из прошлого). В нынешней культурной ситуации прослеживаются черты «переходности», характерные для периодов «слома эпох» (мозаичность художественного сознания, неопределенность надежд, активность экспериментов, эклектизм, резкое противостояние эстетических взглядов и художественных систем и т.д.). Усилия массовой культуры, ориентированные на примитивную прагматику, сочетаются в то же время с гибкостью, способностью идти на компромисс с фундаментальной (в частности – элитарной) культурой, взаимодействует с ней, вследствие чего возникают «промежуточные» формы. Выразительней всего родство массовой и элитарной культуры прослеживается в постмодернистских текстах.

**Ключевые слова:** глобализация, феномен «переходности», массовая культура, элитарная культура, постмодернизм.

## КАЗКОВІ ІМЕНА І НАЗВИ ТА ЇХ ПЕРЕКЛАД: СЛОВ'ЯНО-НЕСЛОВ'ЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті йдеться про відтворення українських та російських казкових імен та назв французькою мовою. Подаються конкретні приклади перекладу дво- та багатокомпонентних реалій, аналізується їх специфіка та прагматика.

**Ключові слова:** слов'яно-неслов'янський переклад, казкові імена, контекст, специфіка відтворення реалій.

The article deals with the translation of the Ukrainian and Russian fairy-tales' names and titles into French. Certain examples of translation of two- and multiple components are given, and their specifics and pragmatics are analysed.

**Key words**: Slavic and Non-Slavic translation, fairy-tales, context, recreation.

При розгляді питання відтворення казкових імен та назв у перекладі ми враховували три основні моменти, що мають вирішальне значення при виборі варіанта перекладу: стилістичну функцію імен і назв у плані всього тексту казки; їхню семантичну структуру і традицію їхнього вживання в мові оригіналу та в мові перекладу [Венгреновская 1981, с. 8].

При нашому аналізі ми використали запропонований М. Морозовою [Морозова 1977, с. 232–234] поділ імен персонажів казок за їхнім походженням на канонічні, неканонічні, запозичені та вигадані, власне казкові, а також запропоноване нею розрізнення їх за структурою на однокомпонентні, двокомпонентні та багатокомпонентні форми. Одразу ж зауважимо, що канонічні, неканонічні та запозичені імена не складають особливих труднощів для перекладу, стосовно якого вони є інваріантними і транскрибуються як звичайна онома. Про-

блеми виникають із власне казковими, вигаданими іменами та назвами, співвіднесеними з героями казки, з фантастичними персонажами та чарівними предметами. Багато з них настільки своєрідні і національно специфічні, що не дозволяють засобами іншої мови «повторити неповторне». У таких випадках може йтися лише про відносну адекватність перекладу, і ступінь цієї відносності залежить не лише від особливостей мови перекладу, а й від майстерності перекладача.

Дослідники не раз відзначали особливі якості казкового слова, зокрема його семантичну ускладненість. Це притаманне і казковим іменам, у яких відображаються прадавні анімістичні уявлення про те, що кожна річ має своє, невіддільне від неї, ім'я. Оте первісне магічно-символічне значення імені особливо відчувається в казковому світі персоніфікованої природи, речей і тварин.

Зазвичай власні назви виступають в якості знака, тісно пов'язаного з предметом, який називають, без експлікації якихось особливостей, притаманних даній особі. За винятком хіба що деталі, що становить її ім'я. Власна назва сприймається як найконкретніша з усіх можливих типів назв, значною мірою позбавлена сигніфікативного змісту [Степанов 1975, с. 10–20]. У казці, навпаки, власна назва виявляється не лише денотативом, але й конотативом, який визначає зв'язки висловлювання з текстом. Казкове ім'я «сигніфікативно» орієнтоване, несе інформацію про властивості й особливості означуваних осіб і одночасно відноситься до «картини казкового світу».

Найменування персонажів і чарівних предметів органічно входять до поетичної структури казок, зумовленої «установкою на вигадку»: «Казка визначається таким чином, що в основі її естетики лежить вигадка, навмисне підкреслена як вигадка» [Пропп 1958, с. 258]. Проте в казці не все вигадане й «неправдоподібне». Уся жанрова суть казки... якраз і полягає в своєрідності казкового поєднання в ній реального і вигада-

ного [Лазутин 1973, с. 179–180]. Тут предмети, явища природи, тварини діють, як люди. Людські риси спостерігаються у світі тварин і речей. До світу неживого привноситься метафорична «персоніфікація», виходить «знімок» з людського життя: текст казки будується на своєрідному перекодуванні плану вираження одного коду (реального) в планах іншого коду (фантастичного).

Поєднання реального та вигаданого є своєрідним поетичним законом казки. Цей закон визначає вживання традиційних казкових засобів: традиційних казкових формул (ініціальних, медіальних, фінальних), постійних епітетів, казкових повторів, антитез, гіпербол, а також слів, що позначають назви казкових предметів, імена казкових персонажів. Вплітаючись у художню тканину казки, казкові імена та назви несуть у собі додаткові функції, що виходять за межі їхнього безпосереднього контекстного оточення. Між системою казкових імен та назв і змістом казки встановлюється особливий зв'язок. Поряд з іншими засобами, казкові імена й назви, будучи ніби індикаторами світу несправжнього, чарівного, стають ключовими знаками стильової «моделі» казки, утворюють стійкий каркас її тексту, орієнтованого на «казковість». Прикладом цього може бути уривок із літературної казки Гоффмана «Die Königsbraut» [Hoffman 1975, с. 329]. Текст повністю заснований на метафоричному перекодуванні. Світ, зображений у ньому, називається одним словом «город» - «Gemüsegarten». Зроблено це з особливою цільовою установкою – задати тему для подальшого розгортання метафоричного образу. Город той, звісно, казковий: усі овочі в ньому оживають і стають подібними до людей. І саме ця установка і виступає прагматикою даного тексту, в якому відносну свободу оформлення обмежують правила, обов'язкові для даного коду: метафоричні назви усіх овочів, що стають вузловими елементами «казковості». Представники того «іншого», городнього царства – гер фон Шварцретіг чи просто пан Чорна Редька, мсьє Часник, сеньйор ді Броколі чи сеньйор Цвітна Капуста, der Pan Kapustowicz – пан Капуста, англійська гвардія Червона морква, міністри Голівки Капусти, принци Салати, принцеси Квасолини, герцоги Огірки, князі Кавуни, генерали Цибуля й Буряки, пажі Лаванда й Фенхель тощо.

Найменування всього барвистого городнього люду визначені сферою їхньої дії, усі вони в заданих умовах реалізують притаманну їхній семантичній структурі потенційну валентність, перетворюючи її на якісну ознаку. У новому ракурсі, тобто в поєднанні зі словами «принц, принцеса, міністр, генерал, паж, герцог» тощо, слова «салат, квасоля, капуста, буряк, цибуля, лаванда, огірок» виявляються заміщеними в своїй внутрішній суті при збереженні зовнішніх характеристик: форми, кольору, величини, запаху, смаку тощо. Ці «вип'ячені» якісні ознаки стають розпізнавальними знаками для образу тих, кого називають відповідними іменами. За такого перекодування, у результаті своєрідного суміщення двох понять і навмисної невідповідності змісту й форми вираження, суті й зовнішності, виникає ефект казковості й комічності. Особливо це стосується імен кумедних фігур камердинерів, на іноземне походження яких указують титули поруч із німецьким «der Herr von...», італійське «der Signor di...», польське «der Pan...». Але не лише титул, а й сама назва овоча іноземна: Schwarzrettig (Чорна Редька) – німецька, Roccambolle (Часник) – французька, запозичена з іспанської, Broccoli (Цвітна Капуста) - італійська, Кариstowicz - польська, оформлена, як слов'янські прізвища на -ович. За кожним з цих персонажів стоїть відчутна реальність не лише світу «Gemüsegarten», але й великого світу за його межами.

Функціонування казкових імен знаходиться не лише в безпосередній співвіднесеності з ситуацією, але й створює цю ситуацію. Зрозумілість життєвих позицій казкових персонажів,

їхніх ідеалів і прагнень, чітка конфронтація темних і світлих сил, характерна для народної казки, схематизм образів, які відтворюють не стільки індивідуальні людські характери, скільки узагальнені соціальні типи, генералізація однієї сюжетної лінії, пов'язаної, як правило, з єдиним головним героєм, який несе світле начало, передбачає й добір імені типізованих казкових персонажів, фантастичних істот, казкових предметів.

«Суспільний простір» казкового світу заповнений різноманітними постійними знаками, символами, що вказують на присутність «у такому-то царстві», в «такому-то государстві» царя, а також могутнього володаря, який протистоїть йому з «іншого» царства - «морського», «підводного», «підземного», - «гірського духа», «лісового духа» і т. п., постаті яких здебільшого символічні, так само, як їхні володіння. Казкові топоніми підкреслюють вигаданість, нереальність змальованих країв. Такими ж підкреслено вигаданими є й власне казкові імена і назви, головна особливість яких - «казковість», здатність нести в собі казкове значення, виражати казкове поняття. Ім'я рекомендує нам героя в цілому, в усій його одиничності і конкретності, але, перш за все, наділеним якоюсь однією суттєвою ознакою, з якою він постає в казковій реальності. Ім'я казкового героя – своєрідна маска-знак, що приховує «власне» обличчя реальної людини, надає йому ніби застиглого виразу, який він має зберегти від початку і до кінця казки. Виразу, який ніби забороняє, перепинає йому шлях до прояву інших якостей, окрім власне казкових, що наперед визначають його поведінку. Іншими словами, казкове ім'я – це образ. І тільки виявивши внутрішню форму цього образу, мотивування, можна відшукати адекватну мовну форму для його відтворення в перекладі.

Чим складніші й промовистіші казкові імена та назви, тим цікавіші вони для перекладу. Двокомпонентні й багато-компонентні імена виконують як основну функцію будь-якої

власної назви, диференціюючу, індивідуалізуючу, так і специфічно казкову – характеризуючу. Основною ознакою цих конструкцій є наявність у них опорного компонента, який і несе в собі характеризуюче значення. Найчастіше цю роль виконують постійні епітети: прикметники-означення або ж епітети-прикладки у вигляді іменників чи субстантивованих словосполучень. Цілісність цих словосполучень проявляється у порядку наступності компонентів, що не допускає їхньої перестановки, і у невід'ємності постійного епітета, який, будучи елементом понятійної конкретизації, закріплює характеризуючу ознаку як частину самого поняття. Такою семантичною ознакою [Виноградов 1947] казкового імені як стійкої структури  $\varepsilon$  «цілісність смисла» [Ожегов 1974, с. 197], «цілісність номінації» [Ахманова 1957, с. 168], тобто його семантична неподільність. Виступаючи як певні одиниці «казкового значення», ці імена та назви становлять особливий семантичний вузол, який утворює своєрідне «образно-казкове поняття». У цьому вузлі два семантичні плани - план конкретного, індивідуального і план абстрактного, узагальненого, умовного. У такій подвійній структурі понятійна конкретизація першого компонента досягається за допомогою другого – постійного епітета, що несе елемент незвичайного (Ворон Воронович, Змій Горинич, Царівна-жабка, чудо-юдо тощо). Звідси нова якісність усієї структури: конденсоване, згущене значення подвійне повідомлення в одному знаці.

Позначимо перший компонент структури казкового імені (назви) літерою А, а другий – літерою В. Останній, який найчастіше є постійним епітетом чи епітетом-прикладкою і може бути виражений іменником, субстантивованим прикметником, субстантивованим словосполученням. При виділенні структурно-семантичних типів казкових імен (назв) ми враховували: їх семантичну неподільність, характер семантичного зв'язку між компонентами А та В, характер вираження

компонента В та його емоційно-експресивну наповненість, дані перекладу. У результаті ми отримали вісім структурно-семантичних груп.

І. Двокомпонентна модель АВ (типу: гуси-лебеді), де А іменник (N1), В - іменник, епітет-прикладка (N2) з понятійного ряду А. А та В - кореферентні іменники, тобто, вони називають, характеризують одну й ту саму особу, один і той самий предмет. Таке застосування компонентів А та В веде до зміни значення структурно-семантичної моделі. Значення всієї моделі може бути описане приблизно так: А набуває якоїсь властивості від В, компонент В набуває якоїсь якості від А, відбувається розширення значення кожного компонента. Ці значення ніби накладаються, але не зливаються, звідси - певна недомовленість, невизначеність, загадковість загального образу: А не А, а ніби В, але одночасно В не В, а ніби **A** («гуси-лебеді» – не зовсім гуси, але й не зовсім лебеді, а щось абсолютно нове). Обидва компоненти граматично рівнозначні, взяті з одного понятійного ряду. Кожен із них означає щось реальне. Об'єднані в одному словосполученні, вони двоєдині й утворюють нове поняття, казкове. Тут ми маємо стисле порівняння, де знищено порівняння «як», «ніби», «подібно». І якщо сполучник «як» передбачає одночасно і близькість, і окремість, зберігає дистанцію між уявленнями, в даному випадку створюється ефект тотожності. Подібні конструкції на позначення кольорів поширені у французькій мові (наявніі robe mauve, abat-jour saumon). У такій позиції для компоненту В можливий практично будь-який іменник, що позначає предмет, колір якого сподобався. Другий компонент, епітет-прикладка, тут не є ознакою порівняння, оскільки структура об'єднує предмет та образ висловлювання, що робить момент порівняння необов'язковим. Створюється образ, ніби з подвійною прикладкою, цілком неправдоподібний, який повністю заміщує іменники, що початково

порівнюються. Компоненти  $\mathbf{A}$  і  $\mathbf{B}$  у свою чергу можуть бути подвоєні, зберігаючи принцип загальної моделі:

чудо-юдо риба-кит А В

Елемент загадковості образу в такому випадку підсилюється, стираються межі його узагальненості, а все ім'я оформлюється орфографічно як субстантивоване словосполучення. У перекладі французькою маємо рівноцінні еквіваленти, де збережені і структура, і образ: гуси-лебеді – les oies-cygnes; море-океан – mer-océan: риба-кит – poisson-baleine тощо. А от уже «чудо-юдо риба-кит» при перекладі передається тим самим «poisson-baleine», найоригінальніший елемент словосполучення випущений, таким чином непоправно втрачається його національна форма. Так само не мають у перекладі еквівалента українські коза-дереза – la biquette malicieuse; яйцерайце - l'œuf magique (нім. das Wunderei). Слова «дереза», «райце» загадкові, як загадкове також «юдо», взяті з якогось «непонятійного» ряду і розташовані поруч зі словами «коза», «яйце», «чудо» через свої евфонічні властивості для створення внутрішньої рими, але назагал маємо цікавий образ. При перекладі структура таких образів, таких собі казковонаціональних реалій, компонентів мовної картини світу українців руйнується, пошуки перекладача йдуть по лінії відшукання слова, яке хоч якось вказувало б на загадковість другого компонента (la biquette malicieuse – хитра коза; l'œuf magique – чарівне яйце). До даної групи можна віднести й такі російські словосполучення як «изба-не-изба» (une isba-qui-n'ést-pas-uneisba); «терем-не-терем» (une maison-qui-n'ést-pas-une-maison). У французькому варіанті просто розшифровується зміст, виявляється прихована в словосполученні предикація.

Одним із компонентів структури **AB** може бути, як зазначалося, не іменник, а якийсь субстантивований компонент, наприклад, займенник. Скажімо, в англійському перекладі

української казки «Яйце-райце» Змія - the She Dragon (Вона-Дракон). Інші варіанти: жінка (дочка, мати, сестра) Дракона (Змія), Дракониха, Змія-Дракон; українські Змія, Зміючка тощо без контексту неприйнятні. Тут цікава незвична форма злиття в єдиному значенні конкретизуючих та інтегруючих компонентів [Венгреновская 1981, с. 22]: епітет-прикладка Dragon набуває образності від субстантивованого займенника She, який тут ніби матеріалізувався. При переході до нового семантичного поля, окресленого словом Dragon, займенник She посилює конотації, потенційно в ньому закладені, тобто отримує можливість покривати собою значення будьякого іменника. На додачу в обрамленні артиклю the словосполучення She-Dragon утворює якісно новий словесний знак, що виражає нове «образно-казкове» поняття. З іншого боку, можна було б вважати, що She виступає тут і в експресивній функції так званого «займенникового епітета», вказуючи на те, що іменник Dragon вжитий як предикат. А оскільки She надлишкове в своїй функції, воно набуває вторинного значення – модального, в даному випадку пейоративного (можна було б перекласти, як «Дракониха»). Натомість, слід пам'ятати, що поза казковим контекстом the she dragon – звичайний іменник жіночого роду, де she - просто граматичний позначник категорії роду.

II. Двокомпонентна іменна модель **AB** (типу: скатертьсамобранка), де **A** – іменник (**N1**); **B** – епітет-прикладка у вигляді віддієслівного іменника (**N2**), зокрема понятійні ряди іменників **N1** та **N2** не перетинаються. Віддієслівний іменник, виконуючи функцію прикладки, часто включає в себе компонент «само-» (наприклад: меч-самосік, гуслі-самогуди, скатірка-самобранка), і за його допомогою в таких словосполученнях позначається пряма функція чарівних предметів. Виступаючи носіями чарівних властивостей, прихованих в означуваних ними предметах, такі епітети-прикладки визна-

чають емоційно-експресивну спрямованість усього словосполучення – назви чарівного предмета. При перекладі таких назв французькою мовою, двокомпонентна структура, як правило, руйнується, втрачається самобутність форми, а віддієслівний іменник розкривається дієсловом та займенником: скатертьсамобранка – une nappe-qui-seule-se-met; гусли-самогуды – des gouslis-qui-seules-jouent. Звісно, якщо у французькій мові є закріплений традицією відповідник, використовують його: чоботи-скороходи – les bottes de sept lieues. Що стосується постійних епітетів у назвах чарівних предметів, виражених прикметниками, вони, здебільшого, виявляються прихованими предикатами означуваного предмета, що й розкривається в перекладі. Наприклад: живая и мёртвая вода (рос.) – вода живуча і цілюща (укр.) – l'eau qui rend verdeur de vie et l'eau morte (франц.), або ж l'eau morte et vive. У французькій казці у двокомпонентних іменах і назвах епітет-прикладка, що виражає субстантивовану якість, може бути також і дієслівним словосполученням, як у казці Пурра «Le conte de Vidal va-de-bon coeur et de son chien va-comme-le-vent» [Pourrat 1975, c. 144], у російському перекладі - «Сказка о Видале добродушном и его собаке обгони ветер». Причому в застиглій формулі другого компонента імені, що вказує на чарівні властивості, один з елементів, змінюючись, може їх підсилювати. Так, у цитованій уже казці господар тричі називає свого пса по імені, але щоразу ніби наказує проявити ще з більшою силою свої чарівні властивості: «Allons, Va-comme-le-vent! Va-comme-l'ouragan, Va-comme-la-tempête, aujourd'hui mérite ton nom» [Pourrat 1975, c. 144].

III. Двокомпонентні словосполучення  $\mathbf{AB}$  (типу: Василиса Прекрасна), де перший компонент  $\mathbf{A}$  – конкретне ім'я, а компонент  $\mathbf{B}$  – епітет у вигляді прикметника, що вказує на його характерну якість. Тут, по суті, маємо справу зі субстантивацією виділеної типізованої ознаки. У цьому випадку при перекладі

французькою перед другим компонентом обов'язково вживається артикль: Василиса Премудрая – Vassilissa-la-très-sage; Елена Прекрасная – la très belle Hélène; Василиса Прекрасная – Vassilissa-la belle; Иванушка-дурачок – Ivan-l'Innocent (Ivan-le-Bon-à-rien); Кощей Безсмертный – Kochtchei-l'Immortel; Язиката Феська – Kveska-la-Bavarde. Таким чином у перекладі зберігається яскраво виражене оціночне найменування осіб.

- IV. Двокомпонентні словосполучення **AB** (типу: Іван Сучич), де другий компонент вказує на чудесне походження героя, або його чудесні якості. В основі такого імені найчастіше лежить алогізм, логічна несумісність об'єднаних елементів. У залежності від лексичного значення компонентів ми розрізняємо три види таких імен:
- 1. Другий компонент вказує на чудесне походження героя від тварини: Иван-Медвежье ушко українською з поясненням: Ведмідь-Іванко (увесь із себе чоловік, тільки вухо ведмеже) франц. Jean-à-l'oreille-d'ours, Jean-fils-d'Ours, Jean-de-l'Ours; Иван Сучич укр. Сученко, франц. Jean-à-l'oreille-de-chien.
- 2. Імена, які вказують на надзвичайні можливості персонажа словосполучення, які складаються з двох основ: метафоризованого дієслова у другій особі однини наказового способу та іменника. Обидва компоненти в цілому виконують функцію імені та стають прізвиськами. В основному, це імена казкових богатирів: Верни-гора (Грызи-гора) Brise-Montagne, Pousse-Montagnes; Крути-вус Tourne-Moustaches; Вернидуб Déracine-Chênes. Інші варіанти подібних імен: Верни-дуб, Щавидуб, Кривихаща, Ломи-ліс; Верни-гора; Переверни-гора, Розсунь-гора; Зачини-вода; Товчикамінь, Сучикамінь тощо [Новиков 1974, с. 146]. У перекладах казок А. Пурра [Пурра 1959], Р. Терещенко за аналогією пропонує: Випийрічка, Гонивітер, Гризигора, Слухало.
- 3. Така ж прозора семантика характерна і для казкових імен, виражених субстантивованими дієсловами ІІІ особи однини

(Слухало тощо). Такі імена і назви цілком у дусі французької народної традиції, наприклад, у назвах «заклятих місць»: Соире-Gueule, Coupebourse тощо. На цю народну традицію спирається Рабле при створенні своїх живописних прізвиськ, а також Лафонтен – у байках. При перекладі дуже важливо розкрити етимологію такого імені, зберегти внутрішню форму образу. Адже навіть фахівці іноді трактують їх неправильно [Плисецкий 1963, с. 386], наприклад, намагаються утворити Котигорошка від Коти-гора, забуваючи, що народився він, коли мати з'їла горошину. У перекладі цей образ збережено: Котигорошко – le Petit-Pois-qui-roule – Покатигорошек.

V. Особливу форму мають двочленні імена **АВ**, які складаються з імені та імені по батькові, причому другий компонент (В) повністю повторює перше ім'я (А), але вже як персоніфіковану якість. Найчастіше такі імена отримують казкові велети, уособлені сили природи, звірі, птахи, коли втілюють силу, могутність, хитрість чи мають чудесні якості (Гор-Горовик, Дуб-Дубовик, Вус-Вусович). Такий прийом характерний для фразеології народно-розмовного типу (Глек Макітрович). Генетично ж ці образи (Змей Змеевич, Ворон Воронович, Орел Орлович) походять від найдавніших уявлень про добрих і злих духів, віри в тотемних тварин. При перекладі французькою, на жаль, майже ніколи не зберігається їхня оригінальна мовленнєва форма та національний колорит. А добираючи варіант перекладу, слід, принаймні, враховувати подвоєння семантичної функції другого компонента і одночасно символічність усього сполучення, що досягається завдяки приєднанню другого компонента, який порушує стилістичну нейтральність першого імені (яке саме по собі є персоніфікацією). Крім того, треба зважати на функцію персонажа, притаманні йому чарівні властивості, а також на психологічну і соціальну характеристику. Якщо нас вдовольняє переклад «Морозко-Морозович» як «Morozko-le-gel», якщо

«Місяць Місяцович» можна перекласти як «Le Croissant de Lune» і навіть «Le gentilhomme La Lune» (попри граматичний жіночий рід французького «la lune»), трапляються й складніші випадки. До речі, у французьких народних казках чи фабліо подібні імена часто супроводжуються характеристикою через прізвисько, епітет, титул тощо (le maître, le gentilhomme, le monsieur, le compère, la commère тощо). Деякі казкові імена цього типу відповідають збірному образу. Ворон, якого величають Вороновичем, – представник усіх осіб даного роду, Ворон з Воронів, тобто син Ворона. У перекладі можна було б дати le roi Corbeau, le maître Corbeau («метром» у Франції XVII ст. називали людину III-ого стану). Як варіанти можливі «le roi des corbeaux» та «Voron le Corbeau» тощо. Утім, якщо «Вус Вусовик» у названій казці ще можна передати як «Le maître Moustache», то цей спосіб категорично неприйнятний для імен Крути-Вус (Tourne-Moustache), Гор-Горовик та Дуб-Дубовик. Останні два перекладаємо «Pousse-Montagne» та «Déracine-Chêne» (але в жодному разі не Roi-chêne), бо «Дуб» та «Гор» – прізвиська богатирів, а не просто дерево і гора.

VI. Традиційні для казок про тварин двокомпонентні сполучення **AB**, де компонент **A** – родова назва тварини, а компонент **B** – постійний епітет у вигляді прикметника чи іменника-прикладки. Казковий звір має певні якості, але не має такого їх поєднання, як у людини. У представників казкової фауни може бути майже людська хитрість, та ніколи не буває людського розуму. Кожен із них тому здатний робити щось одне. Відповідно до однієї провідної якості, ознаки їм часто і дають ім'я, причому в різних варіантах казки і в казках різних народів вони збігаються не завжди. Наприклад, у російській казці «Теремок» прізвиська даються саме за визначальними характеристиками-функціями [Ведерникова 1975, с. 58]: мухашумиха; комар-пискун; мишь-из-за угла хлистень; лягушкана воде балагта; заяц-на поле свертынь; лисица-на поле краса;

собачка-гам-гам; волк-из-за кустов хам; медведь-лесной гнёт; в іншому варіанті - мышка-норушка; лягушка-квакушка; заяц-на горе увертыш-из-за кустов хватыш; медведь-всех давишь [Русские народные сказки 1958, с. 351]. В аналогічній українській казці «Рукавичка» [Українські народні казки 1953, с. 37] закріплені традицією прізвиська тварин такі: мишкажабка-стрекотушка; зайчик-побігайчик: шкряботушка; вовчик-братик; кабан-іклан; ведмідь-набрід; собачка-гавгав. Цікаво, що прізвиська-характеристики, якими звірі самі себе називають, ніби диктуються самим діалогом: ім'я має бути помітним, його мають почути, воно потребує відповіді. Глибинні значення слів розкриваються надзвичайно точно, а зменшувальні суфікси ніби урівнюють і примирюють усіх у бажанні жити в теремі (рукавиці). Ланцюжок питань і відповідей міцно скріплений ритмом двочленних прізвиськ та наскрізним «-шка», «-ши». У перекладі ця заданість композиції (загадка - розгадка) та евфонічні властивості імен мають бути відтворені. Прикмет у звірів багато, але відбираються співзвучні прізвиськам інших звірів. У перекладі французькою Ж. Кофман підібрала відповідники: souris-grignotis, crapaud-lourdaud, lapin-trottin, renardette-soeurette, loup-garou, ours-nonnours, cochon-grognon. Схожа ситуація загадкирозгадки обігрується і в діалозі з фантастичної казки-повісті «Мері Поппінс» [Треверс 1983], де переклад детермінується не особливостями мови оригіналу та мови перекладу, а фактором. Англійські екстралінгвістичним виводяться зі «звичного світу» і замінюються російськими (українськими). Таку асиміляцію, пристосування до умов світу, що оточує мовленнєве співтовариство, здійснювану при перекладі, Ю. Найда називає «динамічною еквівалентністю».

VII. Особливу групу складають специфічно національні двокомпонентні імена, які передаються в перекладі відповідно до традицій народу, на чию мову його здійснено:

*рос.* кіт – Котофей Иванович; *укр.* – пан Коцький; *франц.* – le maître Chat; *англ.* – Puss-o-Cat i т.п.

VIII. Імена й назви типу  ${\bf A}$  + суфікс суб'єктивної оцінки, чи  ${\bf AB}$ , де

(**A** + суфікс суб'єктивної оцінки) (**B** + суфікс суб'єктивної оцінки).

При перекладі предметом пошуку еквівалентних замін є не лише суфікс суб'єктивної оцінки (в основному зменшувально-пестливих форм); це імена-прізвиська, за якими стоїть мікроситуація, імена з прихованою предикацією (франц. Cendrillon, Marie-Cendron, une Gratte-Cendres, рос. Золушка, укр. Попелюшка, нім. Aschenbrödel; нім.  $Nu\beta$ knacker, рос. Щелкунчик, укр. Лускунчик, франц. Casse-Noisettes тощо).

Для української казки в ролі замінників власних назв найбільш характерні двокомпонентні іменникові форми зі зменшувально-пестливими суфіксами: лисичка-сестричка, вовчик-братик, зайчик-побігайчик, півник-кугутик. Про їхній переклад уже йшлося, зауважимо лише, що поряд з іншими ритмічними засобами вони створюють особливу, м'яку, пісенну інтонацію українського фольклору.

Отже, аналіз структурно-семантичних груп власне казкових імен та назв підтверджує ускладненість їхньої семантичної структури, яка вимагає, окрім семи «іменуватися», ще й семи «бути казковим», тобто такої, що актуалізує додаткові характеристики денотата (у даному випадку денотат – річ, яка реально не існує). Казковість – це не конструкція і не слово, а нова семантична функція іменника, ступінь виявлення якої залежить від контексту казки, більше того – назавжди задана контекстом. При цьому розрізняються імена із закладеною в них предикативністю (1) і імена, які не мають такої ознаки (2).

(1) Крайній ступінь вияву вказаної семантичної функції це вихід її за межі імені в область безпосередньої дії, включення її в хід розвитку сюжету казки, наприклад в іменах чарівних помічників героя (Крутивус) чи назвах чарівних предметів (меч-самосік). Тут дія та її реалізація задані наперед самим іменем. Перші (Крутивус) – це застиглі імперативи, яким властива фігуральність, а план минулого виключається (порівняємо з тими із них, що стали прізвищами: Рушай, Мерщій тощо), тоді як здійснення нереалізованої дії передбачається в майбутньому. Власне, цій реалізації сприяє сам контекст, дозволяючи подати дію в найвищій її динамічності як чарівну. Таким чином, імена-імперативи мають і часове значення, бо час у казці завжди послідовно рухається в одному напрямі і ніколи не повертає назад. Відтак при перекладі слід враховувати перспективу включення до дії їхньої «динамічної ознаки», яка розвиває сюжет казки.

Казкові імена-імперативи докорінно відрізняються від імен з десемантизованим імперативом, схожих із ними, але вжитих у неказковому контексті. Наприклад, прізвища кухарів у романі Рабле «Гаргантюа та Пантагрюель» у перекладі М. Любимова - «...Подавай, Подливай, Суплакай, Жуйвуснедуй» [Любимов 1977, с. 64], де прихована предикація імен не реалізується в дії. Таких французьких прізвищ немає, але вони «фонетично припустимі» (Іb.). Для перекладача важливо було лише відшукати співзвучне слово, яке відповідало б функціональностилістичним завданням оригіналу, надати російській семантиці французького морфологічного вигляду і таким чином розшифрувати французьке значиме ім'я. Інший вид прихованої предикативності знаходимо в іменах «Попелюшка», «Лускунчик», які є частковими знаками мікроситуації («бути в попелі», «лускати горіхи»). При їхньому перекладі слід йти шляхом розкриття внутрішньої форми імені, його мотивування, бо в даному випадку імена зближуються із прізвиськами, закладена в них предикація має згорнутий, статичний характер і виходу в сюжет казки не передбачає (франц. «Cendrillon» чи навіть «Souillon»!).

- (2) Переклад двокомпонентних казкових імен, які не мають предикативності, може залежати від різноманітних факторів, зокрема, від характеру надання другому компоненту імені. Найважливіші з цих факторів:
- фонетична співзвучність другого компонента імені з першим, причому ця співзвучність виступає ще й внутрішньою формою імені (яйце-райце, чудо-юдо тощо);
- субстантивація виокремленої типізованої ознаки в другому компоненті (Василиса Премудра тощо);
- вказівка в другому компоненті на етимологізацію імені (Іван-Ведмеже вушко тощо);
- подвоєння семантичної функції в другому компоненті (Ворон Воронович тощо);
- утворення з «подвійною прикладкою», прикладкипорівняння (гуси-лебеді, жар-птиця тощо).

У пошуках жорсткої структурної обмеженості імені зусилля перекладача можуть бути зосереджені в таких напрямках:

- віднайдення імені, яке відповідає функціональностилістичним завданням казки;
- творення його за допомогою перекладацьких неологізмів («потенційного слова»);
- підбір «динамічного еквіваленту» (як його розуміє Ю. Найда);
  - розшифровування імені.

#### ЛІТЕРАТУРА

Ахманова О. Очерки по общей и русской лексикологии. / О. Ахманова—М., 1957.

Ведерникова Н. Русская народная сказка. / Н. Ведерникова— М., 1975. Венгренівська М., Гнатюк А. Читаючи перекладні детективи / М. Вен-

гренівська, А. Гнатюк// Культура слова. – К., 1990. – № 36.

Венгреновская М. Лингво-стилистические вопросы перевода на французский язык русской и украинской сказки/ М. Венгреновская Автор. дис. канд. филол. наук, 10.01.09.— К., 1981.

Виноградов В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке / В. Виноградов// Шахматов А. 1869-1920 / Сб. статей и материалов. – М. – Л., 1947.

*Лазутин С.* Поэтика удивительного в сказках /*С. Лазутин*// Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж, 1973.

*Любимов Н.* Перевод – творчество / *Н. Любимов*– М., 1977.

*Морозова М.* Антропонимия русских народных сказок / *М. Морозова*// Фольклор. Поэтическая система. —  $M_{\odot}$ , 1977.

 $Hoвиков\ H.$  Образы восточнославянской волшебной сказки.  $/Hoвиков\ H.$  – Л., 1974.

Oжегов O. О структуре фразеологии / O. Oжегов// Лексикология. Лексикография. Культура речи. — M., 1974.

Пропп В. Русский героический эпос./ В. Пропп – М., 1958.

Пурра А. Хитрий мірошник Сан-Сусі. / А. Пурра– К., 1959.

Русские народные сказки. – М., 1958.

Степанов Ю. Основы общего языкознания. / Ю. Степанов – М., 1975.

Треверс П. Мері Поппінз. / П. Треверс– К., 1983.

Українські народні казки. – К., 1953.

Французские народные сказки. – М., 1959.

Hoffman E. T. A. Märchen / E. T. A. Hoffman – Zeipzig, 1975.

Pourrat H. Contes du vieux-vieux temps / H. Pourrat. – Paris, 1975.

В статье речь идет о воссоздании украинских и российских сказочных имен и названий на французском языке. Подаются конкретные примеры перевода дво- и многокомпонентных реалий, анализируется их специфика и прагматика.

**Ключевые слова:** славяно-неславянский перевод, сказочные имена, контекст, специфика воссоздания реалий.

# УДК [81'373.612.2+801.614]:82-1(438)«1950/2000»

Ю.Л.Булаховська

# ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЛЬСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

(метафорика й ритмомелодика)

Провідною тезою даної статті виступає наступна: польська поезія другої половини XX ст. принципово відрізняється від поезії першої половини – не тематично (при перевазі, однак, жанрів сатиричних), а своєю метафорикою, адже тяжіє до прозової образності й користується, головним чином, «білим віршем» – без рими у своїй ритмомелодиці.

**Ключові слова**: поезія, проза, метафорика, рима, ритмомелодика.

The main issue of this article is the assertion that the poetry of Polish authors from second part of twentieth century is distinctively different from the fiction of the first part of twentieth century, primarily not by the subject, but by its linguistic features (poetry with no rhyme).

**Key words**: prose, rhyme, poetry.

Чому виникає розмова про якісь характерні особливості польської поезії саме другої половини XX ст. і про те, що вони, мабуть, найвиразніше дають про себе знати якраз у метафориці й ритмомелодиці? Зробимо спробу пояснити свою провідну тезу.

Звичайно, у розвитку будь-якого виду й жанру художньої творчості на *певному відрізку часу*, навіть серед найвидатніших митців, при всій неповторності їхньої індивідуальності, можна одразу ж побачити якусь *спільну* відмінність від поетів попередньої чи навіть попередніх генерацій. Такі спільні особливості мають, скажімо, Олександр Пушкін, Михайло Лер-

монтов, Федір Тютчев, Петро В'яземський як російські поети першої половини XIX ст. Інші особливості ми спостерігаємо в поезії Миколи Некрасова, Олексія Кольцова, Івана Нікітіна — це вже буде в загальних рисах друга половина XIX ст. Не треба доводити, що ще *істотно відрізнятиметься* (при всій своїй мистецькій різноманітності) поезія *Срібного віку* або футуристична на чолі з Володимиром Маяковським чи навіть поезія нашої доби (скажімо, Костянтина Симонова, Євгена Євтушенка, Роберта Рождественського тощо).

Те саме із поезією українською – з її велетнями початку XIX ст. (Тарасом Шевченком) і кінцем століття XIX й початком XX (Іваном Франком, Лесею Українкою); середини XX ст. (Павлом Тичиною, Максимом Рильським, Миколою Бажаном, Володимиром Сосюрою) і зовсім нашими сучасниками, приміром, Іваном Драчем, Дмитром Павличком, Ліною Костенко?

І ми прекрасно розуміємо й відчуваємо, що справа буде далеко не в одній тільки *тематичній спрямованості*, вірніш, тематичних акцентах: *там* – буде більше громадянської лірики, а *там*, навпаки, – особистої й медитаційно-пейзажної; *тут* – переважатимуть впливи фольклорні, а *тут*, навпаки, – дразливо-міські; *там* буде традиційна наспівна ритмомелодика, а *тут*, навпаки, різні вправи й пошуки формалістичного плану (Велемір Хлєбніков в Росії).

Що стосується польської поезії століття XIX, то там величезну роль відігравала її романтична образна насиченість (і героїчна, і медитаційна в Адама Міцкевича), і образно-символічна в Юліуша Словацького, і в поетів так званої «української школи» польських романтиків.

Славетні митці першої половини XX ст.: *Юліан Тувім, Константи-Ідельфонс Галчинський, Владислав Броневський* – теж при всіх їхніх індивідуальних відмінностях, а Тувім і Галчинський при частому їхньому зверненні до сатири (що зовсім, приміром, не показове для Броневського), при пануванні у

них міської тематики (звернення Тувіма або Броневського до пейзажної лірики було в них явищем винятковим) – все одно дуже часто впливають на читача силою свого ліричного вислову: чи буде це в Тувіма образ солов'їв, які в останній раз привітали своїм співом зруйновану потім Варшаву 1939 і співали крізь гук військових гармат, а у Броневського – образ молодого революціонера, якого ведуть на страту, і він, після в'язничної камери, хоче ще раз глянути у високе небо, на зелень дерев і на «свою свідомо загублену молодість». Наспівна ритмомелодика Броневського або Ярослава Івашкевича подібна тут до «наспівності» російського й українського поетичного слова, особливо в медитаційній ліриці Івашкевича з його українських спогадів.

Що стосується польської поезії другої половини XX ст., то вона відрізняється принципово навіть від своїх безпосередніх попередників, наче їх розділяє не півстоліття, а набагато віддаленіша історична доба.

Може виникнути навіть сумнів у тому, чи справді ця поезія має такі вже відмінні якості? Може, це просто щось суто зовнішнє? Гадаємо, ні. Безперечно, це поезія польська з її палкими патріотичними традиціями, з її «гордістю» й «елегантністю». Це так. Але характерні ознаки польського поетичного слова саме кінця XX ст. полягають, на наш погляд, у цілій низці показових ознак не тільки зовнішніх, що насамперед впадають у око: тобто «білий вірш», позбавлений рими; відсутність музичної ритмомелодики, котра давала б можливість поетичне слово одразу покласти на музику. Навпаки, сучасна польська поезія цієї музичності не прагне. Вона є яскравим виразом жанрового поєднання поезії й прози водночас, і що дуже цікаве, лірики громадянської з лірикою медитаційною; метафорики «високої», органічно притаманної взагалі поетичному слову, і навмисно «зниженої», тієї, яку вживали, приміром, російські футуристи як «пощёчину общественному вкусу», і що входила до поетичного рядка «весомо, грубо, зримо».

Крім того, поетичне слово Чеслава Мілоша, Віслави Шимборської, Збігнєва Герберта, Станіслава Грохов'яка, Галини Посвятовської може бути сприйняте читачем, тільки дуже освіченим, і з широкою асоціативною уявою, бо в лексиці їхніх віршів (це значною мірою стосується, зокрема, Герберта і Посвятовської) будуть фігурувати в паралельному, конкретному зіставленні образи зі світової історії, політики й філософії, а також зі світової літератури із образністю суто конкретною. Приміром, негативний образ Фортінбраса – племінника з Гамлетівської родини (для цього треба знати усі деталі драми Шекспіра в її суспільно-філософському звучанні), який прийшов на датський трон «механічно», тобто після загибелі абсолютно всієї «справжньої» Королівської родини, - символізує в Герберта образ правителя-тирана, не обтяженого турботами про долю народу Данії і будь-якими філософськими сумнівами про сенс буття.

У Г. Посвятовської історія двох «звичайних» закоханих (коли вона тяжко хворіє в лікарні, а він чатує вночі під вікнами її палати) образно порівнюється із європейською середньовічною легендою про безмежну любов один до одного Трістана й Ізольди. У Ч. Мілоша скептичне авторське ставлення до всіх здобутків сучасної техніки подається на прикладі стрімкої й невідворотньої загибелі «Титаніка» 1912 року в Північному морі, а «Титанік» був на той час взірцем втілення технічної думки, про що сучасний читач, з усіма подробицями, має знати. І, нарешті, «конкретна натяковість» усіх поетичних мініатюр В. Шимборської, побудованих найчастіше на парадоксах («сова літає, та це все одно земне створіння — вдень сліпе й незграбне, а метеор, що впав на Землю вночі й лежить зараз тут непорушно, це все одно тіло космічне»).

Характерні для Шимборської й «натякові» лише замальовки, наприклад, *осіннє дерево без листя* – спустошена душа людини, яка зовні поки що тримається. Поезія Шимборської, до

речі, завжди громадянська й філософська за змістом, хоча це не одразу впадає в око. Насправді ж, вона сповнена найглибших емоцій, «прикритих» зовні непереборним скепсисом людини, котра добре знає життя і, зокрема, світову історію. От чому «вдумливі» цензори радянських часів дуже часто забороняли до друку в Польщі і, особливо в СРСР, окремі вірші цієї видатної польської поетеси, зовні нібито цілком аполітичні.

Особиста лірика – на кшталт висловів «мій єдиний, коханий, що порохом став...» зустрічається в неї дуже рідко.

Отже, маємо, при відсутності рими й «пісенної» ритмомелодики, постійні контрасти: «філософська проблематичність гамлетизму» у З. Герберта і ... питання сантехніки в Данії (по лінії діяльності Фортінбраса); легенду про Трістана й Ізольду – і лікарняні будні (у Г. Посвятовської); чудо-корабель зовні і безпорадність техніки насправді перед силою моря – у Ч. Мілоша; звичайне осіннє дерево та душевна спустошеність людини («втрата листя») у В. Шимборської.

Взагалі ж принципових міркувань з приводу техніки, метафорики й ритмомелодики в польській поезії другої половини XX ст. може бути безліч.

Основным тезисом данной статьи выступает следующий: польская поэзия второй половины XX века принципиально отличается от поэзии первой половины – не тематически (при явном, однако, превалировании жанров сатирических), а своей метафорикой, потому что тяготеет к прозаической образности и пользуется преимущественно «белым стихом» в своей ритмомелодике.

**Ключевые слова**: поэзия, проза, метафорика, рифма, ритмомелодика.

## ПЕРСОНАЛІЇ

М. Ю. Карацуба

### ВШАНОВУЄМО ЮВІЛЯРА!

(80 років Ю. З. Крутю)

30 вересня 2008 року виповнилося 80 років Крутю Юрію Зіновійовичу, колишньому старшому науковому співробітникові Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, активному діячеві на теренах фольклористики та літературознавства, авторові наукових праць у галузі славістики.

Позаду залишилися довгі роки наукової, педагогічної, просвітницької діяльності. Творчий життєвий шлях Ю. З. Круть розпочав із навчання у Львівському університеті в 1948 році. Проте через рік був засуджений і заарештований за «антирадянську агітацію», у 1953 році звільнений зі зняттям судимості, після чого поновився в університеті, навчання в якому успішно завершив у 1957 році. Після цього були роки вчителювання: працював викладачем української мови та літератури в Бортницькій середній школі Отинянського району Івано-Франківської області (1957–1959), Оваднівській середній школі Володимир-Волинського району Волинської області (1959–1965), старшим викладачем української мови в Глухівському педінституті (1965–1967).

Наукові пошуки ювіляра беруть свій початок від навчання в заочній аспірантурі Інституту літератури АН УРСР, успішного захисту кандидатської дисертації «Трилогія Володимира Мінача "Генерація" і шляхи розвитку повоєнної словацької прози» (1967). Пізніше – наукова діяльність у стінах нашого за-

кладу, з 1967 по 1975 рік Ю. З. Круть – науковий співробітник відділу слов'янської фольклористики ІМФЕ АН УРСР (зараз НАН України). Результатом плідної праці дослідника стали праці – «Жниварські пісні» (вступна стаття та впорядкування, К., 1971); «Хліборобська обрядова поезія слов'ян» (К., 1973) – масштабна праця, на яку було надруковано схвальні відгуки в українських, російських, чеських, словацьких, македонських наукових періодичних виданнях; «Величання і побажання в обрядовій поезії слов'ян» (1973).

Високий рівень наукових знань Ю. З. Круть демонструє при підготовці розділів до видань та наукових статей, зокрема в книзі «Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору» (К., 1973), «Erntepoezie der Slawen» у щорічнику «Ethnologia slavica» (Братислава, 1975, т. VII), «Інтернаціональне та національне в сучасному слов'янському фольклорі» (у співавторстві, К., 1977).

У більш пізній період з'являються ґрунтовні праці науковця – «Збирання й оформлення народної творчості» (Кіровоград, 1986), «Деякі питання культури мови й етикету спілкування» (Кіровоград, 1996).

Загалом автором опубліковано чимало статей з питань теорії літератури, фольклору, української мови в періодичних наукових виданнях.

Значне місце у творчому доробкові ювіляра посідає перекладацька діяльність – перекладено з чеської мови твори Божени Нємцової «Дика Бара» (1970) та зі словацької – Андрея Гімавки «Семеро» (у зб. «Перемога», 1975).

З 1975 року найбільше сили Ю. З. Круть віддає педагогічній діяльності, працює доцентом Кіровоградського педінституту (тепер Кіровоградський університет ім. В. Винниченка). Повагою студентів і колег університету ювіляр користується як глибокий знавець рідної мови, принциповий викладач. У 1999 р. йому присвоєно звання «Заслужений працівник на-

родної освіти України», до того був «Відмінником народної освіти», нагороджений грамотами за часів Радянського Союзу та незалежної української держави. Від Всеукраїнського товариства «Просвіта» дістав медаль «Будівничий України».

Проте, як зізнався сам ювіляр, з найбільшою любов'ю згадує він саме свої фольклористичні студії, найбільше ж – участь в експедиціях (матеріали яких було передано до Наукових архівних фондів рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України та надруковано як додатки в наукових працях Інституту та в журналі «Народна творчість та етнографія»). Згадує Ю. З. Круть цікаві зустрічі під час експедицій, подорож просторами України, кумедні ситуації з «наметового» життя, зокрема ювілярові запам'ятався випадок, коли під час експедиції вся чоловіча команда в особі чотирьох курців залишилася без цигарок – хіба ж таке забудеш?

На сучасному етапі актуалізується увага до вивчення культурних надбань слов'янських народів, взірцем відданого служіння українській фольклористичній науці слугуватиме науковий доробок Ю. З. Крутя.

А ювілярові хотілося б побажати міцного здоров'я, довгих років життя в родинному колі, нових творчих досягнень!

### МИХАЙЛО ГУЦЬ

(До 50-річчя наукової діяльності)

Гуць Михайло Васильович – кандидат філологічних наук (1970), професор (1998), член Національної спілки журналістів України, член Правління товариства «Україна – Сербія».

Народився М. Гуць 11 червня 1930 року в підкарпатському селі Янівка Долинського повіту на Станіславщині (нині с. Іванівка Рожнятівського р-ну Івано-Франківської області) в селянській родині. У 1950 році закінчив Рожнятівську середню школу і в тому ж році вступив до Чернівецького університету (нині ім. Юрія Федьковича) на українське відділення філологічного факультету, який закінчив у 1955 році.

Навчаючись в університеті, він обрав тему для своєї дипломної роботи «Ідейно-художній аналіз драми Михайла Старицького "Оборона Буші"». Щоб краще висвітлити цю тему, сумлінний студент вирішив ознайомитися з усією творчістю письменника. По МБА йому прислали книжки з Києва. Серед них була й знаменита збірка перекладів сербських народних пісень, здійснених М. Старицьким під назвою «Сербські народні думи і пісні», що вийшла в Києві 1876 року. Ця книжка так захопила юнака, що фактично вирішила його майбутню долю як науковця-сербіста.

Попрацювавши три роки сільським учителем української мови та літератури в Путилівському районі Чернівецької області (1955–1958), М. Гуць восени 1958 року вступив до аспірантури Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, який очолював тоді Максим Рильський, у відділ фольклористики на спеціальність «сербський фольклор».

Навчаючись в аспірантурі під керівництвом відомого славіста, професора Московського університету Миколи Івановича Кравцова, М. Гуць досліджує сербські народні пісні, переклади їх українською мовою, їздить у фольклорні експедиції. Після закінчення аспірантури в 1961 році він – науковий працівник у відділі славістики, публікує низку праць у царині українського й сербського фольклору, керує фольклорною експедицією студентів Київського університету ім. Тараса Шевченка та Київської консерваторії ім. Петра Чайковського до Закарпаття. Та в 1966 році звільнений з роботи в Академії наук як «неблагонадійний».

З 1967 по 1988 рік працює редактором редакції української літератури видавництва «Радянська школа» (тепер «Освіта»), паралельно з редакторською роботою займається науковопедагогічною діяльністю. З 1988 по 1993 рік М. Гуць як член Національної спілки журналістів України – повністю віддається творчій роботі. З 1993 року працює викладачем української мови кафедри українознавства Київського військового інституту управління та зв'язку, де також читає лекції з української та світової культури. Разом з викладачами кафедри видає навчально-методичний посібник «Українське ділове мовлення» (1997) та «Російсько-український словник військовотехнічних термінів» (1994) для курсантів.

3 1998 року – доцент, а згодом професор кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Київського міжнародного університету.

Серед напрямків наукових досліджень М. Гуця виділяємо такі: українсько-сербсько-хорватські культурні взаємини, український фольклор, етнографія, українська література, методика викладання української мови. Ювіляр – автор близько 150 наукових праць, серед яких книжки: «Сербсько-хорватська народна пісня на Україні» (монографія) (1966); «Сербсько-хорватські народні пісні» (антологія), упоряд. тек-

стів, розвідки до розділів та прим. М. Гуця (1970), «Народні пісні з-над Дністра» у записах Євгенії Ярошинської (збірка). Упоряд. текстів, вступна стаття і прим. М. В. Гуця (1972), «Леся Українка. Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях: Альбом» (у співавторстві з Н. Л. Россошинською) (1979, 1986), «Василь Стефаник: Альбом» (1983), «Українська мова у професійному спілкуванні. Посібник» (у співавторстві з І. Г. Олійник, І. П. Ющуком) (2004), «Українська мова у діловому спілкуванні» (2005).

Автор українських перекладів сербських народних пісень: історичних, ліричних, календарно-обрядових (увійшли до антології «Сербсько-хорватські народні пісні»).

Серед розмаїтих наукових праць М. В. Гуць найбільше уваги приділяє фольклористичним зв'язкам українського народу з південними слов'янами, зокрема сербами й хорватами. У цій царині його праці надруковані українською, сербською, болгарською і російською мовами. Вони дістали високу оцінку з боку українських, сербських, хорватських, польських та інших науковців.

Особливо високо оцінені його книжки «Сербсько-хорватська народна пісня на Україні» та «Сербсько-хорватські народні пісні».

Стисло розглянувши наукову літературу, присвячену сербським і хорватським пісням у зв'язку з Україною, науковець констатує, що сербські й хорватські народні пісні багато в чому подібні до українських, що зумовлено певними чинниками: «Тісні зв'язки українців з іншими слов'янськими народами, зокрема з сербами і хорватами, спільність їх походження, територіальне сусідство і особливо подібні історичні умови боротьби за своє соціальне та національне визволення зумовили ідейно-художню спорідненість їх епосу» (с. 23). Ця думка яскраво наголошується навіть у вдало дібраних епіграфах до кожного з семи розділів монографії.

Тема, яку розкриває автор у монографії, актуальна і в науці мало досліджена. Це перша солідна наукова праця про переклади сербської й хорватської народної пісні в Україні, підсумок багаторічної і сумлінної праці М. В. Гуця, який зібрав, систематизував і науково осмислив великий матеріал (друкований і рукописний), простежив еволюцію в перекладах сербської й хорватської народної пісні в Україні від найраніших (30-х років XIX ст.) аж до найновіших – 60-х років XX ст.

З тих численних перекладів, які наводяться в книжці, бачимо, як у різні часи змінювалися погляди на переклади, як порізному розуміли перекладачі відтворення оригіналу залежно від пануючої в ті часи школи перекладацького мистецтва, а також від індивідуального таланту перекладача.

У центрі уваги дослідника-перекладача перебувають і переспіви сербських і хорватських народних пісень М. Шашкевича, Я. Головацького, А. Метлинського, І. Рудченка, М. Старицького, О. Навроцького, І. Франка, В. Поліщука, М. Рильського, Л. Первомайського, Я. Шпорти та ін.

Уперше в науковий обіг вводиться ціла низка невідомих перекладів і призабутих першодруків.

Серед перекладів, що тут досліджуються, першість правомірно посідає героїчна тема, оскільки вона переважає в історичному фольклорі сербського народу, крім того, українські письменники, які перекладали сербські народні пісні, були передовими для свого часу і відбирали для перекладу такі зразки, які мали яскраве суспільно-громадське значення і були співзвучними з українським народним героїчним епосом.

Цікавими видаються спостереження дослідника над майстерністю перекладів сербських народних пісень, вплив на переклади сербської народної поезії українського фольклору, відповідність перекладу оригіналу тощо.

Заслуга науковця і в тому, що він врахував успіхи, багату традицію в галузі перекладу в Україні. Віковий досвід у даній

галузі може бути корисним для сучасних перекладачів. Це питання актуальне ще й тому, що дехто й сьогодні намагається заперечувати будь-які традиції в перекладах і вибудовує концепції, які часом тільки збіднюють переклади. М. Старицький, І. Франко, М. Рильський, як видно з монографії «Сербськохорватська народна пісня на Україні», повинні служити прикладом для сучасної перекладацької практики.

Дослідник до певної міри аналізує й теоретичні досягнення в галузі перекладу, зокрема докладно висвітлює в цьому плані спадщину Івана Франка.

Як засвідчує монографія, своєрідним явищем в українській літературі було використання нашими письменниками тем, мотивів і образів сербських, хорватських і болгарських народних пісень (Т. Шевченко, Ю. Федькович, І. Франко, С. Воробкевич, Леся Українка та ін.). Їхні твори ввібрали в себе тематичне й ідейне багатство та художні барви південнослов'янських народних пісень, чим збагатили й українську літературу.

Українських письменників приваблювала пісенна творчість південних слов'ян передусім своїм високим патріотизмом, глибоким ліризмом і поетичною красою.

Монографія «Сербсько-хорватська народна пісня на Україні» – серйозне історико-філологічне дослідження, яке висвітлює питання культурних зв'язків України із Сербією та Хорватією.

Ця наукова робота має безсумнівно й методологічне значення. Автор показує і виникнення перекладів, і їх характер. Переклади першої половини XIX ст. (М. Шашкевича, Я. Головацького, А. Метлинського) пов'язані з національним відродженням слов'янських народів –великої ваги суспільним явищем, яке не могло не привернути до себе якнайширшої уваги громадськості. Вони пов'язані з розвитком у слов'янських літературах романтизму, важливу роль у формуванні якого виконувала народна пісня.

Починаючи з другої половини XIX ст., українські письменники більше цікавляться епікою. У перекладах сербських пісень М. Старицького, Осипа Барвінського, М. Бучинського, О. Навроцького, І. Франка, М. Рильського, Я. Шпорти і Л. Первомайського переважають героїчні пісні про трагічні битви на Косовому полі, про легендарні подвиги Марка Королевича і безстрашних народних месників – гайдуків і ускоків, врештірешт пісні новітніх часів, у яких відобразилася національновизвольна боротьба південнослов'янських народів проти турецького поневолення в XIX ст.—початку XX ст.

Водночас не припиняється перенесення на український ґрунт і ліричних творів з яскраво вираженою сімейною та суспільно-побутовою тематикою (І. Рудченко, У. Кононенко, М. Бучинський, О. Навроцький, М. Старицький, І. Франко, В. Поліщук, Я. Шпорта, Л. Первомайський).

Цінним у книжці є «Додаток», де подано хронологічну таблицю, в якій систематизовано всі виявлені дослідником переклади й переспіви сербської народної поезії, котра допоможе майбутнім дослідникам і самим перекладачам наочно побачити, що в нас уже перекладено із сербської народної поезії.

Увівши в науковий обіг значну кількість невідомих фактів, автор у монографії розкрив нову сторінку історії фольклористичних зв'язків українського, сербського, хорватського й болгарського народів.

Монографія «Сербсько-хорватська народна пісня на Україні» і досі залишається єдиною книгою, повністю присвяченою долі сербської народної поезії в українській культурі. Хоча й не перекладена, ця книга була відома сербським фольклористам. Рецензії на неї з'явилися як в Україні (М. Коваль, Т. Руда, Б. Степанишин, М. Чорнописький, І. Ющук), так і в Сербії (М. Мушинка, С. Суботін), у Хорватії, в Польщі (М. Лесів, К. Вроцлавський). Книга "Сербсько-хорватська народна пісня на Україні" дає широкий історичний контекст, пропонуючи

читачеві багато інформації про час і обставини, за яких українські діячі цікавилися народною поезією сербів. Автор досліджує умови їхнього видання, здійснює порівняльний аналіз оригіналу та перекладу або різних перекладів, наводить дані про ненадруковані рукописи перекладів пісень. Найбільшу частину своєї дослідницької роботи М. Гуць присвятив саме цій темі. Деякі праці Гуця опубліковані в сербських журналах та наукових збірниках, і тому його цитували в Сербії [Сербський фольклор і література в українських перекладах та дослідженнях. 1837–2004. Матеріали до бібліографії, С. 26].

Про цінність і актуальність монографії М. Гуця засвідчує й те, що окремі її розділи передруковуються. Так, перший розділ книжки про ранні українські переклади сербських народних пісень у відповідній авторській редакції увійшов до першого випуску українсько-сербського збірника «Украс» (С. 137–159), що вийшов у Києві 2006 року (головний редактор – Деян Айдачич).

Процес засвоєння українською культурою багатьох скарбів сербського й хорватського фольклору, який окрилював поетичну музу М. Шашкевича і Т. Шевченка, наснажував М. Старицького та І. Франка, надихав Лесю Українку і М. Лисенка, чарував М. Рильського, в якого «дух підносився від гордої краси, від плачу дівчини - скорботної Косовки», продовжується. Свідченням цього є названа вже антологія «Сербськохорватські народні пісні», котра, як і монографія «Сербськохорватська народна пісня на Україні», охоплює великий історичний період – 30-і роки XIX ст. – 60-і роки XX ст. і містить кращі переклади народнопоетичної творчості наших побратимів, здійснені майже за півтораста років. Тут знаходимо і нові переклади, здійснені наприкінці 60-х років М. Гуцем та І. Ющуком. Всього у збірці 107 пісень, серед яких 26 подано в інтерпретаціях М. Гуця. Архітектоніка книжки в чудовому оформленні відомих художників України Миколи Гроха та Бориса Туліна відзначаються чіткою структурою і логічністю.

У ній – три розділи з підрозділами, де вміщено пісні епічні, ліро-епічні та ліричні, які супроводжуються відповідними науково-популярними розвідками упорядника під загальною назвою «Пісні мужніх», примітками й додатками. У «Додатках» подається 14 текстів в оригіналі з мелодіями, щоб деякою мірою відчути «запах» оригіналів.

«Уже майже два століття линуть по світу, чаруючи своєю ідейною наснагою та поетичною красою, ці самородні "диворожі"; що виникли і вибуяли під теплим полудневим небом», – пише в передмові «Пісні мужніх» Михайло Гуць. І далі продовжує: «Сербсько-хорватські пісні за глибиною змісту, високохудожньою формою та своїм значенням дорівнюють найкращим мистецьким творам світової культури. У важку для південних слов'ян добу, коли турецькі завойовники, захопивши Балкани, нищили їхню культуру і силоміць накидали їм свою, народна пісня, що розправила тоді могутні крила, була найсильнішим чинником духовного самозбереження поневолених балканських народів» (С. 6). М. Гуць наголошує, що велика заслуга популяризації пісень сербського народу на світових просторах належить Вуку Караджичу. «З появою фундаментальних збірок великого сина сербської землі Вука Караджича, - підкреслює дослідник, - сербсько-хорватські народні пісні облетіли весь світ. І до напівзабутих на ті часи південних слов'ян, що стікали кров'ю і творили високе мистецтво, Європа звернула свій погляд як на якесь диво. Адже їхні пісні були свіжим подихом на культурній ниві світу. Були тією принадною запашною квіткою, котру й інші народи прагнули пересадити до зільників своєї поезії. В Європі немає жодної країни, на мову якої не було б перекладено бодай кілька зразків сербсько-хорватського пісенного фольклору.

Особливо сприятливий ґрунт пісенна творчість південнослов'янських побратимів знайшла на Україні... За неповними підрахунками досі перекладено українською мовою

близько 15 тисяч поетичних рядків сербсько-хорватських народних пісень (до 300 творів). Цікаво зазначити, що багато пісень мають по кілька перекладів. Поетична творчість балканських слов'ян міцно увійшла у культурне життя нашого народу» (там само).

Відчуваючи народну пісню до найтонших нюансів та проникаючи в глибину її суті, М. Гуць всебічно аналізує твір, його зміст і поетику, часто робить узагальнюючі висновки. У такому плані він розглядає і хвилюючу пісню-баладу з косівського циклу «Смерть матері Юговичів». «За змістом, архітектонікою й поетичною красою, за психологізмом і драматичною напругою, — підкреслює дослідник, — пісню "Смерть матері Юговичів" можна вважати вершиною сербсько-хорватської народної поезії. Образ матері в ній переростає в символічний образ усієї страдницької Сербії. І навіть більше: мати Юговичів — це всі матері, які віками збирали мертвих своїх синів на полі бою...» (С. 265).

Великим розмаїттям мотивів, високою емоційною напругою, довершеністю художньої форми відзначається, як наголошує М. Гуць, не тільки героїчний епос південних слов'ян, але і їхні ліричні пісні. Дослідник пише: «Розмаїта за темами, сюжетами та образами, багата символікою і поетикою народна лірика сербів і хорватів – одна з найзапашніших гілок на дереві слов'янської народної поезії» (С. 327). Про кількість українських перекладів (і їх передруків) народнопісенної творчості сербів і хорватів засвідчують бібліографії, складені М. Гуцем і надруковані в нас і за кордоном у наукових збірниках: «Сербсько-хорватські народні пісні в українських перекладах (1837–1965)» // «Слов'янське літературознавство і фольклористика: Республіканський міжвідомчий збірник». - Вип. 5. -К.: Наукова думка, 1970. - С. 110-144; «Народна поезія сербів і хорватів в українських перекладах» // «Зборник за славистику». – Нови сад: Матица српска, 1976. – № 10. – С. 185–212.

Високим науково-теоретичним рівнем відзначаються і статті М. Гуця, присвячені науково-культурним зв'язкам українського народу з південними слов'янами, які теж схвально оцінені славістами. Назвемо деякі з них: Маловідомі переклади і переспіви сербських народних пісень українською мовою // Міжслов'янські фольклористичні взаємини. - К.: Вид-во АН УРСР, 1963. - С. 162-195; Переклади М. П. Старицького сербських народних пісень // Славістичний збірник. - К.: Вид-во АН УРСР, 1963. - С. 404-423; Шевченко і сербська народна пісня // Народна творчість та етнографія. – 1964. – № 2. – С. 56-63; И. Франко и српска народна песма // Прилози за књижевност, језик историју и фолклор. - Београд, 1964. - Књ. 32. - Св. 3-4. - С. 212-226; І. Франко - перекладач південнослов'янського гайдуцького епосу // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник одинадцятий. - Л.: Вид-во Львівського ун-ту, 1964. - С. 142–150; Недруковані переклади Я. Головацького з сербської та хорватської народної поезії. – Рад. літературознавство. – К., 1965. – № 2. – С. 74–79; Вук Караджич і суспільно-наукова думка на Україні (XIX ст.) // Міжслов'янські літературні і фольклористичні взаємини. -Вип. 1. - К.: Наукова думка, 1965. - С. 97-115; Лисенко і пісенна культура народів Югославії // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. - К.: Наукова думка, 1966. -С. 146–173; Іван Франко про сербсько-хорватські пісні // Всесвіт. – 1966. – № 9. – С. 188–192; Вук Караджич і українська фольклористика // Вуков зборник. Српска академија наука и уметности. – Београд: Научно дело, 1966. – С. 261–288; Визвольні ідеї в сербсько-хорватському епосі // Визвольний рух слов'ян у народній пісенній творчості (XVII-XIX ст.) - К.: Наукова думка, 1971. - С. 54-81, 211-225; З творчої майстерності Рильського-перекладача // Всесвіт. – 1972. – № 11. – С. 146– 149; Иван Франко и българската хайдушка песен // Български фолклор. - София: Изд-во на Българската академия на науките, 1976. - Кн. 3-4. - С. 95-100; «З народного напившись джерела...» (Максим Рильський і сербсько-хорватська пісня): До IX Міжнародного з'їзду славістів // Українська мова і література в школі. – 1983. – № 8. – С. 3–9; Іван Франко і Вук Караджич // Українська мова і література в школі. - 1986. -№ 8; Велетень слов'янської фольклористики (до 200-річчя з дня народження Вука Караджича) // Народна творчість та етнографія. – 1987. – № 6. – С. 31–38; Світоч слов'янської науки (До 100-річчя з дня народження Ватрослава Ягича (у співавт. з Г.Є. Гуць) // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 6. – С. 30–37; Світоч слов'янської культури (Про Вука Караджича): До Х Міжнародного з'їзду славістів //Українська мова і література в школі. – 1988. – № 9. – С. 3–7; Ватрослав Ягич та Іван Франко // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 12; Пісенний пам'ятник героїзму південних слов'ян (До 600-річчя Косівської битви) // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 6. – С. 61–68; Сербский народный эпос в украинских переводах /XXIV БЕПС/ // Преводна књижевност: Зборник радова XXIII-XXVI београдских преводилачких сусрета 1997-2001. -Београд, 2002. - С. 321-323.

Той юнацький запал захоплення сербською пісенною культурою, який виявився ще у студентські роки М. Гуця, не згас і сьогодні в цього вже сивочолого науковця. М. Гуць підготував до друку в українських перекладах збірку сербських народних казок із зібрання Вука Караджича і мріє їх видати. Є в невтомного сербіста й інші плани. «Я ще думаю, – каже він, – опублікувати окремою книжкою бібліографію українських перекладів сербських народних пісень (із передруками), щоб була своєрідна українська трилогія пісень південнослов'янських побратимів – монографічне дослідження їх у контексті з Україною (здійснене 1966 року), антологія сербських пісень в україною (здійснене в українських пісень в українських пі

їнських перекладах (здійснене 1970 року), згадана бібліографія, яка б завершувала трилогію (ще не видана). Маю також гадку, якщо Господь дасть мені сили, видати збірник "Вук Караджич і Україна", в який увійдуть українські переклади сербських різножанрових фольклорних творів (пісні, казки, прислів'я, приказки й загадки) із багатого зібрання народнопоетичної творчості Вука Караджича».

Дай то, Боже, щоб ці благородні плани науковця-славіста здійснилися.

#### ЛІТЕРАТУРА

- 1. Народна књижевност. Београд, 1966. С. 138.
- 2. Сербський фольклор і література в українських перекладах та дослідженнях. 1837–2004 // Матеріали до бібліографії. К., 2005. С. 26.
  - 3. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. / І. Франко— К., 1980. Т. 40 С. 54—55.

# ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛЯШШЯ

12 жовтня 2008 року виповнилося 80 років Іванові Ігнатюку – знаному краєзнавцю, збирачеві та популяризатору народних скарбів, досліднику української культури Підляшшя. Народився він у селі Данці Люблінського воєводства Польщі в сім'ї незаможного селянина, де свято оберігали національні традиції, мову.

Отримавши початкову освіту (1944) та закінчивши Володавську гімназію (1947), юнак серйозно замислюється над своєю національною належністю. Адже, за його спогадами, «поки не пішов до школи, не знав польської мови, а батько до смерті її не навчився і розмовляв тільки українською говіркою. Ця говірка, українська народна культура, зокрема місцевий фольклор, мали великий вплив на формування української національної свідомості» [Трачук 2008, с. 7].

З 1955 р., працюючи у воєводському комітеті Польської робітничої партії, Ігнатюк розпочинає активну культурнопросвітницьку діяльність серед українців Парчевського повіту. Так, завдяки його зусиллям у селі Коденець організовується драмгурток, який, інтегруючи місцеву громадськість, давав їй власне єдину можливість для спілкування з українською культурою. Вистави гуртківців з успіхом проходили в сільських клубах, особливою ж популярністю користувалася постановка «Наталки-Полтавки» І. Котляревського.

Водночас Іван Ігнатюк був одним із організаторів і засновників воєводського правління Українського суспільнокультурного товариства в Любліні та повітових правлінь у Володаві й Білій-Підляській (1956). Підтримуючи всі прогресивні починання членів правління, спрямовані на культурнонаціональне відродження, збереження духовної скарбниці українського етнічного терену, Ігнатюк був ініціатором проведення численних мистецьких імпрез, зокрема організаційним керівником ансамблю пісні і танцю УСКТ. Свого часу концерти колективу, що пропагував українську пісню, з великим успіхом проходили не тільки в регіоні, а й у всій Польщі.

Через хворобу Іван Ігнатюк на деякий час припиняє свою подвижницьку діяльність, заочно здобуває освіту в Люблінському економічному технікумі (1964), а з 1970 р. знову поринає у вир діяльності Люблінського правління УСКТ, очолюючи його до 1975 р. У цей же час він розпочинає свою збирацьку діяльність. Власне, з рідного села Данці походять його перші фольклорно-етнографічні записи, які поклали початок плідній праці на збирацькій ниві. Водночас з експедиційними виїздами Ігнатюк практикував стаціонарне обстеження населених пунктів південної частини Підляшшя. Як згадує збирач у листі до Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, «у 1970 році позичив я магнітофон і почав під час відпустки записувати весільні пісні та обряди від найстарших жителів рідного села та сусідніх сіл. Від тамтого часу кожний відпуск і кожну вільну хвилину від праці та щоденних занять присвячую я творчості, бо здаю собі справу, що за кільканадцять років не тільки загине наша культура на Підляшші, але й помре природною смертю наша українська мова» (лист від 27 серпня 1982 р.).

Активна збирацька діяльність Івана Ігнатюка припадає на 80-і рр., а об'єктом досліджень стають села Білопідляського воєводства (Докудово, Бокинка, Матяшівка, Межилистя, Заболоття, Янівка, Чепутка, Данці, Ганна, Красівка та ін.). Упродовж тридцяти років збирач зафіксував надзвичайно багатий та різноманітний у жанровому плані матеріал, записав понад 1200 народних пісень, сотні казок та загадок, прислів'я

та приказки. На особливу увагу заслуговують його записи календарно-обрядової пісенності, детальний та повний етнографічний опис народного весілля, що нараховує 265 пісень. Паралельно з фольклорними записами цікавився і матеріальною культурою, всебічно знайомився з обставинами місцевого життя, зафіксував цінні відомості з народної медицини та вірувань, народного будівництва, ткацтва, одягу.

Уважне ставлення до всіх жанрів пісенної творчості, науковий підхід до фіксації (увага до варіантів, паспортизація записів тощо), а також щирий патріотизм і бажання врятувати народні скарби від забуття викликають вдячність і шану до збирача. Адже його фольклорна спадщина є одним з небагатьох джерел, яке дає можливість простежити стан пісенної традиції південної частини Підляшшя, її сучасні тенденції.

Фольклорно-етнографічна діяльність І. Ігнатюка зводилася не тільки до записування, збирання та нагромадження матеріалів, а й до дослідження та публікації численних розвідок на сторінках друкованих органів Товариства українців у Польщі: «Наше слово», «Наша культура», щорічника «Український календар», органу Союзу українців Підляшшя – «Над Бугом і Нарвою». Серед них варто відзначити найвагоміші: «Історичні пісні з Підляшшя» (1972), «Весільні приспівки з села Янівка» (1972), «Обжинки на Підляшші» (1973), «Чепутське весілля» (1973), «Про звичаї і великий піст та підляські веснянки» (1979), «Народні звичаї та обряди на Підляшші» (1980), «Село Янівка колись і тепер» (1985), «Весільні обряди українського населення Підляшшя» (1985), «Весільні звичаї та обряди на Підляшші» (2001) та ін.

Публікуючи матеріали польових досліджень, І. Ігнатюк прагнув привернути увагу громадськості до самобутньої народної культури регіону, яка протистояла асиміляційним процесам, але, «на превеликий жаль, – за словами збира-

ча, – не стала досі надбанням загальноукраїнської духовної скарбниці» [Ігнатюк І. арк. 46].

З 1973 р. Іван Ігнатюк є членом Польського Народознавчого Товариства і протягом десятиліть співпрацює з ним. Визнанням його внеску у збереження, дослідження та пропаганду народної творчості стало нагородження відзнакою Міністерства культури Польщі — Заслужений діяч культури (1985), а громадська діяльність була відзначена державною нагородою — Кавалерським хрестом Ордена Відродження Польщі (1979).

На схилі віку дослідник щедро ділиться нагромадженим матеріалом, частину фольклорно-етнографічної колекції збирач передав до рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, серед них – копійовані на ксероксі збірки народних пісень різних жанрів («Підляські веснянки», «Обрядові пісні», «Балади та історичні пісні», «Любовні пісні», «Родиннопобутові пісні», «Кавалірські пісні», «Жартівливі пісні» та ін.). Решту збірок народних пісень і фольклорних записів він переказав воєводській бібліотеці м. Більська-Підляського, архіву Музею люблінського села, а магнітофонні плівки та касети – Музичній академії у Львові [Трачук 2008. с. 7].

Самовідданість і цілеспрямованість у збирацькій роботі, фактична достовірність зібраного матеріалу, подвижництво в його опрацюванні, очевидно і є тими рисами І. Ігнатюка, які заслуговують бути перейнятими й засвоєними його наступниками.

#### ЛІТЕРАТУРА

*Ігнатюк І.* Підляшшя і підляшуки / *І. Ігнатюк*// Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – Ф. 14–3, од. зб. 1099, арк. 46.

*Трачук Ю*. Закоханий у рідне Підляшшя / *Ю*. *Трачук Ю*.// Наше слово. 2008 – № 45 (2675). – С. 7.

### РОСТИСЛАВУ ПЕТРОВИЧУ РАДИШЕВСЬКОМУ, AVE!

Лапідарний curriculum vitae Ростислава Петровича Радишевського складається з декількох фраз: відомий український учений філолог-славіст, дослідник у галузі полоністики, україністики та літературної компаративістики, яких сповна досить, щоб залишитись на століття на скрижалях історії української науки й культури.

Але якщо спробувати зібрати більш-менш повний перелік заслуг, обов'язків і напрямків роботи вченого та організатора науки, то вийде такий «шлях життя»: Ростислав Петрович Радишевський, член-кореспондент НАН України, професор, доктор філологічних наук, завідувач кафедри полоністики Київського національного університету імені Т. Шевченка, директор міжнародної школи україністики НАН України, провідний науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Шевченка, заступник директора Науково-дослідного інституту слов'янознавства і компаративістики Бердянського державного педагогічного університету, Голова спеціалізованої вченої ради (Д.26.001.39) зарубіжних і слов'янських літератур Київського Національного університету ім. Т. Шевченка, член спеціалізованої вченої ради (Д.26.178.01) компаративістики, української літератури й теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, член координаційної ради при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка.

За кожним наведеним рядком – роки копіткої й напруженої праці, дослідницький оптимізм та чітке бачення свого призначення, сила наукового духу та подвижництва. Однак життєвий шлях ученого не був усипаний пелюстками троянд, і в спину, на жаль, дув не теплий південний, а часто різкий і холодний

вітер застійних часів. Тому життєвий шлях майбутнього вченого склався швидше не завдяки, а всупереч обставинам.

Р. П. Радишевський народився 28 березня 1948 р. у мальовничому волинському куточку над Горинню в с. Бухарів Острозького району Рівненської області. Працював у колгоспі, служив в армії, а потім, нарешті, здійснення мрії - з 1970 р. студент відділу славістики філологічного факультету Київського університету ім. Т. Шевченка. По закінченню були аспірантура й блискучий захист кандидатської дисертації «Леся Українка і польська література» (1979). Відтоді доля Р. П. Радишевського невід'ємно пов'язана з відділом давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Вчений зосереджує сили на висвітленні проблем «Українсько-польських літературних зв'язків XVI–XVIII століть», зокрема на «Польськомовній творчості українських письменників доби бароко». Для поглибленого вивчення і висвітлення практично безмежного медієвістичного матеріалу Роксоланії необхідна була тривала й копітка робота в польських архівах та бібліотеках. У 1991 р. вченого було відряджено до Польської Академії наук (Краківський відділ) за довготривалим контрактом, де, працюючи в архіві Ягеллонської бібліотеки, він зібрав і видав малодоступну й маловідому історичну спадщину українського народу польською мовою. До українського читача повернулися забезпечені глибокими коментарями й риторичним аналізом художні тексти поетів оточення Петра Могили, Лазаря Барановича та епохи Івана Мазепи.

За цей час Р. П. Радишевський підготував докторську дисертацію «Польськомовна українська поезія кінця XVI – початку XVIII ст.», яку успішно захистив у 1996 р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка. З 1998 р. учений працює на посаді професора кафедри слов'янської філології, а з 1 вересня 2000 р. очолює кафедру полоністики філологічного факультету Інституту філології Київського національного

університету ім. Т. Шевченка, яка значною мірою була створена завдяки його зусиллям.

Сьогодні Ростислав Петрович - автор понад двохсот наукових праць, серед яких монографії «Іскри єднання. Леся Українка і польська література» (1983), «Юліуш Словацький. Життя і творчість» (1985), видані польською мовою «Українська польськомовна поезія в Україні кінця XVI - початку XVIII ст.» («Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI wieku do początku XVIII wieku», 1996), «Польськомовна поезія в Україні XVII століття» («Poezja polskojęzyczna na Ukrainie w XVII wieku», 1996) та антологія «Роксоланський Парнас» («Roksolański Parnas. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI wieku do początku XVIII wieku», 1998). Завдяки наполегливим пошукам ученого світ побачили польськомовні твори Івана Вагилевича «Польські письменники-русини» («Pisarze Polscy Rusiny. Iwan Wagilewicz», 1996) з додатком «Латинські письменники-русини» (1996), а також «Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко» (2006), яка стала визначною подією культурного життя України й отримала схвальні відгуки науковців та читачів і, нарешті, відзначена дипломом «Книга року 2006». Незабаром виходять «Польські письменники - Нобелівські лауреати» (2008), «Полоністичні та порівняльні студії» (2008), «Українсько-польське пограниччя. Сарматизм, бароко – діалог культур» (2008). Крім цього, варто виділити білінгвістичні збірки «Поезії» Ю. Словацького (1999), «Поезії» Я. Івашкевича (2000) та антології «Передзвони польської лютні» (2002), «Польські романтики «української школи»: Антоній Мальчевський, Северин Гощинський, Юзеф Богдан Залеський» (2008), які значно розширили спільний простір братніх культур України та Польщі. Значна і дуже актуальна діяльність Р. П. Радишевського на ниві перекладів українських польськомовних стародруків для вітчизняних антологічних видань, серед яких «Марсове поле», «Пісні купідона», «Українська поезія середини XVII ст.», «Українська література XVII ст.», «Українська суспільно-політична думка XVI–XVII ст.» тошо.

Ще в 1998 р. Ростислав Петрович організував першу міжнародну конференцію «А. Міцкевич і Україна», яка отримала гучний позитивний резонанс серед учених двох країн, у наступному були – «Ю. Словацький і Україна», у 2000-му вченіполоністи з'їхалися на конференцію «Я. Івашкевич і Україна», далі відбулися «Українська школа в літературі та культурі українсько-польського пограниччя» (2004) і «Європейський вимір української полоністики» (2007). Численні наукові семінари, школи, круглі столи, засідання, до участі в яких обов'язково запрошуються дослідники від Львова і Луцька, Житомира, Кам'янця-Подільського і Черкас до Бердянська і Сімферополя, визначені метою об'єднання єдиним науковим життям і проблематикою полоністів усієї України. За підтримки вченого в Україні щорічно відбувається декілька міжнародних або всеукраїнських наукових заходів, які сприяють поглибленню зв'язків між науковцями України й Польщі, кращому пізнанню слов'янських народів. До вагомих здобутків полоніста додамо ще 9 томів серії «Київські полоністичні студії», які почали виходити ще в далекому 1999-му за редакцією відомого організатора науки.

Особлива роль Р. П. Радишевського полягає також у підготовці для держави науково-педагогічних кадрів філологівславістів. За останнє десятиліття він виховав цілу плеяду молодих науковців із польської, української та болгарської літератур. Під його керівництвом захищено дванадцять кандидатських та одна докторська дисертація. Він є науковим керівником семи аспірантів та консультантом трьох докторантів.

Але полоністика – не єдиний напрям наукової діяльності Ростислава Петровича. Погляди вченого вже майже сорок років зосереджені на осмисленні україно-польських взаємин

XVI–XVIII ст., «української школи» польського романтизму. Узагальнюючи, можна сказати, що об'єктом зацікавлень ученого є польська й українська літератури від давнини до сучасності.

З 1999 р. Р. П. Радишевський очолює Міжнародну школу україністики НАН України. Він щорічно забезпечує проведення літніх сесій, щоразу залучаючи до вивчення української мови та культури все більше представників зарубіжжя. З цією метою за його редакцією вийшла низка науково-дидактичних хрестоматій, збірників і посібників.

Знаковою подією України 1990 року стало найповніше видання в двох томах творів Олександра Олеся (1990), більшість з яких було надруковано вперше, чимало – з рукописів поета. І надалі вчений невтомно популяризує творчість Олександра Олеся, з друку виходять «Все навколо зеленіє» (1990), «Драматичні казки» (1990), «Княжа Україна» (1991, 1998), «Вовченя» (1991), «Лірика» (1998), «Івасик-Телесик» (1999), «Ялинка. Вірші для дітей» (2001) та багато інших. Сьогодні у видавництві «Наукова думка» чекає друку новий двотомник Олександра Олеся, який значно доповнює, розширює та уточнює попереднє видання.

Крім творчості Олександра Олеся, Ростислав Петрович жваво цікавиться і рефлектує український процес століття XX, де його увагу особливо привертає література української діаспори, зокрема представники Празької школи, серед яких В. Королів-Старий, О. Лятуринська, О. Ольжич, А. Павлюк, В. Хмелюк, С. Черкасенко, М. Шаповал тощо. Практичним втіленням цього напрямку наукової праці є видання серії «Студії з україністики», відповідальним редактором якого є ювіляр.

Серед фахівців особливою повагою користуються праці, завдяки яким повертаються до наукового обігу незаслужено призабуті імена або вводяться невідомі літературні тексти, тим більше, якщо ці тексти випливають із сивої давнини.

Праця копітка, виснажлива, потребує енциклопедичного знання не тільки тла епохи, але, насамперед, особливостей літературного процесу і, якщо образно сказати, то смаку, кольору та запаху епохи. Р. П. Радишевський більше двадцяти років виступає як перекладач із староукраїнської, старопольської та церковнослов'янської мов. Видатні літератори й суспільні діячі XVI–XVIII ст. Т. Баєвський, Л. Баранович, Й. Верещинський, Я. Щ. Гербурт, Й. Калімона, В. Кіцький, П. Могила, П. Орлик, М. Пашковський, С. Полоцький, А. Чагровський завдяки вченому заговорили сучасною українською мовою.

Шукати й знаходити, надавати друге життя художнім текстам чи науковим роботам, мабуть, життєва потреба дослідника. Науковий доробок житомирянина Володимира Яковича Гнатюка (1893–1952) – давнє й глибоке захоплення Ростислава Петровича. Вибрані твори в'язня ГУЛАГу за редакцією киянина після примусового півстолітнього замовчування сьогодні підготовлені до друку й чекають свого видання.

Сакральне місце в життєдіяльності ювіляра посідає власна художня творчість. Ростислав Петрович любить поезію, дзвінке поетичне слово, примхливий поетичний образ. На одному подиху були видані збірки поезії «Ритми серця. Поезії», «Мелодії серця. Копа пісень» та «Пісня маминого серця. Пісенник», CD «Серпнева рапсодія. Пісні І. Якубовського на вірші Р. Радишевського» та CD «Вірю в тебе, моя Україно! Пісні І. Якубовського на вірші Р. Радишевського».

Безперечно, така наполеглива працездатність не могла пройти повз увагу громадськості. Ростиславу Петровичу присвоєно почесне звання «Заслужений для польської культури» (1999), оголошена подяка від Київського міського голови (2001), за поширення польської культури й науки в Україні нагороджено медаллю «Міцкевич та Пушкін» (2002), він обраний Почесним членом товариства А. Міцкевича (2004), нагороджений Почесною грамотою Міністерства освіти і науки

України (2005), оголошено Лауреатом премії Якова Гальчевського (2007) та відзначено багатьма іншими знаками суспільної уваги.

Відомого українського вченого, філолога-славіста, дослідника в галузі полоністики та україністики, літературної компаративістики, доктора філологічних наук, професора Ростислава Петровича Радишевського 4 лютого 2009 р. було обрано членом-кореспондентом НАН України у галузі слов'янських літератур — це висока й заслужена нагорода відомому вченому.

Вітаємо Вас, шановний Ростиславе Петровичу!

## ДМИТРОВІ СТЕПОВИКУ – НА 70-РІЧЧЯ

Коли з кимось ідеш з молодечих літ, то перебіг наступних років і десятиліть стає майже непомітним. Дивишся на людину і не зауважуєш у ній вікових змін, бо в пам'яті лишається первісний образ, перша зустріч, перша розмова. Тільки порахувавши часову відстань від тієї першої зустрічі, піддаєшся диву-дивному: гей, та минуло ж уже сорок років! А здається, то було вчора. І це так добре, що пам'ять завжди молода, а роки та десятиліття для неї – ніщо!

Із Дмитром Степовиком ми майже одночасно стали на стежку науки. Він вступив до аспірантури ІМФЕ 1967 року, а я (не без його агітації) наступного 1968-го. І обоє прийшли в науку з молодіжної журналістики – він з республіканської «Молоді України», я - з Тернопільського обласного «Ровесника». Аспірантуру теж проходили пліч-о-пліч, і хоч у нас були різні теми й напрямки писання кандидатських дисертацій (я досліджував українсько-польські мистецькі зв'язки нової доби, він - сакральну гравюру XVII ст., все ж якось так вийшло, що працювали в тих самих архівах, музеях, бібліотеках України й навіть відрядження мали одночасно в ті ж самі країни - Литву, Білорусь, Польщу. Ніде так добре не взнаєш людину, як у спільній поїздці. Зустрічі в Інституті були діловими; аспірантів, крім написання дисертацій і складання іспитів, значно навантажували іншою роботою, часто суто технічною. Тому наші приятельські взаємини часто-густо зводилися до іронічних запитань: «Як твої справи, Митю?» - «Справи мої підшиваються, Олесю, а як твої?» - «На мене щойно завели папку, бо я з периферії, а на тебе, мабуть, підшито паперів ого-го, бо ти лавній киянин».

У цих іронічних запитаннях була наша не зовсім весела

реакція на події 60-х років, коли після короткої хрущовської відлиги наставали брежнєвські заморозки, і вже ввижалися контури майже сталінських морозів. За шістдесятниками – а ми з Дмитром були серед них – пильно стежили, коригуючи, кого пропустити у велику академічну науку, а кого ні. На цьому полі були проблеми з владою і в Дмитра, і в мене.

І ось ми разом їдемо для пошуку матеріалів для наших дисертацій у Вільнюс. Це було літо 1969 року. Жили разом в гуртожитку Академії наук Литовської республіки. Відвідували ті самі архіви й бібліотеки. І тут я вперше спостеріг лагідний, доброзичливий характер Дмитра Степовика. Перед цим я інколи бував у нього вдома – мешкав він тоді на Лук'янівці, на вулиці Довнар-Запольського – і перезнайомився з його ріднею - батьком Власом Федоровичем, матір'ю Марією Сидорівною, братами Володимиром і Петром, сестрами Ольгою й Анастасією. Вони мешкали в різних місцях України, але часто бували в гостях у Дмитра. Я переконався, що він з дуже гарної української родини, отримав добре християнське виховання (батьки, брати, сестри, племінники – усі віруючі, і не боялися в цьому признаватися). Але правдивіші й глибші враження все ж пізнаєш під час якоїсь спільної роботи, або спільної подорожі. Наше литовське аспірантське літо було дуже успішним. Я познаходив чимало нового для своєї теми; Дмитро відкрив у литовських і польських стародруках чимало гравюр, ніким не описаних до нього. Він довів, що українські художники у XVII ст. створили багато ілюстрацій для книг іноземних видавництв.

Я помітив у Дмитрові, що крім лагідності, товариськості, готовності допомогти ближньому (думаю, що це не лише наслідок християнського виховання, а й родова риса сім'ї Степовиків, наскільки я її знав, особливо його матір Марію), – він наділений великою працелюбністю та природженим покликанням до науки. Я вже тоді, коли ми щойно починали будува-

ти свою наукову кар'єру, усвідомлював, що він далеко піде. І не помилився. Працюючи десять років з ним в Інституті мистецтвознавства, фольклористики й етнології, я бачив, які перепони й палиці в колеса йому ставили у Відділі образотворчого мистецтва Інституту, й поза ним. Причин на це зло було дві: заздрість і неминаюча підозра в українському націоналізмі. Він писав книги й друкував їх у престижних київських видавництвах «Наукова думка» й «Мистецтво». Це видавництва для академіків, а не для кандидатів наук. То як таке можна терпіти? Радянська система мала багато засобів, щоб зупинити небажану людину будь-де: на виробництві, у літературній чи мистецькій творчості, у науці. Я в цьому переконався і на собі, і на багатьох колегах; на прикладі Дмитра особливо.

Тим паче, що Дмитро досліджував релігійне мистецтво, а це додаткова причина, щоб жалити й інтригувати. Якось Дмитро показав мені один із численних листів до нього з погрозами, а це було після виходу в світ його перших монографій з мистецтвознавства в середині 70-х років. Лист, пам'ятаю, був написаний червоним чорнилом і, звичайно, російською мовою. Дмитра повідомили, що тираж його книги «вовремя остановлен и изъят; причина: книга богомазная, несовременная, не коммунистическая, национал-социалистическая», і підписаний нерозбірливо, полковник "азведуправления СССР" наказував авторові надалі писати "краткие статьи, только правильные, только советские, коммунистические"».

Отакий був час. Звичайно, ніхто тиражів Дмитрових книг не «изымал», не зупиняв і не нищив. Це було написано, щоб залякати молодого науковця, а раптом злякається, зігнеться? Але Дмитро не з таких. Його працелюбність, відданість науці не могли не помітити ще в радянський час його недоброзичливці, не кажучи вже про неупереджених, об'єктивних людей, яких на терені Національної академії наук України все ж таки було і є переважна більшість. Так, славістичні дослідження

Дмитра Степовика були удостоєні нагород у Болгарії й Україні (Дмитро написав і видав 4 монографії з болгарського образотворчого мистецтва і його зв'язків з українським), а за дослідження в галузі українського варіанту стилю бароко Президія Академії наук України присудила йому престижну академічну премію ім. Івана Франка. І все ж, у радянську добу Дмитрові Власовичу як науковцеві було завдано тяжкого удару. 5 червня 1984 року він блискуче захистив докторську дисертацію (як, до речі, й кандидатську 14 років перед тим), і Вчена рада відзначила, що давно не було такого успішного захисту. Одначе, в Москві думали інакше (напевне так думати спонукали в червонозоряній деякі з київських «полковників», які свого часу радили науковцеві писати тільки «краткие статьи, только правильные, только советские, коммунистические»), і сумновідомий своєю корумпованістю й політичною заанґажованістю московський ВАК відмовився видати визначному українському мистецтвознавцеві диплом доктора наук.

Дмитро, при всій його силі волі, і сьогодні визнає, що це таки справді був один з найболючіших ударів у його науковому житті. Але удар не повалив його на землю, не дав опустити руки. Пішли нові праці, нові книги й глибокі дослідження. Коло інтересів ширшає. Окрім книгознавства, гравюри, болгаристики й славістики, професор Степовик береться, уже після проголошення Незалежності України, за поглиблене дослідження - на мистецтвознавчому й богословському рівніікони, а також творчості митців української діаспори – Леоніда Молодожанина, Михайла Паращука, Якова Гніздовського, Михайла Черешньовського, Христини Дохват. Його книги з ікони й українського зарубіжжя відомі сьогодні у нас і за кордоном, вони визнані, оцінені, відзначені багатьма нагородами і преміями. Тому замість одного докторату, зневаженого Москвою та її київськими попихачами, Дмитро Власович Степовик має тепер три докторські ступені - мистецтвознавства,

філософії, теології, звання професора й академіка Академії наук Вищої школи України. Сьогодні думаю про мого ровесника, колегу, про 70-річного Дмитра Степовика, увінчаного титулами й ступенями, а згадую чорнявого юнака 60-х років – наших спільних, аспірантських... І на думку спадає давня східна мудрість, що належить, здається, великому філософу Аль Сааді: «Вольовий і терпеливий завжди побачить переможний підсумок початої справи».

#### РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Н. К. ГаврилюкДо ювілею С. М. Толстої

# ПРО КОМПЛЕКСНЕ ЕТНОЛІНГВІСТИЧНЕ ВИВЧЕННЯ ПОЛІСЬКОГО НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ І ПОВ'ЯЗАНИХ ІЗ НИМ ТРАДИЦІЙ

Толстая С. М. Полесский народный календарь [Традиционная духовная культура славян. Современные исследования]. – Москва: 2005 Индрик, – 600 с.

Сучасна історіографія етнолінгвістичного вивчення традиційної духовної культури Полісся та її зв'язків з іншими зонами слов'янського світу є великою і безпосередньо пов'язана із світлим ім'ям академіка РАН М. І. Толстого як засновника теорії і практики даного комплексного наукового напрямку, а також з іменами його діяльних соратників: С. М. Толстої, Л. М. Виноградової, Т. О. Агапкіної, О. В. Гури та багатьох інших колег, зусиллями яких розвивається специфічна міждисциплінарна галузь слов'янознавства. Іншими словами, відтоді, як на основі матеріалів багаторічних (1974–1995 рр.) поліських експедицій почали публікуватися відповідні етнолінгвістичні дослідження, минуло, здавалося б, не так вже й багато часу. Утім період кінця XX – початку XXI ст. вже тепер сприймається епохальним для славістичної гілки діалектології, етнографії та фольклористики, якщо зважати й на саму кількість видань, що побачили світ у вигляді монументальних багатотомних етнолінгвістичних словників слов'янських старожитностей, спеціальних серійних збірників статей, індивідуальних монографій тощо, і на наявну в них багатогранність зреалізованих

принципів і методів профільної методології, широту й повноту включеного до наукового обігу нового фактичного матеріалу. Складовою частиною цього вагомого дослідницького доробку з традиційної духовної культури слов'ян стала книга С. М. Толстої «Поліський народний календар».

Ця книга – органічне, тематично зумовлене зведення нових та перероблених і доповнених опублікованих досліджень, що грунтуються на матеріалах Поліського архіву РАН та власних записів авторки. При цьому значливою є географія відповідної джерельної бази, загальний обшир якої (зважаючи на карту обстежених пунктів, С. 597) охоплює увесь історикоетнографічний регіон Полісся, тобто його білоруську, українську та російську частини. Окрім авторської передмови, книга має «Вступ» під назвою «Народний календар в системі традиційної культури», а також дві великі частини з відповідними заголовками: «Поліська календарна термінологія. Матеріали до етнодіалектного словника поліських хрононімів» та «Поліський народний календар в етнокультурному контексті», до загального складу яких входить ціла низка спеціалізованих студій і додатків.

«Вступ» за своїм змістом є концептуальним для всієї книги розділом. Через те вважаємо доцільним виділити ті його положення, які є принциповими для розуміння, з одного боку, місця й ролі слов'янського календаря в системі традиційної культури, а з другого – напрямків і характеру досліджень, що містяться далі за вступом. Насамперед увагу привертає репрезентація традиційного календаря як історично сформованої системи членування та регламентації річного часу, котрий організує не лише обрядовий цикл, господарську та побутову практику, але й значною мірою також і вірування й побутування фольклору (с. 9). Відтак це складне культурне утворення підпадає у вступі під метод своєрідного препарування, через що перед читачем розкривається «морфологія» кален-

даря в розмаїтті, ієрархії та переплетеності його структуроутворюючих компонентів (одиниць, категорій, форм вираховування річного часу, розподілу видів діяльності тощо), або, за авторською дефініцією, — «календарних моделей: розпорядку християнських свят, постів і м'ясниць; календарів сонячного, місячного, вегетативного; землеробського, скотарського, ткацького, бджільницького і т. ін.; календаря «харчового», шлюбного (весільного) і поминального, демонологічного і фольклорного, пісенного тощо» (с. 9). Читач дізнається також, що кожна з цих моделей формує окремий цикл і сполучається з окремим колом народних вірувань про природу й людину, що усім цим моделям властивий взаємозв'язок; його продемонстровано на прикладі ткацького календаря, підпорядкованого одночасно різному регламенту: святковому, місячному, демонологічному, господарському, сімейному.

Кожна із провідних календарних моделей дістає в тексті системну характеристику, тобто розглядається як окремо, так і в своїх тих чи інших взаємозалежних співвідношеннях з певними моделями. Врешті-решт ми отримуємо уявлення про народний календар як про структурно цілісну й унікальну універсалію часопросторового улаштування будь-яких ділянок традиційної культури. Тому цілком виправданими були перші авторські слова, що слов'янський календар  $\varepsilon$  «... найважливішою ланкою або навіть (у певному сенсі) ядром усієї традиційної культури» (с. 9).

Визнаючи народний календар різних етнічних традицій і регіонів Славії як одну з найбільш емпірично розроблених тем слов'янського «народознавства», авторка водночас підкреслює помітну недостатність його вивчення з «семантичної» точки зору, — «не просто з боку його обрядового наповнення, але й уміщених у календарі смислів, відображених у ньому уявлень про світ і людину» (с. 16). Практично не вивченим називається також мовний компонент — народна календарна термінологія.

Імовірну причину тієї обставини дослідниця вбачає в беззаперечному факті залежності народного календаря від календаря християнського. «Тим часом, – як ідеться далі, – не лише структура й «семантика» традиційного календаря, але й значною мірою термінологія досить далеко стоїть від відповідних канонічних форм, демонструючи синкретизм християнських і язичницьких елементів, народного (місцевого) і книжкового шарів у традиційній культурі та цікаві способи мовної й культурної адаптації в народному повсякденні термінів і понять християнського календаря» (с. 17). Справедливість цієї тези стає тим більш переконливою, оскільки доводиться прикладами з галузі поліської термінології як загальнослов'янського чи східнослов'янського, так і локального характеру.

Надто важлива думка про те, що «вивчення народних термінів поза обрядовою реальністю і народними переконаннями, що їх мотивують, є абсолютно неможливим» (с. 18) також дістає низку слушних доказів. Серед них, скажімо, такі: «Для розуміння термінів Куготи, Гоготи (канун Нового року) необхідно знати локальний західнополіський звичай кричати «ку-гу» або «гоготати» під час новорічного щедрування, який має відповідності у південнослов'янських «куд-кудахтаннях» та імітаціях крику домашньої птиці; назва Дров'яна стасть (середа на Страсному тижні) пояснюється ритуальним миттям дерев'яного посуду в цей день; термін Пополокани (1-й день Великого посту) пов'язаний із фразеологізмом «полокати зуби» і означає перехід від скоромної до пісної їжі» (с. 18).

Не менш цікавим є розгляд питань щодо особливостей побутування поліського народного календаря та його структурних підвалин. Зокрема, йдеться про такі конструктивні основи календаря, як розрізнення буднів і свят, свят великих і малих, рухомих і нерухомих, переддня свята (кануну) і післясвяткового дня, чоловічих і жіночих днів тижня тощо. Відповідна календарна диференціація постає в тексті у своїх поліських формах мовного означення та народних аргументаціях сенсу структурованих за часом заборон, приписів, прикмет щодо певних видів праці й норм поведінки.

Окрему увагу приділено ще одному важливому й вельми специфічному аспекту мовного й етнографічного вивчення календаря. Це - виявлення локальних відмінностей і ареальних зв'язків у термінології, структурі й семантиці системи свят і дат окремих слов'янських регіонів, що особливо актуально, як наголошується, - «для термінології, оскільки діалектні словники вкрай рідко і випадково фіксують календарні назви. Проте навіть у межах Полісся ареальні відмінності у цій сфері лексики досить великі» (с. 21). Зміст сказаного й цього разу конкретизується прикладами спеціального авторського спостереження. Вони засвідчують численність як самих різновидів поліських народних номінацій кожної певної календарної дати, так і виявів їх територіального розподілу: від загальнорегіонального або регіонально-зонального до локального, вузько локального чи «острівного» і дрібнішого. Прикметно, що наведені в тексті географічні «кордони» цих ієрархічних розмежувань багато в чому відповідають іншим ареалогічним студіям, зокрема й нашому досвіду картографування номінативно-обрядових та звичаєвих форм українського Полісся.

Суттєвими для розуміння специфіки предмета дослідження й територіального варіювання його структурнофункціональних показників вважаємо такі авторські тези. Перша полягає в тому, що «порівняльне вивчення матеріалу навіть на обмеженій території відкриває відмінності не лише у складі свят і шанованих днів, але і в структурі календарного циклу, тобто в значущості, вагомості, ритуальному й міфологічному навантаженні окремих дат і відрізків календаря», і друга, – що «деякі ритуальні комплекси або окремі елементи, повір'я і прикмети мають властивість пересуватися календарем, закріплюючись у різних традиціях за різними, суміжни-

ми чи віддаленими один від одного святами» (с. 23). Звісно, що й ці глибокі узагальнюючі спостереження з характерною для дослідниці методичною послідовністю не залишаються в тексті без доказової фактографії.

Завершуючи розгляд концепції дослідження традиційного народного календаря Полісся, авторка ставить «завдання комплексного лінгво-етнографічного описання матеріалу, що включає: мовну (діалектну) характеристику відповідної лексики (і по можливості фразеології), характеристику етнокультурних реалій, з якими пов'язана кожна назва, і географічну характеристику обох елементів, тобто термінології та відповідних обрядових і міфологічних явищ» (с. 23). Оскільки однією із можливих форм такого описання називається етнолінгвістичний словник, то й сама сукупність сформульованих завдань передусім стосується наступної частини видання – «Поліська календарна термінологія. Матеріали до етнодіалектного словника поліських хрононімів».

Головне і найбільше за обсягом місце тут, ясна річ, посідає сам зазначений словник. Проте зрозуміти правила його упорядкування, полегшити й урізноманітнити його використання допомагають, з одного боку, вміщена на початку словника преамбула, а з другого – декілька прикінцевих, у тому числі нестандартних, покажчиків. Зокрема, у преамбулі доречним виглядає зауваження, що за своїм профілем представлений етнодіалектний словник (на відміну від звичайного діалектного словника) передбачає «відомості екстралінгвістичного характеру, котрі належать до змісту народного календаря, тобто до трактувань самих календарних одиниць (днів, періодів року) і їх ритуального наповнення», а також роз'яснення, що «ці відомості надаються головним чином у формі «словникових ілюстрацій», вибраних із тематичних матеріалів Поліського архіву тощо, «і підібраних у такий спосіб, щоб відобразити основні уявлення і вірування про відповідну одиницю календаря і приурочені до неї обряди і звичаї» (с. 27).

Ознайомлення із словником (складеним за алфавітом) не залишає сумніву в пильному дотриманні зазначених та багатьох інших, важливих для даного жанру роботи, вихідних методичних позицій, зокрема щодо: написання заголовного слова хрононіма, збереження його морфонологічних та словоутворюючих відмінностей, урахування варіативності складових, апелятивних термінів, використання певних наукових дефініцій, допоміжних позначок, відсилань тощо. У текстах «словникових ілюстрацій», що розкривають змістове навантаження хрононімів, кожне народне свідчення має досить детальні - географічну й персоналізовану (щодо збирача) позначки, які розшифровуються далі переліком обстежених населених пунктів і списком прізвищ записувачів інформації. Словник збагачено також: Алфавітним індексом заголовних слів; Хронологічним індексом нерухомих свят, рухомих свят, періодів і днів, поминальних днів; Предметно-тематичним покажчиком; зрештою, оригінальним довідковим списком представленої у словнику «Календарної пареміології» (систематизованої за групами: прикмети; приказки, прислів'я, примовляння, ритуальні формули, фрагменти пісень).

Загальний кількісний склад і обсяг тексту «словникових ілюстрацій» різних сукупностей «однотипних» хрононімів (напр. Андрій, Андрійки, Андріанова ніч, Андросити тощо; Громніци, Громнічна середа, Громнічний батько, Громовий день і т. ін.) неоднаковий і залежить від ступеня їх календарно-побутового значення. З цього погляду особливою насиченістю вирізняються хрононіми, пов'язані з поминальною традицією, зокрема «Діди», число термінологічних різновидів яких сягає 59-ти, а обсяг присвячених їм текстів займає більше 16-ти сторінок. Це, власне, й не дивує, враховуючи характерність розповсюдження на Поліссі відповідної термінології та звичаєвості.

Чимало місця відведено й донедавна найбільш збереженій

саме на Поліссі поминально-міфологічної традиції на зразок «Русалки», усі основні структурно-функціональні показники якої, разом із звичаями останнього «русального» дня, відомого як «Розирги», відображені у відповідних словникових текстах. На сьогодні, за нашими польовими спостереженнями, «русальна» термінологія виявилася стійкішою в часі, ніж сама, відповідна система міфологічних уявлень і обрядів, що скоріше розсипалася на фрагменти і забувалася. Одна із форм вияву її деформації виражена народними свідченнями на кшталт «тепер русалки не ходять, їх хімією потравили», «...їх батюшки закляли», «...не показуються, бо люди тепер неправедні». Утім, елементи культу русалок то тут, то там утримуються й донині. Скажімо, у 2004 р. у розташованому серед Шацьких озер селі Поболь, що на Волині, русалкам ставили на стіл центральної кімнати тарілку пряників і цукерок, котра мала стояти увесь русальний тиждень, причому в цей час намагалися не залишати без нагляду новонароджену дитину. Прикметно й те, що з-поміж усіх структурних складників «русальної» міфології найвищим рівнем збереження відрізняються якраз лапідарні фольклорні форми: прикмети, приписи, застережливі вербальні формули щодо періоду «русальниці» і дня «розиргів».

Розгляд поліської календарної термінології продовжується ще у трьох роботах. У першій з них, на відміну від хрононімів, що побутують переважно в усній формі, – презентуються рідкісні автентичні зразки поліських рукописних календарів, зауважується їхня цінність у повсякденному використанні, для вивчення збережених у них архаїчних форм хрононімів тощо. Другою є робота «Антропоніми в народній календарній термінології», де на основі екскурсу в історію давньослов'янської лексики й пильного філологічного аналізу з'ясовуються типові мовні (граматичні) перетворення поліських антропонімів при їх включенні до календарної термінології, наслідком чого стає, з одного боку, апелятивізація антропонімів (агіонімів) у на-

звах свят, а з другого – онімізація апелятивів (хрононімів неантропонімічного походження). У третій – «Семантична модель спорідненості у слов'янському народному календарі», – завдяки підбірці і аналізу незвичайного й напрочуд цікавого лексичного поліського та іншого слов'янського матеріалу, дізнаємося про таку характерну модель семантичної структури календаря, у межах якої свята і дні опиняються стосовно один до одного «родичами»: батьком чи матір'ю, сином, братом, племінницею тощо.

Другу частину книги «Поліський народний календар у етнокультурному контексті» складають студії з окремих календарних тем, які додають багато нового до вміщеного у словнику корпусу поліських назв свят та їх етнографічного тлумачення, розширюючи коло уявлень про стан поліської календарної традиції останньої чверті XX ст.

Зокрема, привертають увагу три студії, присвячені помітним серед календарних обрядів і вірувань явищам, це: ритуальні бешкетування молоді; шанування «стрітенської» і «четвергової» свічки; повір'я про те, що в певні дні (свята) «сонце грає». Вони об'єднані загальним заголовком «З досвіду ареального вивчення поліського календаря», котрий говорить сам за себе й засвідчується вміщеними тут прикладами картографування. Студії цікаві з різних точок зору. З одного боку, вони відбивають пошук таких класифікаційних ознак явищ, які б проявили їх локальні відмінності на теренах Полісся; ними стали, в одних випадках, типи календарної приуроченості досліджуваних явищ, в інших - різновиди їх термінів, дієслівної лексики, які, власне, і утворюють зміст тієї чи іншої карти. Останніх усього шість, і вони досить виразні з огляду на територіальну диференцію Полісся. З другого боку, студії виглядають як широкий коментар структурно-функціональних, термінологічних і «ареальних» особливостей розглядуваних обрядових дій, уявлень, атрибутивів, сукупна характеристика яких у кожному випадку супроводжується також (як і завжди) текстами народних свідчень. Тож здійснений дослідницький «досвід» видається вдалим і корисним, як для розвитку методики картографування обрядово-світоглядних явищ, так і для зіставлення результатів різнодисциплінарної ареалогії, орієнтованих на вивчення місця й ролі Полісся в етнокультурній історії слов'ян.

Наступними  $\epsilon$  дві тематично й проблемно пов'язані між собою статті: «Матеріали до описання поліського Купальського обряду» та «Варіативність формальної структури обряду: Купало й Марена». Відзначаючи неабиякий інтерес дослідників до купальського обряду як до сфери реконструкції дохристиянських уявлень і вірувань, авторка водночас звертає серйозну увагу на той факт, що в різних слов'янських і, зокрема, східнослов'янських регіонах фіксується неоднаковий ступінь архаїчності, зміни символічної функції чи мотивації купальського обряду. Через те вважає, що в справі реконструкції прадавнього стану «слід враховувати можливість існування проміжної стадії локальних різновидів обряду, у межах яких... повніше за все можуть бути витлумачені релікти, що дійшли до сьогодні» (с. 409). Ця ідея стає своєрідним орієнтиром для розгляду в першій статті поліського варіанту купальського обряду, який, за типологією дослідниці, чітко «розпадається» на п'ять ланок. Серед них: запалювання вогню; оберігальні ритуальні дії, спрямовані проти нечистої сили; різновиди безчинств і порушень установлених норм поведінки тощо. Після різнобічної, у тому числі географічної характеристики цих та інших обрядових складників, робиться висновок про досить значні відмінності між західнополіським і східнополіським варіантом обряду й навіть між двома західними його варіантами (с. 421). Пов'язане із такого роду варіативністю питання про певну структурну та географічну закономірність розподілу локальних різновидів архаїчних слов'янських обрядів (с. 424) стає, у свою чергу, підставою для формулювання у другій статті низки вихідних конктруктивних положень. Відтак вони розкриваються й уточнюються на прикладі ретельного структурного зіставлення поліських типів запалювання вогню та їхнього постійного мотиву знешкодження відьми (нечистої сили) на Купала із відповідними складниками західнослов'янського обряду водіння й умертвіння Марени. При цьому вагомими в теоретичному плані є авторські спостереження щодо характеру георграфічного співвідношення різних структурних варіантів обряду.

Про увагу до ще однієї актуальної проблеми лінгвоетнографічного вивчення календаря, а саме - до проблеми співвідношення у відповідних традиціях словесного тексту й обрядового контексту засвідчує об'ємна стаття «Ритуальні запрошення міфологічних персонажів на різдвяну вечерю» з підзаголовком «Формула й обряд» (написаної у співавторстві з Л. М. Виноградовою), що має дві частини. У першій розглядається ритуальний контекст (тобто: часовий, локативний, акціональний і предметний код, персонажний і агентивний ряд) запрошень та їх відображення в семантиці й структурі вербальних текстів, у другому, навпаки, аналізуються самі ці тексти та їх структурні різновиди, виявляються залежності структури й семантики текстів від ритуалу. В обох випадках знаходять місце показники закріпленості різних типів ритуалу й тексту з певними географічними зонами Славії. З огляду на це, показовою є картографічна ілюстрація поширення різнорідних, проте семантично поєднаних «Адресатів запрошень на рідвяну вечерю», як-то: мороз, туча, птахи, дикі звірі, померлі предки, Бог, Богородиця, Герман та ін.

Захопливо, як етнографічно-художній твір, читається стаття «Благовіщення у слов'янських обрядах і віруваннях» (написана у співавторстві із М. І. Толстим), де домінує порівняльний підхід до висвітлення формальної та функціональної структу-

ри «благовісного» дня і свята в народних традиціях слов'ян різних регіонів. Такий самий підхід, але з урахуванням певних спеціальних проблем і аспектів розгляду, простежується також при студіюванні інших, присвячених календарю, різнохарактерних тем. У їхньому переліку: «Залишки пасхальної їжі та їх ритуальне застосування», «До співвідношення християнського і народного календаря слов'ян: вирахування та оцінка днів тижня», «Сліди давньослов'янської апокрифічної традиції в поліському фольклорі: «Сказання про 12 п'ятниць»», чим власне й завершується основний текст досліджень. Хоча варто зауважити, що наприкінці книги, окрім переліку літератури та додатків, про які вже згадувалося, міститься дбайливо складена «Програма-запитальник для збору відомостей з поліського народного календаря» (її повний та скорочений варіант), яка має самостійне наукове значення.

У підсумку висловимо деякі загальні міркування. Через малодоступність книги в українських етнографічнофольклористичних і славістичних колах ми намагалися по можливості повніше охарактеризувати її зміст, виокремлюючи позиції, які наголошувала сама авторка, і які ми, в міру власного досвіду, певним чином оцінювали та, загалом, повністю поділяли. Зважали й на те, що книга вартісна як з огляду на її різнобічну новизну в справі пізнання традиційного календаря Полісся і його зв'язків з іншими регіонами слов'янського світу, так і з погляду її загальнометодологічного значення для вивчення різних ділянок традиційної культури, зрозуміти які можна найкраще, якщо розглядати їх так, як це зроблено у даній книзі, тобто у своїй майже «реальній» мовній і етнографічно-фольклорній єдності, на основі підпорядкованих компаравістиці методів: структурного, типологічного, ареалогічного, що відкриває шлях і до історичних інтерпретацій, і до семіотичних пошуків. Видання буквально насичене матеріалом автентичних наративів, важливість якого як джерельної бази для народознавчих і мовознавчих дисциплін, хоч якби банально це не звучало, неможливо переоцінити. До того ж, хорошим прикладом до наслідування  $\varepsilon$  методика його органічного по $\varepsilon$ днання з аналітичними текстами.

Сам жанр огляду серед іншого передбачає й позицію зауважень. На щастя, навіть при великому бажанні знайти їх у вигляді протиріч, неточностей фактографії, навряд чи можливо (хіба що технічною прикрістю є пропуск певних рядків тексту між с. 423–424), бо на заваді стоять: значний професійний досвід, досконале знання досліджуваного матеріалу, ретельність теоретичних загальних і окремих формулювань, зрештою, вміння писати просто про такий складний феномен, яким є поліський – слов'янський календар у системі традиційної культури. Це свідчить про те, що рецензоване видання, як, до речі, й усі наукові праці С. М. Толстої, – є роботою Майстра.

Редколегія щорічника і особисто рецензент щиросердно вітають С. М. Толстую з нагоди її ювілею, зичать їй усіляких гараздів, втілення творчих ідей і задумів на ниві комплексного етнолінгвістичного вивчення традиційної духовної культури слов'янського світу.

# ВАЛЕНТИН МИКОЛАЙОВИЧ ІЗОТОВ ПРО БОЛГАРСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В ПІВНІЧНОМУ ПРИАЗОВ'Ї

В. М. Ізотов. Болгарские народные музыкальные инструменты в Северном Приазовье. – Бердянськ-Запоріжжя, 2005 р. – 170 с.

Музичний інструмент у традиційній народній культурі відіграє важливу роль, оскільки є одним з найдавніших виражальних засобів людини. За його сприяння людина спілкується з навколишнім середовищем, природою, іншими людьми, з потойбіччям, висловлює свої почуття, погляди на світ тощо. Музичний інструмент бере участь чи не в усіх особливих моментах життя як людини, так і суспільства: різноманітні святкування та обрядові дії, розваги, супровід праці. Саме тому дослідження його ролі в культурі дасть змогу значно повніше представити відносини ЛЮДИНА–КУЛЬТУРА та ЛЮДИНА–СВІТ.

Серед українських етномузикологів та фольклористів, що цікавилися народними музичними інструментами, звертають на себе увагу праці Валентина Миколайовича Ізотова. Свою музичну діяльність він розпочав як вихованець Бердянської музичної школи та музичного училища. Його наставником був видатний композитор і педагог Д. Кабалевський. В. М. Ізотов заочно закінчив інститут культури. Протягом усього свого життя Валентин Миколайович займався вивченням і дослідженням болгарського фольклору, а також збиранням болгарських народних музичних інструментів. Високої оцінки заслуговують польові дослідження В. Ізотова. Він об'їздив болгарські села Приазов'я, прослухав і записав понад 200 народних пісень різних жанрів, а також підготував до друку збірку. У селі Трояни створив болгарський хор, слава про який дійшла і до Болгарії.

Особливе місце в діяльності вченого займають болгарські народні музичні інструменти. У журналі «Народна творчість та етнографія» вийшла друком його стаття, присвячена традиційному болгарському інструментові, нині настільки рідкісному, що мало хто з болгар-переселенців чув про нього, а саме «г а й д і». Не менш цікавою є стаття Валентина Миколайовича про «к а в а л», опублікована в болгарській газеті «Роден край». Автор зауважує, що кавал – найбільш оспіваний музичний інструмент у болгарській народній пісні:

Кавал свири на поляна, На поляна, край горица. Млада, хубава Стояна Търчи с менци за водица...

Валентин Миколайович звертає увагу на цікавий епітет — «м е д е н к а в а л». Він вважає, що це можна пояснити, якщо звернутися до питання виготовлення цього інструменту. А саме, хоч кавал і виготовляли з дерева, але обидва його кінці укріплювали за допомогою кілець зі шкіри або з міді. У статті автор описує своє враження від вперше почутого звуку кавала 1974 року в с. Зеленівка (Запорізька обл.), на якому грав майстер Петро Васильович Войников. Окрім кавала, Петро Васильович грав також на гайді, яку теж зробив власноруч. Спілкування Валентина Миколайовича Ізотова з музикантами та майстрами дало йому можливість якнайкраще ознайомитися з традиційними болгарськими музичними інструментами й осягнути сутність кожного з них. У статті «Кавал — български народен инструмент» автор зауважує, що виготовляли кавал, як і грали на ньому, вівчарі.

Захоплення народною культурою болгар-переселенців, зокрема піснями та народними інструментами, синтезувалися у фундаментальну монографію В. М. Ізотова «Болгарские народные музыкальные инструменты в Северном Приазовье» (2005), на яку зафіксовано ряд позитивних друкованих відзивів (наприклад, Шумада Н. С. Північне Приазов'я у записах і дослідженнях В. М. Ізотова). На початку праці подано загальні відомості з історії болгарського народу й короткі огляди про музичні інструменти та їхнє походження, що дає змогу сприйняти матеріал навіть читачам, необізнаним з болгарською культурою. Автор детально розглядає традиційні болгарські народні музичні інструменти усіх груп, звертаючи увагу на особу виконавця та призначення кожного інструмента. Деяким інструментам, таким як «свирка», «кавал», «гайда», «гадулка – кеменче», «цидулка» та ударним, присвячено окремі розділи, що збагачують фактичним матеріалом слов'янську музичну фольклористику. Особливу увагу приділено таким аспектам:

- походження інструмента;
- чи інструмент є автентичним, чи запозиченим;
- перші письмові свідчення про інструмент, матеріали археологічних розкопок, іконографія;
- матеріал та особливості виготовлення інструмента;
- опис частин інструмента, стрій та діапазон;
- оздоблення;
- різновиди інструмента;
- чи має аналоги у світі;
- у поєднанні з якими інструментами використовується;
- хто виконавець;
- його репертуар;
- слухацька аудиторія;
- згадки про інструменти в текстах народних пісень;
- згадки про інструментальний супровід при виконанні народних пісень;
- де сьогодні використовуються болгарські народні музичні інструменти;
- які майстри зараз виготовляють болгарські народні музичні інструменти в Північному Приазов'ї.

Не менш важливим є те, що автор наводить інваріантні назви інструментів (напр., гадулка – кеменче), що вживаються в різних регіонах, а також подає паралелі подібних музичних інструментів інших народів (українців, росіян, татар, башкирів, албанців, туркменів, кавказьких народів, румун, угорців тощо).

В. Ізотов наприкінці кожного розділу подає нотні приклади характерних творів для цих інструментів. Текст книги багатий ілюстраціями, що дає можливість навіть недосвідченому в цій галузі читачеві зрозуміти особливості кожного інструмента, а саме: який він має вигляд, який за розміром, як його зберігають тощо. Монографія Валентина Миколайовича сповнена прикладами вербального фольклорного тексту, де згадується музичний інструмент, що дає змогу використати дану роботу також і в етнолінгвістичних дослідженнях. Важливо також, що кожен зразок паспортизовано, тобто зазначено не тільки прізвище виконавця, а й детально описаний побут та умови виконання.

Автор подає й ширші відомості про культурне життя болгар-переселенців у Північному Приазов'ї, а саме – розповідає про будинки культури, які гуртки там діють, які є ансамблі та оркестри, їхній склад, репертуар тощо.

Дане дослідження є актуальним, оскільки охоплює весь спектр побутування болгарських народних музичних інструментів у Північному Приазов'ї, а також містить вичерпні відомості про інструменти цілого регіону. Воно буде корисним як музикознавцям, так і славістам-фольклористам, а також усім, хто цікавиться культурою болгарської діаспори в Україні.

#### НОВІ ЛЕКСИКОГРАФІЧНІ ВИДАННЯ КАФЕДРИ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ІПЕВЧЕНКА

Кафедрою слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка підготовлено і видано протягом періоду 2006–2008 роки ґрунтовні видання – «Українсько-хорватський словник лінгвістичної термінології» та «Українсько-сербський словник лінгвістичної термінології». Нижче наведено рецензії на ці видання фахівців-філологів з освітніх і наукових закладів Сербії, Хорватії та України.

Л. Попович (Сербія) «УКРАЇНСЬКО-СЕРБСЬКИЙ СЛОВНИК ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ».

О. Л. Паламарчук, Г. П. Стрельчук, Н. Л. Білик, О. М. Ткаченко, М. В. Шевченко К.: ВПЦ «Київський університет», 2006.

«Українсько-сербський словник лінгвістичної термінології» є результатом тривалих лексикографічних досліджень у галузі контрастивної мовознавчої термінології, містить корпус найбільш уживаних лінгвістичних термінів і, безумовно, є важливим лексикографічним виданням, в якому вже давно виникла потреба.

Зважаючи на наявність в обох слов'янських мовах виразної тенденції до інтернаціоналізації національної термінології на народній основі, створеної на початку XX століття і загальноприйнятої в сучасній мовознавчій терміносистемі, фахівці часто мали справу з проблемою термінологічної синонімії, а також, у деяких випадках, омонімії, що значною мірою ускладнювало

розуміння наукового тексту. Рівень даного перекладного словника визначається підбором семантично точних еквівалентів, що  $\varepsilon$  найважливішим показником у роботі з термінологічним корпусом двох мов, особливо – мов близькоспоріднених, в яких  $\varepsilon$  збіги й розбіжності, а також обов'язкова міжмовна омонімія, що виникла на ґрунті колишньої полісемії.

Спираючись на наукові розробки сербської та української лексикографії, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка створив перший двомовний термінологічний словник, зробивши цим значний крок у напрямку розвитку слов'янської лексикографії, зокрема – української та сербської. «Українсько-сербський словник лінгвістичної термінології» стверджує наукові вимоги, які висуваються для праць такого типу.

Видання варто рекомендувати для використання у вищих навчальних закладах України та Сербії, в яких вивчається славістика й проводиться підготовка фахівців за спеціальностями «славістика», «сербістика», а також викладачам і студентам української мови та літератури в Сербії та інших регіонах колишньої СФРЮ, де вивчається україністика.

# *Є. М. Пащенко (Хорватія)* «УКРАЇНСЬКО-ХОРВАТСЬКИЙ СЛОВНИК ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ».

О. Л. Паламарчук, Г. П. Стрельчук, Н. Л. Білик, О. М. Ткаченко, М. В. Шевченко К.: ВПЦ «Київський університет», 2008.

Підготовка двомовних українсько-хорватських словників – важливе завдання сучасної славістики, українсько-хорватського співробітництва, зокрема, між Київським та Загребським університетами. Видана праця – важливий результат ініціативи славістів України, становить значний крок для подальшого розвитку мовознавства, просвітньої, наукової діяльності в Україні та Хорватії.

«Українсько-хорватський словник лінгвістичної термінології» призначений для спеціалістів із кроатистики та широкого славістичного фаху, має вагоме практичне значення. Завдяки широті діапазону опрацьованого лексичного матеріалу, словник може сприяти забезпеченню високого якісного рівня фахового вивчення філологами-славістами хорватської мови.

Виходячи з основоположних наукових розробок хорватської та української лексикографії, з численного лексикографічного доробку обох мов, а отже – врахувавши традиції та інновації цієї галузі, фахівці Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка створили новий вагомий словник, який відповідає усталеним науковим лексикографічним критеріям. Безперечна актуальність і переконливий обсяг праці дозволяють наголосити на важливості видання та рекомендувати його до використання славістамикроатистами – як фахівцями, так і початківцями.

# *М. Ю. Карацуба* «УКРАЇНСЬКО-ХОРВАТСЬКИЙ СЛОВНИК ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ»,

О. Л. Паламарчук, Г. П. Стрельчук, Н. Л. Білик, О. М. Ткаченко, М. В. Шевченко К.: ВПЦ «Київський університет», 2008.

«Українсько-хорватський словник лінгвістичної термінології», представлений на розгляд, є завершеною лексикографічною розвідкою, яка репрезентує понад 7000 сучасних українських термінів (іншомовного походження та інтернаціональних), що формують терміносистему лінгвістичної лексики.

Насамперед хочеться відзначити широкий спектр одиниць із різних галузей мовознавства – фонетики, морфології, синтаксису, лексикології, стилістики.

Важливим  $\varepsilon$  звернення саме до хорватської лінгвістичної термінології, адже вона досить скромно представлена на сьо-

годнішній день на українських мовознавчих теренах, використання термінологічних одиниць, залучених у тексті, дасть змогу точно відтворити українські лінгвістичні реалії хорватською мовою.

Запропонований Словник відповідає вимогам, що висуваються до подібних наукових видань, враховуючи високий рівень структурування лінгвістичних елементів, повноту та вичерпність залучених до нього компонентів, можливість практичного використання репрезентованого матеріалу.

Видання може бути використане як українськими студентами-славістами, що вивчають хорватську мову, зокрема тими, що навчаються на кафедрі слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, так і студентами-україністами з Хорватії на заняттях з мови, а також теорії та практики перекладу.

#### НАУКОВА ХРОНІКА

Л. К. Вахніна

#### XIV МІЖНАРОДНИЙ З'ЇЗД СЛАВІСТІВ

(10-16 вересня 2008 року, Охрид, Македонія)

Міжнародні з'їзди славістів, які відбуваються кожні 5 років у різних слов'янських країнах, уже давно стали важливою подією для науковців усього світу, де вивчаються слов'янські мови та культури. Вони є певним камертоном славістичної наукової думки і дають змогу побачити загальну картину сучасних досліджень у галузі мовознавства, літературознавства, фольклористики, історії, етнології, мистецтвознавства та накреслити нові перспективи їх розвитку.

Українська делегація (на чолі з академіком-секретарем НАН України, генеральним директором Національної бібліотеки України імені В. Вернадського – О. Онищенком) складалася з 34 представників різних галузей гуманітарної академічної та університетської науки.

Місцем проведення IV МЗС у Македонії не випадково було обрано місто Охрид, яке отримало символічну назву «Єрусалим на Балканах», адже воно є колискою церковного просвітництва, з ним пов'язана діяльність слов'янських просвітителів Кирила та Мефодія.

Урочисте засідання з'їзду відкрив голова міжнародного комітету славістів, академік Милан Гурчинов, який відзначив важливість цієї події для Македонії та македонського народу, до того ж, проведення з'їзду збігається з роком македонської мови та культури, що переживають своє відродження.

З вітальним словом до делегатів з'їзду звернулися голова уряду Республіки Македонія Бранко Црвенковський (під егідою якого готувався з'їзд); президент Македонської академії

наук та мистецтв академік Георгі Старделов, ректор Університету Св. Кирила і Мефодія в м. Скоп'є професор Жоржі Мартиновський, мер міста Охрида Олександр Петреський.

На пленарному засіданні з вітанням від зарубіжних гостей виступили – Почесний член МКС Януш Сятковський (Польща) та член МКС Герард Невекловський (Австрія).

Із пленарними доповідями виступили: Трайко Стаматоський «Розвиток македонської літературної мови» (Македонія); Олександр Молдован «Шляхи славістики в сучасному світі» (Росія) та Роберт Ходел «Чи сімейно-побутовий роман є жанром?» (Німеччина).

Основні ж дискусії щодо сучасних проблем розвитку слов'янських культур точилися під час роботи багатьох секцій, окремих тематичних блоків і міжнародних комісій.

Найбільш численною, як за кількістю учасників, так і за проблематикою, стала секція лінгвістики, де розглядалися проблеми етногенезу слов'ян та історії слов'янських мов у контексті історії слов'янської матеріальної та духовної культури. Окрема увага приділялася питанням походження слов'янських мов, праслов'янській та старослов'янській мові, текстології слов'янських пам'яток. У зв'язку з цим, великий інтерес викликала доповідь членів української делегації академіка Г. Півторака «Українсько-південнослов'янські лексичні паралелі як джерело реконструкції ранньої історії слов'янських племен», В. Франчук та О. Прискоки «Кирило-мефодіївські традиції в мові давньоруської писемності»; М. Зубова та Д. Іщенка «Рукописи південнослов'янського походження в зібранні Одеської державної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького: стан і перспективи дослідження»; І. Стоянова, Е. Стоянової «Дилема вітальності болгарських острівних ідіомів в Україні», П. Гриценка «Архаїчні діалектні зони слов'янського континуума» (за даними Загальнослов'янського лінгвістичного атласу)» та ін.

Серед сучасних лінгвістичних проблем однією з ключових є

вивчення сучасного стану слов'янських мов та їх нормативності, мовної ситуації в контексті глобалізаційних процесів та політики. Тому доповідь відомого польського мовознавця С. Гайди «Ідентичність слов'янських літературних мов» відобразила основні тенденції ролі слов'ян у художній картині світу.

Актульними залишаються проблеми взаємодії мов, як у слов'янському, так і в інослов'янському оточенні. До аналізу мовної ситуації в її динаміці постійно звертаються науковці багатьох країн, зокрема Білорусі (А. Лукашанець), Польщі (Е. Дзігель), України (О. Тараненко, Л. Шевченко, Л. Даниленко, Л. Масенко), а також Австрії, Великобританії, Естонії.

На секції «Література, культура та фольклор» було розглянуто цілий комплекс різноманітних питань, які торкалися літературно-теоретичних, культурно-історичних аспектів, різних літературних напрямів від романтизму та високої літератури до постмодернізму, окремих моделей розвитку слов'янських літератур.

Від класичних взірців російської літератури – Л. Толстого, І. Тургенєва, О. Пушкіна, які залишилися об'єктом дослідження в багатьох країнах, до творчості сучасних письменників, зокрема представниць жіночої прози – О. Токарчук в Польщі (доповідач Малгожата Аш – Паскілен, Швеція) до українки О. Забужко (доповідач Рената Боженкова, Болгарія).

Дослідження фольклору слов'янських народів стосувалося проблем функціонування сучасної народної творчості та традиційної духовної культури, слов'яно-неслов'янських зв'язків, текстології фольклору. З доповідями теоретичного плану виступили: О. Морозов «Фольклорна творчість та сучасні культурні процеси в слов'янських країнах» (Білорусь), Л. Вахніна, Л. Мушкетик «Категорія фольклорного пограниччя в слов'янських контекстах» (Україна), велика група дослідників звернулася до міфологічних джерел народної культури, зокрема Л. Раденкович (Сербія), Іто Іхіро (Японія), Т. Агап-

кіна, С. Азбелєв, О.Бєлова, В. Добровольська, А. Топорков (Росія), О. Шара (Білорусь), О. Микитенко (Україна), С. Кухаренко (Канада). До українських фольклорних джерелупорівняльномуконтексті звернувся В. Ковпик (Росія). Проблеми ж сучасного побутування фольклору, його інтерпретації, зокрема, у міській культурі різних народів, можна було побачити на прикладі показу фольклорних фестивалів у США - доповідь Анни Бжозовської-Крайки (Польща), та в сучасній Словаччині – доповідь Анни Глошкової (Словаччина).



Академік Блаже Ристовський та Л.К.Вахніна на закритті XIV Міжнародного з'їзду славістів

На різних секційних засіданнях виступили з доповідями фольклористи та історики, мистецтвознавці та літературознавці. На жаль, не всі країни повністю представили всі наукові дисципліни. Через відсутність фінансування не змогли приїхати чеські фольклористи.

Особливе місце на міжнародних з'їздах славістів належить тематичним блокам, де на обговорення виноситься актуальна проблема, яку часом по-різному розглядають доповідачі декількох країн, доповнюючи один одного різноманітними аспектами.

Постать відомого польського вченого-етнолінгвіста Є. Бартмінського завжди привертала увагу слухачів, тому організований ним тематичний блок «Мовно-культурний образ світу слов'ян у світлі етнолінгвістики» став справжньою подією на з'їзді. Спільна доповідь Є. Бартмінського та Войцеха Хлебди (Польща) «Як вивчати мовно-культурний образ світу слов'ян та їх сусідів?» викликала жваве обговорення. Як за-



Перед учасниками Міжнародного з'їзду славістів виступає македонський фольклорний ансамбль

вжди яскравим був виступ на засіданні згаданого блоку блискучого доповідача С. Толстої (Росія) та дискутантів О. Березович (Росія), О. Юдіна (Бельгія), Л. Раденковича (Сербія).

Привернув увагу також тематичний блок «Динаміката стабільність лексичних та словотворчих систем слов'янських

мов», уперше організований представником української делегації Є. Карпіловською.

Слід відзначити, що саме в тематичних блоках дискусіям та формуванню теоретичних та практичних засад науки надається особливо важливе місце. Як правило, тематичні блоки об'єднують представників декількох країн, що дає можливість поглянути на суть тієї чи іншої проблеми різнобічно.

Важливою сферою діяльності МКС  $\varepsilon$  постійна координаційна робота його 29 комісій, які вже давно сприяють міжнародній науковій співпраці.

Представники української славістики працюють у більшості міжнародних комісій при МКС. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського пов'язаний з діяльністю Міжнародної комісії з дослідження слов'янського фольклору (голова Л. Раденкович). До складу комісії входять Л. Вахніна (член президії), О. Микитенко, О. Бріцина, Г. Довженок.

На міжнародних з'їздах славістів традиційними стали міжнародні книжкові виставки, що представляють нові видання різних країн світу між з'їздами. Експозиція українського стенду постійно привертала увагу відвідувачів новими виданнями і в

Охриді. Презентація нових фольклорних публікацій відбулася на засіданні комісії з дослідження слов'янського фольклору, де було представлено цілий ряд видань ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, зокрема щорічник «Слов'янський світ», книжки І. Горбань, Л. Фіалкової, спецвипуски журналу «НТЕ», присвячені польській, французькій, угорській етнології та фольклористиці.

На заключному пленарному засіданні було представлено результати роботи секційних засідань та тематичних блоків, окреслено перспективи розвитку славістики в сучасному інформаційному просторі та визначено країну проведення нового з'їзду. XV Міжнародний з'їзд славістів має відбутися 2013 року в Мінську. Головою МКС був обраний член-кор. НАН Білорусі О. Лукашанець, якого щиро вітаємо з цією поважною місією.

#### МІЖНАРОДНИЙ КОНГРЕС ІОУ

9–14 травня 2007 р. у Греції – містах Афіни та Волос – відбувся черговий 4-ий конгресс ІОУ (Міжнародної організації з народної творчості) «Співдружність народів світу». Організаторами конгресу були Генеральний секретаріат ІОУ (Австрія), секція ІОУ Греції, фундація «Грецький архів танцю», за участю православної церкви, міністерства економіки і фінансів, муніципалітетів міст Афіни, Волос, Неа Іонія та ін. У межах конгрессу ІОУ була проведена наукова конференція «Культурний діалог у контексті глобалізації». Аби взяти участь у заході приїхало понад 80 учасників із 65 країн світу. Науковий комітет, до якого входило 12 осіб з різних країн (зокрема, А. Бжозовська-Крайка з Польщі, П. Шах з Індії, Й. Марті з Іспанії, А. Янсоне з Латвії, О. Микитенко з України та ін.), очолювали проф. Неокіс Сарріс (Університет Афіни, Греція) та проф., др. Міла Сантова (Інститут фольклору БАН, Болгарія).

Урочисте відкриття конференції відбулося 10 травня в Афінському Акрополі, а продовження – увечері того ж дня в м. Волос у залі муніципалітету Неа Іонія. Тема конференції – «Культурний діалог у контексті глобалізації» – визначила тематику поданих доповідей. На першому засіданні, яке відкрили мер міста Волос та мер міста Андонг, Південна Корея, де два роки тому відбувся 3-й конгрес ІОУ, прозвучали привітання від іноземних делегацій та від почесних гостей, зокрема від члена Європарламенту п. Іоаніса Главакіса. Із доповідями виступили: Х. Тентзеракіс, голова «Грецького архіву танцю» та голова Грецької секції ІОУ («Культурний діалог у контексті глобалізації»); А. Бжозовська-Крайка, Університет М. Кюрі-Склодовської, Люблін, Польща («Культурні універсалії як внесок до культури взаємопорозуміння та миру: при-

клад польських весільних танців»); Ч. Н. Ораво, відділення музики й танцю Кенійського університету («Інновації: засоби контролю за культурними змінами задля виживання Luo Thum традицій»); Й. Марті, Інститут Mila і Fontanals, CSIC, Іспанія («Тіло як культура. Татуювання та глобалізаційні процеси»); І. Піргова, Університет Нью Джерсі, США («Тяглість та зміна етнічностей та культур у Нью Джерсі, США»); О. Микитенко, ІМФЕ, Україна («Наукові дослідження в галузі фольклору в умовах глобалізаційних та інтегративних процесів»). Доповіді, що представляли науковий досвід різних континентів, зокрема щодо збереження й всебічного вивчення етнічної культури в сучасних умовах, викликали великий інтерес та жваве обговорення, ще раз підтвердивши спільні підходи до вирішення нагальних проблем сучасної культури.

Друге засідання, на якому прозвучали доповіді грецькою мовою, було присвячене етномузикознавчим студіям. Обговорювали тему «музичної й танцювальної традицій XX ст. з погляду переходу від рурального до урбаністичного середовища та їх ролі в сучасному освітньому процесі».

У межах конференції працював круглий стіл на тему «Підходи до вивчення танцю», де було заслухано й обговорено 3 доповіді.

Відбулися виступи багатьох фольклорних танцювальних колективів низки культурних центрів та асоціацій міста Волос.

Під час проведення Генеральної Асамблеї ІОУ було прийнято новий Статут цієї організації; відбулися вибори Генерального Секретаря (ним був обраний п. Ханс Іоахім Холс, Австрія) та інших керівних органів ІОУ. Про роботу регіональних осередків розказали п. Е. Лоренцо (Бразилія), п. І. Лазар (Ізраїль).

На заключному засіданні увагу всіх присутніх привернула «інтернаціональна» мистецька акція – концерт андалузької музики в супроводі виконавиці фольклорних пісень з Лівану та

танцівниці з Франції. Делегати прийняли резолюції: «Підтримати пропозицію проведення Міжнародних Середземноморських Ігор 2013 р. у м. Волос» та «Підтримати експериментально-культурну акцію подорожі відновленого давнього корабля "Арго" у Середземномор'ї та Чорному морі».

У межах культурної програми відбулася поїздка у традиційне село Milies, розташоване на горі Піліон (міфічна гора кентаврів), де за часів Турецької окупації розміщувався один із перших освітніх закладів Греції, а пізніше було відкрито Публічну бібліотеку (1814 р.).

#### Інформація про авторів

**Айдачич** Д. (Сербія) – д-р філол. наук, проф. кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

**Белова О.В.** – д-р філол. наук, пров. наук. співробітник відділу етнолінгвістики та фольклору Інституту слов'янознавства РАН.

*Булаховська Ю. Л.* – акад. Академії наук вищої освіти, д-р філол. наук, проф., пров. наук. співробітник-консультант Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

**Вахніна** Л.К. – канд. філол. наук, проф., зав. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Венгренівська М.А.** – канд. філол. наук, доц. кафедри перекладознавства Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

**Гаврилюк Н.К.** – канд. іст. наук, ст. наук. співробітник відділу "Український етнологічний центр" Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Головатнок В.Д.** – канд. філол. наук, мол. наук. співробітник відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Горбатовський П.** (Польща) – д-р гуманітарних наук, ад'юнкт відділу полоністики Ягеллонського університету в Кракові.

*Гуць М.В.* – канд. філол. наук, проф. кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Київського Міжнародного університету.

*Сршов В.О.* – канд. філол. наук, доц. кафедри зарубіжної літе-

ратури Житомирського державного університету ім. І. Франка.

**Карацуба М.Ю.** – канд. філол. наук, ст. наук. співробітник відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Ковтун О.О.** – мистецтвознавець відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Лисюк Н.А.** – канд. філол. наук, доц. кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Михайлова Н.Р.** – архівіст І-ої категорії Інституту археології НАН України.

**Мушкетик** Л.Г. – канд. філол. наук, пров. наук. співробітник відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Пащенко Є.М.** (Хорватія) – д-р іст. наук, проф. кафедри україністики філологічного факультету Загребського університету.

**Пилинський Я.М.** – канд. філол. наук, директор представництва Інституту Кеннана в Україні.

**Попович** Л. (Сербія) – д-р філол. наук, завідувач кафедри україністики філологічного факультету Бєлградського університету.

*Руда Т.П.* – д-р філол. наук, пров. наук. співробітник відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Солонська Н.Г.** – канд. іст. наук, керівник культурнопросвітницького центру Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського.

**Федорук О.К.** – акад. АМУ, д-р мистец., проф., головний редактор журналу "Образотворче мистецтво" Національної

спілки художників України, завідувач кафедри історії та теорії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

*Юдкін-Ріпун І.М.* – член-кор. АМУ, д-р мистец., завідувач відділу театрознавства та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Язон Г. (Ізраїль) – д-р філософії.

#### **3MICT**

## Біля витоків слов'янської культури

давньоруських бібліотек	3
<i>Мушкетик Л. Г.</i> Угорський король Матяш як герой слов'янського фольклору: матеріали і дослідження	30
Михайлова Н. Р. Походження та розвиток міфологеми оленя у народів Євразії	44
Го <i>рбатовський Пьотр</i> ( <i>Польща</i> ). Від аматорського гуртка до професійного театру (польський театр у Києві у 1905–1914 роках)	67
Теорія та методологія сучасних дослідже	ьнг
теоріл та інстодологіл оў таопілх доолідж	CIID
Язон Геда (Ізраїль). Слов'янські епічні пісні про жінок-полонянок	
Язон Геда (Ізраїль). Слов'янські епічні пісні	93 a
Язон Геда (Ізраїль). Слов'янські епічні пісні про жінок-полонянок	93 a 104
Изон Геда (Ізраїль). Слов'янські епічні пісні про жінок-полонянок	93 a 104 117

## Проблеми сучасної славістики

<i>Пилинський Я. М.</i> Українське коріння сучасної багатокультурності165
<i>Руда Т. П.</i> Художня культура в умовах глобального розвитку ЗМК180
Венгренівська М. А. Казкові імена і назви та їхній переклад: слов'яно-неслов'янський контекст
<i>Булаховська Ю. Л.</i> Характерні особливості польської поезії ІІ-ї половини XX ст. (метафорика й ритмомелодика)221
Персоналії
Карацуба М. Ю. Вшановуємо ювіляра! (80 років Ю. З. Крутю)226
Айдачич Деян. (Сербія) Михайло Гуць
(до 50-річчя наукової діяльності)
<i>Головатнок В. К.</i> Дослідник української культури Підляшшя241
<i>Сршов В. О.</i> Ростиславу Петровичу Радишевському, AVE!245
Федорук О. К. Дмитрові Степовику – на 70-річчя252
Рецензії та огляди
Гаврилюк Н. К. Про комплексне етнолінгвістичне вивчення поліського народного календаря і пов'язаних із ним традицій257 Ковтун О. О. Валентин Михайлович Ізотов про болгарські народні музичні інструменти у Північному Приазов'ї
Наукова хроніка
<i>Вахніна Л. К.</i> XIV Міжнародний з'їзд славістів (10–16 вересня 2008 р., Охрид, Македонія)278
<i>Микитенко О. О.</i> Міжнародний конгрес IOУ284
Інформація про авторів

#### НАУКОВЕ ВИДАННЯ

### СУОВ, ЗИСРКИЙ СВІД

### щорічник

Випуск 6, 2008

Рекомендовано до друку Вченою Радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України

Редактор-координатор:

Технічні редактори: О. Рокицька

Редактори: Л. Пасічник Оператори: О. Рокицька

Комп'ютерна верстка: Г. Барановська

Підписано до друку 10.06.2009. Формат 60х84/<sub>16</sub> Гарнітура Minion Pro. Ум.друк.арк. Обл. вид. арк.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України