



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

**СТУДЕНТСЬКІ
НАУКОВІ ЗАПИСКИ
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
«ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ»**

Серія «Гуманітарні науки»

Випуск 12

Острого
Видавництво Національного університету «Острозька академія»

2021

УДК 001.891 (082)

ББК 6/8

С 88

*Рекомендувала рада гуманітарного факультету
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 10 від 19 травня 2021 року)*

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Карповець М. В., кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та філософії, декан гуманітарного факультету (*відп. редактор*);

Якуніна К. І., кандидат історичних наук, старший викладач кафедри культурології та філософії (*заст. відп. редактора*);

Петрушкевич М. С., доктор філософських наук, доцент кафедри культурології та філософії;

Шулик Р. Т., кандидат філологічних наук, старший викладач, завідувач кафедри журналістики;

Вісич О. А., доктор філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури;

Пухонська О. Я., доктор філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури;

Годунок З. В., кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики.

С 88

Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Гуманітарні науки» / укл. К. І. Якуніна. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2021. Вип. 12. 150 с.

DOI 10.25264/19.05.2021

Збірник присвячено актуальним проблемам у галузі культурології, філософії, лінгвістики, дидактики, літературознавства, журналістики та релігієзнавства. У ньому вміщено кращі наукові статті студентів гуманітарного факультету Національного університету «Острозька академія».

Для науковців, викладачів, здобувачів вищої освіти й усіх тих, хто цікавиться гуманітарними науками.

*Редакційна колегія не несе відповідальність
за достовірність наведених даних та посилань.*

УДК 001.891 (082)

ББК 6/8

УДК 81.23

Тетяна Авдейчик

студентка спеціальності «Українська мова та література»

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЗМУ ЯК ОДНОГО ІЗ НАПРЯМІВ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті проаналізовано явище психологізму як одного із провідних напрямів ХХ ст. в розвитку лінгвістичної науки. Запропоновано детальний опис феномену психологізму; проаналізовано основні психолінгвістичні концепції та провідні напрями розвитку психолінгвістики; ґрунтовно охарактеризовано прагматичний аспект комунікації, окреслено його тісний зв'язок із психологізмом, урахувавши нерозривну триаду «мова – особистість – мовлення».

Ключові слова: антропоцентризм, феномен психологізму, психологія мови, прагматичний аспект, комунікант.

Avdeichyk T. V.

FEATURES OF PSYCHOLOGISM AS ONE OF THE LINES OF LINGUISTICS RESEARCHES

This article has analysed the phenomenon of psychologism as one of the leading lines of developing linguistics in the XXth. A detailed description of the phenomenon of psychologism is offered. The main conceptions and leading lines of the development of psycholinguistics are analysed. Thoroughly it was characterized and established the pragmatic aspect of communication and its close connection with psychologism, considering the indissoluble triad «language-personality-speech».

Key words: anthropocentrism, the phenomenon of psychology, the psychology of language, the pragmatic aspect, the communicator.

У другій половині ХІХ ст. відбувається процес бурхливого розвитку психології як науки, який супроводжувався появою нових теорій, методик, понять, імен у цій галузі. Це вплинуло й на розвиток інших наук, які тісно взаємодіють між собою. У колі наукових інтересів учених-мовознавців стає індивідуально-психологічний механізм духовного життя носіїв мови. Саме в цей період було закладено підґрунтя індивідуальної психології, що мало безпосередній вплив і

на розвиток лінгвістики, адже проблематика науки містила чимало аспектів, вивчення яких потребувало знань із інших галузей. Саме такою галуззю для мовознавства стає психологія, тому із другої половини XIX ст. індивідуально-психологічні погляди на мову стають провідними для наукових розвідок. Так у мовознавстві починають досліджувати явище психологізму, адже в основу аналізу мовних явищ було покладено спостереження над психічними процесами, що відбуваються у свідомості мовця.

Феномен психологізму досліджували чимало науковців: Я. Дмитренко [4], Л. Засекіна [5], С. Засекін [5], А. Зеленько [6], О. Золотухіна [7], А. Кришко [9], О. Черемська [12] та інші, проте антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ спонукає розкривати суть психологізму як напряму лінгвістичних досліджень крізь призму нових категорій лінгвістичної науки, що й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Мета наукової статті – ґрунтовно проаналізувати особливості психологізму як напряму лінгвістичних досліджень; охарактеризувати прагматичний аспект дослідження мовних явищ, який тісно пов'язаний із психолінгвістичними особливостями породження і прийняття мовлення.

Тривалий час психологізм є об'єктом дослідження в різних науках: психології, літературознавстві, лінгвістиці, філософії, культурології, соціології, педагогіці тощо. Проте зауважимо, що в термінологічній системі немає однозначності щодо дефініції поняття, оскільки кожна із галузей знань має свою специфіку, напрям, методи, завдання і мету осмислення цього явища. Наприклад, у філософії психологізм розглядають як «суб'єктивно-ідеалістичний напрям, який уважає психологію основною філософською наукою» [10, с. 374]. Літературознавці пояснюють психологізм як «поглиблене зображення психічних явищ, душевних переживань; глибокий психологічний аналіз» [10, с. 374]. У академічному тлумачному словнику зазначено, що саме психологізм – одна з головних вимог до художньої літератури, з чим ми погоджуємося, оскільки процес конструювання духовного світу персонажа, його думок, почуттів, переживань має вплив на формування ідеального читача. Загалом у літературознавстві сформувався його окремий напрям – художній психологізм. У вітчизняній науці дослідження цього явища розпочалося із вивчення психологічних

основ художньої творчості. Дослідниця О. Золотухіна так визначає психологізм: «Художньо-образна, образотворчо-виразна реконструкція й актуалізація внутрішнього життя людини, що обумовлено ціннісною орієнтацією автора, його уявленнями про особистість та комунікативною стратегією» [6, с. 14]. З вище наведеного твердження робимо висновок, що психологізм у літературі – якість художнього твору, через яку письменник формує відповідно до свого бачення картину світу, що має безпосередній вплив на створення внутрішнього світу своїх персонажів.

Особливої уваги надаємо психологізмові як об'єктові вивчення в мовознавчих студіях, у яких натрапляємо на різні погляди щодо цього явища, що зумовлено самою природою мови. З одного боку, для неї характерний психологічний вимір, оскільки мова – продукт людського мислення, а з іншого – саме в ній відображено внутрішній світ особистості, тому мова одночасно є і засобом відтворення психологізму. М. Кочерган визначає психологічний напрям у мовознавстві як «сукупність течій, шкіл, концепцій, які розглядають мову як феномен психологічного стану й діяльності людини чи народу» [7, с. 148]. Аналогічне тлумачення психологізму знаходимо й в М. Зеленька, який, окрім цього, окреслює мету й завдання напрямку: його протиставлення логічному напрямку й формальним школам; орієнтацію на психологічну наукову базу; вивчення мови в її реальному функціонуванні й використанні [5, с. 105–106].

Як мовознавчий напрям психологізм остаточно сформувався на основі компаративізму в 50–60 рр. XIX ст. під впливом праць В. фон Гумбольдта, у яких здійснено спробу осмислити окремі лінгвістичні положення із психологічного погляду. Таке тлумачення мовних явищ характерне для наукового доробку багатьох дослідників: Ф. Кайнца, Г. Штейнталя, М. Лацаруса й В. Вундта, а також для українського науковця О. Потєбні та його наступників. Важливо, що представники психологічного напрямку відразу відмежувались від принципів логічної школи, оскільки вважали, що категорії логіки й граматики не збігаються, бо останні специфічні, що робить неможливим їх пояснення за допомогою логічних понять.

Важливою для розвитку напрямку стала ідея В. фон Гумбольдта про мову як історичне й динамічне явище, що розвивається, тобто мову розглядали як діяльність і як продукт. Ідею запропонували Й.-Г. Фіхте

та Ф.-В. Шеллінг, представники німецької класичної філософії, а в мовознавстві її реалізував саме В. фон Гумбольдт. На його думку, що більш свідомо індивід послуговується мовою, то сильніше мова впливає на його мислення. Учений стверджує, що мова як соціальне явище впливає на людину. З часом психолінгвістика сприйняла сформульоване вчення В. фон Гумбольдта про «внутрішню форму мови» як утілення світосприйняття народу («духу» народу), «мовну свідомість», проблему співвідношення мови та мислення. Саме концепція В. фон Гумбольдта сприяла виникненню різних напрямів дослідження в мовознавстві, зокрема й психологічному.

Особливість напряму – мова як суто психологічне явище. На такий підхід до вивчення мови натрапляємо ще в працях польського лінгвіста І. Мрозинського, а також у дослідженнях засновника романського мовознавства Ф. Діца. Засновником психологізму в лінгвістиці вважають німецького філолога та філософа Г. Штейнтала. Він визначав мовознавство як психологічну науку, а мову – як психологічний феномен. Науковець убачав у мові вираження духу народу, а також сформулював методичні схеми аналізу психології мови. Він виділяв процес мовлення та вимовляння, а також здатність говорити та мовний матеріал. На його думку, у мові відображено усвідомлені внутрішні психічні та духовні стани. Важливим є також його теоретичне положення про те, що «досліджуючи мовне мислення, мовознавство повинне орієнтуватися на психологію, а не на логіку, оскільки існує не один тип мислення, а декілька й кожному відповідає своя логіка [13, с. 36]. У праці «Грамматика, логіка і психологія» він стверджує, що «мова – це продукт розуму й водночас знаряддя розумового розвитку, а мовлення – це духовна діяльність, і, відтак мовознавство належить до числа психологічних наук, подібно до того як до психології належить вчення про мислення і волю» [8, с. 70].

Засновником психологічного напряму в східнослов'янській лінгвістиці вважають українського мовознавця О. Потебню. Учений вперше порушив питання про тісний зв'язок лінгвістики й психології: психологія має користуватися мовою, бо мова від самого початку позначає словами почуття. Г. Удовиченко зауважує: «Він уперше у вітчизняному мовознавстві розглядав слово не само собою, а у його відношеннях до того, хто говорить і до навколишнього середовища. У першому випадку воно є знаряддям думки й водночас результа-

том перетворення думки, у другому – засобом розуміння» [11, с. 52]. О. Потебня розглядав мову як орган думки. На його переконання, початковою формою майбутньої людської мови могли бути жести й міміка, але основним її виявом стала звукова форма, поштовхом і підґрунтям якої могла бути звуконаслідувальна діяльність.

Філософсько-лінгвістичні погляди О. Потебні на явище психологізму були спрямовані на те, що розвиток мови й мислення – єдиний процес еволюції людини й розвиток одного неможливий без участі й розвитку іншого: «Мова є засіб не виражати вже готову думку, а створювати її так, що вона не відображає світогляд, а становить його діяльність» [3, с. 43]. Вивчаючи взаємозв'язок мови й мислення, учений вважав, що перехід образу предмета у форму людської думки й в окремі поняття здійснюється за допомогою слова, а свідоме вживання слова передбачає психічний акт мимовільного несвідомого. На думку О. Потебні, особливість мови в тому, що «вона – не тільки сховище і засіб передачі думок та емоцій, але й засіб формування думок і в адресата, і в адресанта» [12, с. 101]. Мовознавець виділяє три аспекти мови як одного із видів людської діяльності: загальнолюдський (суть якого полягає у членороздільності та в системі символів, які служать думці), національний (інші властивості мови, які не обов'язкові для всіх без винятку мов), індивідуальний (пов'язаний із індивідуальним мовленням носіїв мови).

Усі мовні явища О. Потебня досліджував, урахувуючи ті психічні процеси, які відбуваються у свідомості мовця. Саме тому дослідник шукав пояснення їх у психологічних категоріях, що сприяло формуванню системного погляду на мову. Ідеї науковця продовжив Д. Овсяннико-Куликовський, який також належить до апологетів психологічного напрямку в мовознавстві. Відомими є його праці «Мова та мистецтво» (1896), «Про значення наукового мовознавства для психології думки» (1901), «Питання теорії та психології творчості» (1902), «Основи художньої творчості» (1907), у яких порушено проблеми теорії психологізму як лінгвістичного й літературознавчого явища, обґрунтовано проблеми лінгвістики у взаємодії з питаннями психології, художнього мислення та літературної творчості. Досліджуючи психологію творення слова й словесного образу, науковець робить висновок: «Слово є складний психічний процес, що належить до того відділу психіки, який називається думкою, і зводиться до

відомих процесів асоціацій та апперцепцій» [3, с. 56]. Д. Овсянико-Куликовський пояснював природу мови як індивідуально-психологічне явище, що мало вплив на вивчення зв'язку мови й народу. Його головною ланкою, на переконання вченого, є індивід зі своїми унікальними особливостями й мовленням [2, с. 206].

Наприкінці XIX ст. психологізм поступається структуралізму, спрямованому на синхронний аналіз мовних явищ. Проте як мовознавчий напрям він не зникає із поля зору науковців і зберігає свої традиції. У 20-х роках XX ст. А. Марті розробив теорію універсальної граматики. На думку вченого, завдання мовознавства – аналізувати й описувати психічні функції та їх зміст, які відтворюють універсальні мовні засоби. У 30–40-х роках XX ст. К. Бюлер розробив егоцентричну концепцію поля. Заперечуючи формальну граматику, він звертається до понять сучасної психології: поле та ситуація. Дослідник виявляє в мові поле вказівних займенників, займенникових прислівників тощо, які мовець використовує відповідно до потреб комунікації. У 40-х роках XX ст. Ф. Кайнц та Е. Ріхтер розробили теорію психології мови, у основі якої – опис психологічних умов використання мовних засобів. Важливим для розвитку психологізму стали також наукові розвідки Л. Щерби. У праці «Про потрібний аспект мовних явищ і про експеримент у мовознавстві» (1974) дослідник виокремлює три аспекти мовних явищ: мовленнєву діяльність (говоріння та розуміння), мовні системи (продукти мовленнєвої діяльності, зафіксовані в словниках та граматиках), мовний матеріал (сукупність усіх продуктів мовленнєвої діяльності). Науковець порушує питання про мовленнєву організацію індивіда, яку визначає як складний мовленнєвий механізм, для якого характерні такі ознаки: психофізіологічна природа, оброблення мовленнєвого досвіду, індивідуальний прояв вивідної з мовного матеріалу мовної системи, аналіз лише за продуктами мовленнєвої діяльності [4, с. 28]. Виходячи із положень Л. Щерби, інтерпретуємо процес мовленнєвої організації:

– це готовність індивіда до мовлення, про що свідчить організованість, впорядкованість продуктів обробки мовленнєвого досвіду з метою їх подальшого використання в мовленні;

– це процес (обробка мовленнєвого досвіду) та як продукт (індивідуальна система концептів та стратегій, які потрібні, щоби здійснити процес говоріння та розуміння продуктів мовленнєвої діяльності).

Явище психологізму передувало виникненню психолінгвістики як однієї з галузей мовознавчої науки, становлення якої пов'язане із прізвищами німецьких психологів О. Дітриха та Ф. Кайнца. Ще 1913 р. перший висловив думку, що наука потребує нової галузі знань – психології мови, але її проблематика не має збігатися ані з психологією, ані з мовознавством, а 1967 р. було опубліковано багатомне видання Ф. Кайнца під назвою «Психологія мови». С. Куранова подає таке визначення психолінгвістики: «Наука, яка вивчає процеси утворення, сприйняття та формування мовлення у їх взаємодії із системою мови, а також розробляє моделі мовленнєвої діяльності та психофізіологічної мовленнєвої організації людини, перевіряє їх у процесі психологічних експериментів» [9, с. 8]. Її об'єкт дослідження – людина як суб'єкт мовленнєвої діяльності та носій мови й процес спілкування, комунікації в суспільстві, а предмет – мова – особистість – мовленнєва діяльність. У межах психолінгвістичної науки порушують проблеми породження і сприйняття мовлення, розуміння, запам'ятовування та продукування мовлення; феномену білінгвізму; інтелектуальних процесів комунікації; розуміння метафоричності мови; інтерпретації текстів; невербальних компонентів комунікації; етнокультурної специфіки комунікації.

Окреслимо також проблематику психолінгвістики в межах вітчизняної науки: створення експериментальних моделей лексико-семантичної системи української мови, опису групи слів (Г. Клименко); семантична структура слова (В. Левицький); аналіз семантичних категорій полісемії, омонімії, синонімії, антонімії, взаємодії лексичних і граматичних значень у слові (М. Муравицька); психолінгвістичні проблеми перекладу (С. Засєкін).

У першій половині ХХ ст. увагу лінгвістів привертають невербальні складники ситуації спілкування, які визначали вербальну поведінку комунікантів. Важливе значення для становлення психолінгвістики як науки мали концепція акту мовленнєвого спілкування Л. Блумфілда та диспозиційний підхід Ч. Морріса. Це були спроби пояснити, як відбувається процес комунікації і як людина засвоює мовні засоби спілкування. Л. Блумфілд, обґрунтувавши концепцію про акт мовленнєвого спілкування, довів, що мовленню і передують, і йдуть за ним практичні події: «Події після мовлення – це дії комуніканта, який відчув мовленнєвий вплив. Люди можуть впливати один

на одного немовленневими і мовленневими стимулами та реагувати на ці стимули мовленневими й немовленневими діями» [9, с. 105]. Підхід Л. Блумфілда розвинув американський філософ та семіотик Ч. Морріс. Учений звернув увагу на факт, що в деяких випадках людина реагує на знак так, як і на предмет, який цей знак замінює, тобто під час цього виникають однакові реакції. Згідно із його концепцією між мовленневими репліками, мовленневими стимулами та практичними реакціями існують причинно-наслідкові зв'язки.

Зважаючи на вище зазначене, зауважимо, що Ф. Бацевич уводить поняття прагматичний аспект комунікації. За визначенням дослідника, це: «Аспекти, пов'язані з впливом суб'єктів один на одного за допомогою мовних засобів (коду)» [1, с. 106]. Науковець визначає мовні засоби як певний код, який потребує розшифрування. Ми погоджуємося із думкою дослідника, оскільки саме прагматичний аспект комунікації передбачає інтерпретацію і аналіз контекстуального значення тих чи тих лексем, які вживають у конкретному випадку із певною метою. У лінгвістичній науці виділяють поняття лексико-семантичної інформації, компонентами якої є сигніфікативний, денотативний та прагматичний. Перший – це шар інформації, пов'язаний безпосередньо не із дійсністю, а з тим, як вона відображена у свідомості людини. У значенні слова відображено не весь предмет, а лише невелику кількість властивих йому ознак. Сукупність таких ознак – сигніфікат – ядро лексичного значення. Другий компонент зумовлений предметністю висловлення, оскільки предметний світ, який оточує людину, відображений у мовному значенні лексем. Денотат – це фактично множина об'єктів, що задовольняють певні властивості, які є складниками сигніфікату, тобто це образ, предмет, ознака, дія, стан, які номіновані відповідною лексичною одиницею. Третій компонент – прагматичний, який ураховує і сигніфікат, і денотат слова, які є складниками лексичного значення слова, яке називає об'єкт у реальному чи уявному світі. Перші два компоненти протистоять прагматичному значенню слова, оскільки останнє містить інформацію про ставлення людини до об'єкта або адресата повідомлення. Прагматичну інформацію починають вивчати у зв'язку із тим, що в поле зору науковців потрапляє мовлення, реалізоване в конкретному комунікативному акті.

Прагматична інформація неоднорідна за складом, оскільки залежить від учасників спілкування і стосунків, які складаються між ними. Залежно від цього виокремлюють такі її різновиди: ставлення мовця до позначеного, ставлення до адресата, конотація (семантична асоціація), які передбачають урахування аспектів, пов'язаних із адресатом, адресантом, стосунками комунікантів та ситуацією спілкування [1, с. 105].

Головним для першого різновиду – ставлення мовця до позначеного – є поняття адресант, оскільки в його руках зосереджено увесь процес комунікації: він визначає початок, перебіг, завершення, тактику, схеми взаємодії з адресатом. Можемо виділити такі аспекти взаємодії, пов'язані з адресатом: мета висловлювання (відкрита чи прихована), мовленнєва стратегія, мовленнєва тактика, тип мовленнєвої поведінки, правила розмови, які встановлюють комуніканти, контекстуальне значення висловлювання, ставлення мовця до того, про що він повідомляє.

Ставленням до адресата визначають стосунки комунікантів, оскільки учасники комунікативного акту – особистості з індивідуальним внутрішнім світом, поглядами, характером, мовною картиною світу тощо. Це впливає на характер самої комунікації, її перебіг та успіх. Потрібно враховувати такі аспекти: форми мовленнєвого спілкування, наприклад, дружня бесіда, суперечка; соціально-етикетний бік мовлення, наприклад, манеру й стиль спілкування, тональність, форми звертання, що демонструє глибину особистісних стосунків учасників комунікативного акту.

Адресант – одночасно й пасивний споживач інформації, і активний учасник комунікативного акту, оскільки саме від нього залежать наслідки спілкування. Йдеться про такі аспекти, пов'язані з адресатом: інтерпретація висловлювання, аналіз перлокутивного ефекту (впливу висловлювання на адресата), мовленнєва реакція на отриману інформацію. Мовці по-різному сприймають ту чи ту інформацію, особливо, коли йдеться про приховані смисли висловлювання. Наприклад, адресат може сприймати висловлювання як пряме, проте в ньому закладено непрямі значення, що призводить до конфліктної ситуації різного рівня складності між комунікантами. Це залежить від віку, статі, соціальної ролі, інтелектуальних здібностей, рівня зацікавленості учасників комунікативного акту. Кожне висловлю-

вання має інтенцію, тобто намір так чи так вплинути на адресата, саме тому перлокутивний ефект має важливе значення, оскільки вказує, чи досягнув адресат поставленої мети. Потрібно визначити, чи готовий адресат сприймати повідомлення, чи спроможний він аналізувати, інтерпретувати та взаємодіяти із співрозмовником, що передбачає урахування психологічних аспектів спілкування та індивідуальних ознак комунікантів у тій чи тій ситуації спілкування.

Отже, психологізм як напрям лінгвістичних досліджень, попри широку науково-методичну базу, є актуальним об'єктом дослідження в сучасних лінгвістичних студіях. Особливістю психологізму є те, що він розглядає мову як суто психологічне явище, що призвело до виникнення психолінгвістики, яка визначає процеси утворення, сприйняття та формування мовлення у їх взаємодії із системою мови, а також розробляє моделі мовленнєвої діяльності та психофізіологічної мовленнєвої організації людини, перевіряє їх у процесі психологічних експериментів. Таку переорієнтацію лінгвістичних досліджень, коли в центрі стає людина як носій мови, спричинив антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ, адже тривалий час вивчали «людину мовчазну» і тільки із появою цього напрямку починають досліджувати «людину, яка говорить». Лінгвоцентризм змінює антропоцентризм, оскільки актуальним для досліджень стає не лише суто мовна структура, а й людський чинник: як те, що є в мові, людина використовує в певній комунікативній ситуації. Мову розглядають як знаряддя, за допомогою якого мовна особистість стає учасником різних типів дискурсу. Ураховуючи це, потрібно зважати на прагматичний аспект комунікації, що передбачає аналіз учасників спілкування, стосунків між ними, самої ситуації, ілюкутивного та перлокутивного ефекту, індивідуальної психології мовців та психолінгвістичних процесів породження і сприйняття мовлення, тому поняття «психологізм» та «прагматичний аспект комунікації» тісно пов'язані, оскільки головним для них є мова, мовлення і особистість у конкретній комунікативній ситуації. Джерело фактичного матеріалу для дослідження цього явища широке, що створює перспективу досліджень прагматичного аспекту у зв'язку із категоріями психолінгвістики.

Література:

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. Київ: ВЦ «Академія», 2004. 344 с.
2. Бацевич Ф. С. Філософія мови. Історія лінгвофілософських учень: підручник. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 240 с.
3. Дмитренко Я. Психологізм художнього тексту в контексті лінгвістичних концепцій. Збірник наукових праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди «Лінгвістичні дослідження». 2016. Вип. 43. С. 157–162.
4. Засєкіна Л. В., Засєкін С. В. Вступ до психолінгвістики: навч. посіб. Острого: В-цтво НУОА, 2018. 168 с.
5. Зеленько А. Загальне мовознавство: навч. посіб. Київ: Знання, 2010. 380 с.
6. Золотухина О. Б. Психологізм в літературі: посіб. по спецкурсу для студентів. Гродно: ГрГУ, 2009. 181 с. URL: <http://www.elib.grsu.by/katalog/137661-256675.pdf> (дата звернення: 03.03.2021).
7. Кочерган М. Загальне мовознавство: підручник. 2-ге вид., доп. Київ: Академія, 2006. 463 с.
8. Кришко А. Вплив ідей Вільгельма фон Гумбольдта (1767–1835) на мовну освіту в Україні XIX – початку XX століття: монографія. Умань: ФПО Жовтий О. О., 2015. 179 с.
9. Куранова С. І. Основи психолінгвістики: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2012. 208 с.
10. Словник української мови: у 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980 рр. Т. 8, 1977. Ст. 374.
11. Удовиченко Г. Загальне мовознавство. Історія лінгвістичних учень: навч. посіб. Київ: Вища школа, 1980. 214 с. С. 50–57.
12. Черемська О. Витоки Харківської філологічної школи і потєбнянські національно-мовні традиції. Українська мова. 2016. № 2. С. 92–111.
13. Школярєнко В. І. Актуальні питання порівняльної лінгвістики: порівняльно-типологічний і перекладацький аспекти: навч. посіб. Суми, 2019. 148 с. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/8620/1/Посібник%20переклад.pdf> (дата звернення: 28.03.2021).

Рецензент: Столяр З. В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри української мови і літератури

УДК 821.161.2 – 3.09

Катерина Блажко

студентка спеціальності «Українська мова та література»

ГЕОКУЛЬТУРНИЙ ОБРАЗ ДОНБАСУ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА

Стаття пропонує дослідження проблеми батьківщини у творчості Сергія Жадана. До уваги взято особливості розуміння і сприймання автором Донбасу як особливого регіону України, однак специфічного, з погляду ментальних пріоритетів його сучасних мешканців. Письменник акцентує увагу на образі Донбасу як малої батьківщини і в цьому особливість його літератури. Образ Донбасу як малої батьківщини досліджено на підставі збірок «Ефіопія», «Життя Марії», «Вогнепальні й ножові», особлива увага є зверненою на аналіз образу Великого та Внутрішнього (втраченого) Дому у романі «Інтернат».

Ключові слова: Донбас, війна, дім, Батьківщина.

Kateryna Blazhko

GEOCULTURAL IMAGE OF DONBASS IN THE ART OF SERHIY ZHADAN

The article offers a study of the problem of the homeland in the work of SerHIY Zhadan. The peculiarities of the author's understanding and perception of Donbass as a special region of Ukraine, but specific in terms of the mental priorities of its modern inhabitants, are taken into account. The writer focuses on the image of Donbass as a small homeland and this is the peculiarity of his literature. The image of Donbass as a small homeland is studied on the basis of the collections «Ethiopia», «Life of Mary», «Fires and Knives», special attention is paid to the analysis of the image of the Great and Inner (lost) House in the novel «Boarding».

Key words: Donbass, war, house, homeland.

Події на Донбасі вплинули на українську літературу, відтак все більше письменників намагаються осмислити та зобразити трагічні події на Сході у своїх творах. Сергій Жадан не є винятком, адже Донбас – мала батьківщина письменника, а його твори – проговорення власного травматичного досвіду війни на Донбасі.

Постать та творчість Сергія Жадана неодноразово привертала увагу українських літературознавців: І. Бондаря-Терещенко [2], О. Коваленко [7], О. Рєзніченко [12]. Найбільш повну характеристику творів аналізованого митця крізь призму постколоніальних теорій дослідив у монографії «Ostmodern: геопоетика, психологія, влада» сучасний науковець І. Бондар-Терещенко [2]. Роман «Інтернат» досить ґрунтовно проаналізувала У. Федорів крізь призму мотивів «бездомності» [13]. М. Реутова дослідила екзистенційні образи у збірці Сергія Жадана «Життя Марії» [11].

Мета та завдання дослідження: проаналізувати геокультурний образ Донбасу як малої батьківщини у творчості Сергія Жадана, виокремити основних героїв та змодельовати їхнє ставлення до Донбасу.

Сергій Жадан один із найвизначніших авторів сучасності. Його художні тексти відзначаються патріотизмом, сміливістю ідей, яскравістю персонажів та глибиною смислового навантаження. Він один із небагатьох майстрів прози та поезії, твори яких є широко відомими навіть за межами України. Літературний доробок Сергія Жадана одержав численні національні та міжнародні нагороди, твори його були перекладеними більше ніж двадцятьма мовами, зробивши автора одним із найвідоміших сучасних українських письменників [3].

«Суперечливим є твердження тих, хто вважає, що Донбас ніколи не відрізнявся особливою патріотичністю. Адже, саме родом із східних терен автор рядків «Любіть Україну» Володимир Сосюра. Донеччина і Луганщина – малі Батьківщини борців-шістдесятників» [10].

«Синьо-жовтий Донбас» знайшов конкретне місце у творчості і Сергія Жадана. Він – уродженець міста Старобільська, Ворошилоградської області. Часто його іменують «Голосом сходу», і не лише тому, що він народився на Луганщині, а й через те, що його творчість охоплює всі «східно-українські» сюжети: від іронії до важких нагальних соціальних проблем. Окреме місце у творах Сергія Жадана займає конфлікт на Сході України» [10].

Так, образ Донбасу як рідної землі займає помітне місце у творах письменника. Тугою за власною домівкою, рідними стінами та теренами, сповнені слова автора:

*«У тебе немає, малий, ні спадщини, ні країни,
і всі твої друзі, малий, згоратимуть, мов комети.*

*Блукатимете, як цигани, зникнете, як караїми.
Раз уже все прогнило, спробуй хоча б нормально померти»* [3, с. 28]

Здається, ніби автор настільки стурбований становищем своєї батьківщини, що він полишає надію на свободу свого краю. Однак, це помилкове враження, усі наступні рядки аналізованого твору (і не лише його) сповнені вірою у краще майбутнє Донбасу – українське. Крім цього, згадка про його «край», його «місто», його «країну» завжди сповнена надією на відродження рідних теренів.

*Хай з'являться миротворці й випалять чорним напалом
гарячі електростанції мого невтомого міста.
Хай вони тепер спробують усе це без нас поєднати.
Хай спробують врахувати небесні сумні коливання.
Сонця священний вогонь заливає кімнати.
Герої не помирають від стаціонарного лікування* [3, с. 28-29].

Образ рідного краю у ліриці поета (крім хрестоматійного роману «Ворошиловград») присутній швидше постійно й іманентно, ніж спорадично. «С. Жадан виріс з індустріального, загрозливо-залізобетонного тіла Донбасу, і навіть не думає забувати про свій край, своє коріння, свою маленьку батьківщину» [10]. У творі «Велосипеди» Сергій Жадан згадує історичний лик свого індустріального краю [3, с. 54-56]. Він розповідає про велосипедний завод, про Харківську футбольну команду, про робітників, що будували спортивний стадіон. Усе це на думку автора, звичайний хід історії: «Для чого я все це згадую? Все, що відбудовується з руїн, все, що починається з нічого, порожнеча, що перетворюється в руках слюсарів та механіків на машини й верстати, все це вкладено в наше життя, наче віру в тексти псалмів» » [3, с. 54-55]. Так, образ минулого індустріального, урбанізованого міста Харків є теж присутнім у творі, крізь історіософську концепцію. Це твір про життя та просту наснагу робітництва на теренах Харківських заводів чи будівництвах, однак і вони, як і кожен у суспільстві мають шанс усе змінити, і для цього потрібна революція, адже вона «завжди лишає шанс тим, хто готовий за нього вчепитись зубами, рвучи прогнилу обшивку цього механічного світу, вигризаючи паруючу серцевину старої історії» [3, с. 54-55].

Звернімося до філософського сюжету поезії «Він був листоношею в Амстердамі...», що відкриває збірку «Ефіопія» (2009) [7]. Житель

європейського Амстердаму емігрує на український Схід. Що змушує так вчинити? – смак «реальної свободи». Автор зображає свою рідну землю за допомогою метафізичних прикмет: «І він ступив на цю дивну трасу. Авіалініями Донбасу, де на сніданок – лише бухло, мріючи про країну шалену, він вилетів за кордони шенгену, лишивши все, що в нього було. Ступивши на землю в місті Донецьку, з усіх іноземних знаючи грецьку, яку тут нібито знали всі, він трапив до рук дивовижній парі – водій на форді й друг на кумарі. І сяяли зорі у всій красі. Водій сказав: “Все нормально, зьома, давай, почувайся у нас, як вдома, тут друзі навколо, бачиш і сам. Ти трапив на землю обітовану. Їдьмо в Стаханов, там стільки плану, що вистачить на весь Амстердам!”» [7, с. 6-7] Незважаючи на іронічний антураж цього вірша, жителю Донеччини інтимно промовлятимуть деякі зі створених поетом ландшафтних картин.

Актуальною в цьому випадку є теж поезія С. Жадана – «Гриби Донбасу» [4]. Вона належить до збірки «Марadona» (2007). Автор пропонує нам образ «Донбасу опісля Донбасу», про шукання власної ідентичності, про честь, про відповідальність перед самим собою, про неминучість: «Донбас навесні тоне в тумані, і сонце ховається за сопками, тому треба знати місця, треба знати, з ким домовлятися» [4]. Феномен творчості поета полягає у тому, що він описує актуальні соціологічні явища у гуманітарному контексті. У цьому краї свої колорит та атмосфера, той хто володіє про нього спогадами, про його мешканців віддасть належне цим ненав’язливим поезіям:

*гриби Донбасу, нечутні химери ночі,
виходячи з пустоти, виростаючи з кам’яного вугілля,
доки серця стоять, ніби ліфти в нічних будинках,
гриби Донбасу ростуть, ростуть, не даючи померти
від туги усім зневіреним і пропащим,
тому що, чувак, доки ми разом,
доти є кому переривати цю землю,
знаходячи в її теплих нутрощах
чорний колір смерті,
чорний колір життя [4]*

Беручи до уваги сучасний стан подій в Україні, то найбільш проаналізованим та висвітленим він є у збірці Жадана під назвою: «Жит-

тя Марії» [6, 8, с. 366-370]. Ця збірка була видана у 2015 р. та містить 80 загальних текстів: 60 авторських віршів та 20 перекладів творів Чеслава Мілоша. «У цій книзі Сергій Жадан розповідає про душевні моменти, крім цього і важкі спогади пронизують збірку: спалені мости, втрачені місця та зруйновані колишні індустріальні гіганти» [8, с. 367]. Редактор книжки Олександр Бойченко у своїй передмові до неї так висловлюється про аналізовану працю: *«Розмовляє [Сергій Жадан] римованими віршами й верлібрами, власними і перекладеними словами. Розмовляє зі своїми й чужими, зі святими й не дуже, з убитими військовими і живими біженцями, з Рільке, Мілошем і, звісно, з нами. Щоб врятувати – якщо не нас, то хоча би наших дітей»* [6, с. 7]. Цікаво, що збірка є проілюстрована знімками, зробленими власноруч автором.

У Жадановій поезії неприсутні конкретні спонування, ствердження чи певні активні заклики. «У його творах наявною є лише певна констатація – душевної та духовної ситуації у суспільстві та державі загалом. Характерним образом останньої у творчості надається видуманій Марії» [11, с. 115].

«Вона – це країна, що змушена безперервно втрачати своїх синів, аби прийняти на їх місце нових і підготувати їх до такої ж тихої, непомітної, проте безмірно важливої долі в борні за себе» [11, с. 115]. Крім цього, у збірці «Життя Марії» автор не омив проблему переселенців, яка досить болюча для жителів Донбасу. Ця ідея є ключовою частиною образів дому і міста у поезії книжки. Таким чином, у рядках віршів поет розповідає Марії: *«Наші діти, Маріє, ростуть, ніби трава: чорні робочі долони, стрижена голова, зранку стоять на зупинках, неприкаяні, як пірати – тимчасова адреса, країна напівжива. Мають свої страхи, шанують свій закон, не потребують змін, сміються із заборон. Які можуть бути зміни в тому, чого не існує, і які заборони можуть бути під час похорон?»* [6].

Згадкою про втрату дому та вимушену еміграцію є рядки: *«тимчасова адреса, країна напівжива»* [11]. Усе це маркери наслідків розпочатої війни на Донбасі, остання змусила виїхати з рідних помешкань тисячі сімей українців. Однак, спомини за малими батьківщинами не полишають українців в досі. Як зазначає М. Реутова: «Для автора одним із провідних ідей є мотив дороги, шляху, тому

образи переселенців якнайкраще пасують до цієї художньої матриці» [11, с. 115-116].

Сергій Жадан майстерно описав проблему переселення громадян України із Донбасу до нових місць, де вони мешкають за «тимчасовою адресою». Автор талановито характеризує їх через призму порівняння, – «неприкаяні як пірати» [3]. Письменник зобразив людей, які мали схожу із ним долю: він теж був вимушений покинути малу батьківщину. Відтак, душевний стан його героїв, це передовсім переживання автора. Усі ці образи, художні аспекти образотворення використовуються насамперед крізь особисті авторські почуття. Чому люди-переселенці виглядають «неприкаянно, як пірати?». Ці всі пояснення є природними та логічними: «Люди, які змінили місце свого дому викликають побоювання у місцевих жителів, до того ж більшість вважає, що вони самі винні у такій ситуації» [11, с. 116-118]. Не менш гірким є і страх щодо того, що, акліматизувавшись на новому місці, переселенці можуть відбирати роботу, відтак і матеріальні ресурси у тутешніх. Ці всі реальні ситуації митець зобразив під художнім образом українських піратів.

Особливо важливим є роман «Інтернат». Основні події відбуваються на Донбасі взимку 2015 року. Головний герой – тридцятип'ятирічний вчитель української мови на ім'я Паша вирушає до міста (вважається, що прототипом виступає українське місто Дебальцеве), для того щоб забрати звідти свого племінника, що проживає у інтернаті. Однак, період здійснення такої поїздки є складним: українська армія покидає місто, яке оточують сепаратисти. Усі складні життєві перипетії, тогочасні реалії Донбасу талановито зобразив колишній його мешканець – Сергій Жадан. Дослідниця Уляна Федорів у творі «Інтернат» виокремлює два образи Дому: Внутрішній (Мікросвіт) та Великий (Макросвіт) [13, с. 33-37]. Ідея втрати Батьківщини пов'язана із художнім аспектом Великого дому, як макрокосмосу. У вказаному романі автор торкається болючої теми – сучасна російсько-українська війна, та як наслідок втрата України частини своєї історичної території [13, с. 33-37].

Автор описує болючі моменти: відсутність бажання великої кількості громадян України бути причетними до Великого дому. Вони відчувають та живуть лише у своєму мікросвіті. Ідеї «бездомів'я» є відчутно присутніми у аналізованому творі. Особливо болючими є

рядки-реалії подій у Донбасі 2015 року, що їх згадає головний герой Паша: *«Хоча зрозуміло було, що місто здадуть, що державні війська змушені будуть відійти, забравши із собою прапори Пашиної країни, і що лінія фронту так чи інакше відсунеться на північ, до станції, а, отже, і смерть стане ближчою...»* [13, с. 40].

На завершення роману Сергій Жадан вводить у сюжет символічний образ шматка вугілля та відбитком папороті на ньому. Це маркери та умовні атрибути кожного жителя Донбасу. Далі автор крізь історіософську призму торкається проблеми зв'язку поколінь та тяглості історії. Сергій Жадан акцентує увагу на відповідальності кожного громадянина перед Великим домом (державою), майбутнє нашої країни залежить від нас самих, наших дій, наших кроків та нашої відповідальності за її втрати: *«Ми з тобою ще не народились, а їй був уже мільйон років. Ми з тобою здохнем, а вона далі лежатиме собі. Історія розумієш? А ми з тобою – не історія: сьогодні ми є, завтра нас не буде* [13, с. 40]. Письменник доводить, що в ім'я рідної держави, віддані громадяни жертвують, своїм життям, а перед смертю бажають одного почути когось із рідних, із рідної маленької батьківщини. Автор майстерно об'єднує два світи героїв роману: внутрішній та великий: щоб не втратити свого макрокосмосу – України, мешканці окупованих територій втрачають свій Внутрішній дім, свою рідну землю, свою родину, і навіть своє життя: *«Паша нервує, знаходить останній набраний номер, де написано «Дім», ну ось це він і є вважається, думає, що сказати, нічого не надумує, тому просто натискає. Боєць напружується, слухає. Гудки йдуть довго, до безкінечності довго. Ну, давай, підбадьорює Паша незрозуміло кого, давай, бери....Але ніхто не відповідає. І поранений зовсім гасне, заплющує очі....Лише стискає Паші руку, стискає ніби просить: давай ще вчителю, набирай»* [13, с. 40].

Як промовисто і талановито поет зобразив сум за домом, сум за рідною землею, маленькою батьківщиною. Як би не складалося життя у людини, вона завжди пам'ятатиме про свій рідний куточок, для неї він буде віддушиною: тут вона народилася, тут вона виросла. І образ малої батьківщини постійно буде спливати у споминах кожної людини. Автор пише для українців, для того аби вони зрозуміли як відчуваються ті люди, що втрачають на невизначений час свою рідну домівку, для жителів-переселенців, аби вони відчули цей

колерит Донбасу, хоча б у його творі. Впевненість у світлому майбутньому малої батьківщини, – території Донбасу є постійно присутньою у основних лейтмотивах Сергія Жадана. Про нескореність українців автор наголошував ще у збірнику «Ефіопія», промовистими видаються рядки:

*Тому що і кров у кожному з нас
вертається без кінця,
перекочуючись повсякчас
через наші серця,
і кожне слово дзвінком піском
тримається горла твого,
аби ти міг своїм язиком
вимовити його.*

У поезії «Мародер», що належить до збірки «Життя Марії», Сергій Жадан, зазначає, що створене ним штучне з'єднання у суспільстві до діалогу – це те мінімальне, що він може зробити:

«Спасибі, що пишеш, – дякує він, – спасибі, що пишеш».

«Немає за що», – відповідаю я. Справді – немає за що [11, с. 120]

Військовий пейзаж Донбасу є відображенням у долі ліричного героя Саші у творі «Плейер». Він проводить у місті літо – те саме, перше літо війни, коли місто заповнили жорстокі пейзажі війни. Автор зображає відголос Саші на початок бойових дій: він сприймає обстріли не з жахом, а зі здивуванням, робить намагання розібратися в ситуації. Упоратися з отриманим стресом йому допомагає музика, яку він слухає у своєму плесері. Образ Донбасу є реалістичним та жорстоким: повсюди жертви війни, вбивства, машини в які влучили снаряди. Таким є обличчя військового Донбасу, сьогоднішнього, реального. Лейтмотивом твору є ідея того, що усе змінюється підуть у небуття герої, жертви війни, однак, вічною залишиться лише музика, в якій є втіленою любов [11, с. 121-123].

Отже, «показати справжній Донбас», – основний лейтмотив творчості сучасного поета та письменника Сергія Жадана. Він розповідає про можливість порозумітися зі звичайними людьми, які не могли навіть передбачити такий розвиток подій. Сучасний поет та прозаїк Сергій Жадан дає українцям можливість зрозуміти одне одного – на тлі смерті й руйнувань, ненависті й антагонізму. Ключ до порозуміння єдність та милосердя.

Відтак, творчість Сергія Жадана має неабиякий відгук у сучасній українській культурі. Він – уродженець Донбасу, представляє свою «малу батьківщину» подекуди індустріальною, подекуди жорстокою, однак все ж рідною. Герої поета не мають фантазій щодо задумів свого існування, проте вдаються до пізнання вічних цінностей. Так само його рідна земля, що є политою кров'ю, не втратить своєї родючості після того, як завершиться війна. Підуть у небуття як її герої, однак фундаментальні цінності залишаться назавжди.

Література:

1. Аббаньяно Н. Структура екзистенції. Введение в екзистенціалізм. Позитивний екзистенціалізм. СПб.: Алтейя, 1998. 506 с.
2. Бондар-Терещенко І. Ostmodern: геопоетика, психологія, влада : монографія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 144 с.
3. Жадан С. Вогнепальні й ножові. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2012. 168 с.
4. Жадан С. Гриби Донбасу. URL: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/gribi-donbasu-5757>
5. Жадан С. Господь симпатизує аутсайдерам: 10 книг віршів. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015. 507 с.
6. Жадан С. Життя Марії. Книга віршів і перекладів. Чернівці: Meridian Czernowitz; Книги – XXI, 2015. 184 с.
7. Коваленко О. Мотиви дороги (рух і процесуальність) у поезії Сергія Жадана (на матеріалі збірки «Цитатник»). Магістеріум. Літературознавчі студії. Випуск 38. 2010. С. 90–93.
8. Литвин, Л. Збірка С. Жадана «Життя Марії»: Марійний дискурс, «Молодий вчений» 12 (39), 2016. С. 366–370;
9. Матушек О. Образ Богородиці в українській літературі другої половини XVII ст. *Гуманітарна освіта в технічних навчальних закладах*. 2015. № 32. С. 169–180.
10. Поети Донбасу: «бандерівці», заборонені, творці УНСО, URL:<https://www.radiosvoboda.org/a/29112673.html>
11. Реутова М. Екзистенційні мотиви збірки поезії Сергія Жадана «Життя Марії», Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2019. № 27. С. 112–123.
12. Різниченко О. Післямова // Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців). Київ : Смолоскип, 1995. С. 55–59.
13. Федорів У. Мотив (бездомності) в романі Сергія Жадана «Інтернат» *Studia methodologica*. С. 33–48.

14. Шаф О., Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана: концептуальність та функціональність), «Український смисл» 1, 2012, <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/4>

Рецензент: Пухонська О. Я., доктор філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури

УДК 821.161.2(71)

Ілона Дубенюк

студентка спеціальності «Українська мова та література»

ГЕОПОЕТИЧНА МАПА ЄВРОПИ У ТВОРЧОМУ ДОРОбКУ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ

У статті досліджено специфіку функціонування геопоетичних топосів в українській поезії представників Празької школи. Проаналізовано способи ліричної фіксації європейських локусів. Доведено, що поети на тлі еміграційної літератури ХХ сторіччя створили унікальну геопоетичну мапу Європи.

Ключові слова: *геопоетика, геотопос, genius loci, простір, самоідентифікація.*

Ilona Dubeniuk

GEOPOETIC MAP OF EUROPE IN THE POETIC WORKS OF UKRAINIAN POETS OF THE PRAGUE SCHOOL

The article investigates the specificity of the functioning of geopoetic topos in the Ukrainian poetry of the Prague school. Methods of lyrical fixation of European loci have been analyzed in the article. The unique geopoetic map of Europe was created by poets against the background of emigration literature of the 20th century.

Key words: *geopoetics, geopoetic topos, genius loci, space, self-identification.*

Вивчення феномену місця в художній літературі – відносно новий напрям літературознавчих досліджень. Бурхливий розвиток геопоетичних тенденцій розпочався у ХХІ столітті. У сучасному літературознавчому дискурсі географічний простір стає предметом зацікавлення науковців, оскільки це не лише культурний ареал, а й простір, у якому відбуваються культурні й соціальні перетворення. Дослідженням простору займається «геопоетика» – особливий тип наукових розвідок, який вивчає способи естетичного та інтелектуального засвоєння географічного простору, його образів, топосів, тобто те, як саме простір розкривається у слові. У контексті геопоетичного дискурсу малодослідженою залишається українська поезія 20-50 років,

знаковим складником якої є емігрантський сегмент. Характерною ознакою емігрантської поезії є ословлення горизонтів Західного світу. Значний внесок у збагачення цієї поезії зробили представники Празької школи. Поетичний доробок поетів-діаспорян унікальний, оскільки формує своєрідну мапу європейських міст із фіксацією не лише геотопосів, а й рефлексій та почуттів, які викликає те чи те місце.

Творчий доробок поетів Празької школи викликає професійний інтерес українських літературознавців. З-поміж останніх важливими є роботи Ю. Крюкової, Ю. Клімчук, С. Кочерги, С. Марчук. Зокрема проблему ліричного травелогу досліджували С. Кочерга та С. Марчук. На думку дослідниць, геопоетичні топоси потужно представлено в спадщині поетів Празької школи. Варто підкреслити, що їхні маршрути зумовлювали не лише фактажні нотатки, художні замальовки того чи іншого(зазвичай раніше незнайомого топосу), але і згущення медитацій, рефлексій над феноменом руху [2]. Ю. Клімчук зауважує, що у творчості емігрантів, окрім вичерпної картини, своєрідної атмосфери та емоційно-почуттєвої аури міст, формуються ще й досить фрагментарні відомості про низку міських топосів, які так тонко відчують поети [3, с. 63].

Мета статті – виокремити домінантні геотопоси Європи у поезії українських поетів-емігрантів, проаналізувати особливості їх репрезентації та функціонування у творчому доробку авторів.

У сучасному літературознавчому дискурсі проблема феномену географічного простору все частіше стає предметом активних досліджень. Тому на межі культурної географії, літератури та психології виникає широке ментальне поле під назвою «геопоетика», яка досліджує способи ословлення географічного простору.

У контексті геопоетики знаковою є література української діаспори. Після поразки у національно-визвольних змаганнях українські письменники були змушені емігрувати до країн Європи, де і почали створювати літературні угруповання. Одне із таких – «Празька школа», відомими представниками якої є Ю. Дараган, А. Гарасевич, Н. Лівіцька-Холодна, Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Теліга, та ін. В одних зарубіжних містах письменники перебували короткий проміжок часу, в інших пройшла значна

частина їхнього життя. Тому геопоетична урбаністична тематика є наскрізною для їхньої творчості.

Знаковим у житті й творчості діаспорян є місто Прага, оскільки саме вона стала об'єднувачим центром великої частини письменників-емігрантів та місцем, де вони змогли розкрити свій творчий потенціал. Поезія «празького періоду» Є. Маланюка відтворює внутрішній стан поета-емігранта, його емоції на чужій землі та атмосферу міста загалом. І хоча Є. Маланюк відчував себе як на чужині, вірш під назвою «Прага» передає відчуття внутрішнього душевного спокою автора, який він зумів віднайти:

*Над містом шерех крил небесних, крил ластівок,
І, ніби по минулих веснах, мій легкий крок.
Так примиренно і так просто простує ніч.
На ликах Карлового Мосту відблиски свіч[6, с. 68].*

У наведених рядках геопоетичним кодом Праги постає Карлів міст. Письменник фіксує річку Влтаву, а також парк, у якому, ймовірно, знаходив таємні знаки вічності Р. М. Рільке. У поезії помітне зближення автора з часопростором світлого міста, від якого він переймає емоційно-психологічний стан. Топос Праги зустрічаємо і в поезії О. Ольжича:

*Милий міст, Влтава мрійно-зизоока,
І фіалкові на злотнім тлі Градчани [8, с. 43].*

Помітний слід залишила Прага й у творчому доробку А. Гарасевича. Свої рефлексії під час перебування у цьому місті поет висловлює у віршах, що об'єднані циклом «Стара Прага». Для письменника геотопос Праги знаходить втілення у знакових пам'ятках архітектури. У поезії «Прийди один...» А. Гарасевич згадує відомий топос Праги – Карлів міст:

*...Як згаснуть речі,
Мов жовтий лист,
Прийди один
В зелений вечір
На Карлів міст [1, с. 59]*

У поезії «Фавстів дім» знаходять своє відображення «гостроверхий профіль» відомого історичного району Праги – Градчан, а також «тихе плесо сонної Влтави». Саме «бароковість Праги» найбільше впливає на настрої письменника. Він відчуває «білий брук», «готику

хрестів», переймаючи величний історичний дух міста, яке набуває для нього сакрального значення. А. Гарасевич як чужинець, як мандрівник у Празі знаходить прихисток, наголошуючи на святості цього міста, адже воно частково забирає його тягар та розділює з ним самотність:

*Там, біля склону
Старого міста
До мілини,
Знайдеш ікону,
Де снить Пречиста
Таємні сні [1, с. 53].*

Прага як простір святого відтворена й у поетичному доробку О. Теліги. Вкотре домінуючим є топос річки Влтави, а також статуя лицаря Брунцвіка, яка є скульптурною прикрасою Карлового мосту:

*Може в домі недалеко Влтави,
Там де у шоломі голова,
Вирішались великі справи,
Говорилися святі слова [9, с. 58]*

Емігранти перебували у вічних пошуках себе, тому їхня геопоетична мапа не обмежується лише Прагою:

*Так просто і природньо
Змінить в потребі
Прагу на Берлін [8, с. 44].*

У творчому доробку пражан зафіксовані простори Німеччини. Дух перебування у Німеччині зображує Є. Маланюк у циклі «Листівки з подорожі». Поет відтворює вранішню робочу атмосферу столиці Німеччини:

*Ще сон, але крізь сон гуде Берлін.
Дмуть вулиці і стукотять майстерні [6].*

Письменник спостерігає і підкреслює імперські ознаки Німеччини. Це місце, «де наказом загнuzдано порив», де «саме каміння вимовля пароль, сам воздух проголошує: держава». У поезії А. Гарасевича «Струмки жолоблять жолоби» також спостерігаємо візії Німеччини:

*Ідемо з царства голубів
На сніжний трон орлів [1].*

У наведених рядках поетичний образ орла постає як тріумфальний символ Німеччини, у якій свого часу Гарасевич перебував.

Знаковим геотопосом є Варшава. У поезії Є. Маланюка рецепція польського міста відтворена у темних тонах («*Гула Варшава, чорна і недобра*» [13, с. 246]). Поезія «*Ти вдивляєшся хмуρο й бронзово...*» – монолог поета біля пам'ятника Міцкевичу, який постає своєрідним іменним *genius loci*, адже поляки вважають Міцкевича національним героєм своєї Батьківщини. У триптиху «*Місто, де минали дні*» Маланюк говорить: «*Чорне місто твоє, Міцкевич*». Геотопос Варшави зображений як такий, що не виправдав очікувань митця:

*Ніхто не стрів, ніхто не викликав
В уяві спраглий вимріяний образ* [6, с. 246].

Є. Маланюк називає Польщу «*дальнім родичем*», вона викликає у нього спогади, ностальгію, душевний неспокій та емігрантський біль. Саме у Варшаві поета супроводжує нестерпний болючий стан чужинця: «*Біль, що всіх істота еміграцій, /День і ніч охляле серце їсть*» [6, с. 247].

Спостерігаємо ліричну фіксацію міста Подєбради, оскільки частина письменників-емігрантів тимчасово перебували у цьому місті, зокрема багато з них навчалися в закладах вищої освіти, відкритих українськими діаспорянами. Дух чеського міста Н. Лівіцька-Холодна відтворює крізь призму архітектурної споруди у поезії «*Замок Подєбради*»:

*Зустріли радісно могутні вежі
вечірнє небо й хмари, що в огнях.
Там Подєбрада тїнь серед пожежі
жене над містом буйного коня* [5, с. 101].

У творчості діаспорян вагоме місце належить геотопосам Франції. Так, наприклад, Н. Лівіцька-Холодна у поезії «*Монпарнас*» наголошує на тому, що простори Франції з часом стали їй напрочуд близькими:

*Недаремно я чуда ждала,
Недаремно так вітер ридав:
Україною Франція стала
І Софією Нотр-Дам* [5, с. 102].

Геопоетичним кодом Франції постає відома архітектурна споруда Нотр-Дам, Собор Паризької Богоматері, який нагадує поетесі рідний український Софійський собор. Геопоетичний вектор сягає Франції і в поезії Ю. Дарагана. Поет висловлює захоплення Жанною д'Арк,

яка постає іменним *genius loci*, адже визнана національною героїнею Французької Республіки:

*Легендою з нічим несхожою,
я мрією проїнявся гожою,
Про тебе, Жанно д'Арк [2, с. 52].*

Н. Лівичька-Холодна у своїй поезії «Шільйонський замок» відтворює красу і таємничість архітектурної споруди Швейцарії:

*Сміється сонце і проходять хмари
Над вежами, що мохом поросли,
І тіні Байрона і Бонівара
Блукають по льохах серед імлі [5, с. 105].*

Постать національного героя Швейцарії Ф. Бонівара у вірші є своєрідним втіленням духу місця, оповитого історією. Замок Шильон нагадує поетесі незламність українського духу, його стійкість та велич:

*О скільки ж тут змагань, тривоги, горіння
В цім символі з понурих сірих брил,
Що став у величі своїй незмінній
Над змінністю рухливих темних сил! [5, с. 106].*

Поступово кількість європейських геолокацій у творчості поетів Празької школи збільшувалася, отож зазначена тема потребує подальших досліджень.

Еміграція досить помітно збагатила літературну мапу українського письменства. Мандрівки Європою стали імпульсом для спроб європейської самоідентифікації поетів-українців, однак їм докучав нестерпний біль еміграції. Їм вдалося переосмислити простір чужого Західного світу. Творчий доробок представників Празької школи позначений фіксацією геотопів Чехії, Польщі, Німеччини, Франції, Швейцарії. Письменники зображують простір європейських міст крізь призму відомих архітектурних споруд, гідронімів, а також залучають іменний код, згадуючи відомих митців, національних героїв, які уособлюють втілення духу місця. У поезії діаспорян домінантним є тоpos чеської столиці Праги, яка постала одним з найвідоміших культурних осередків еміграції. Європейський простір не став рідним для поетів-вигнанців, їхні болючі думки на чужині сягали «в далекий степ, в веселчасту блакить, Де вічна синь козацького простору...» [1, с. 32], на Батьківщину. Але попри все саме європейські

міста постали прихистком для письменників емігрантів, приречених на блукання, подарували щастя пізнати численні культурні надбання, дух свободи та творчості.

Література:

1. Гарасевич А. До вершин. Зібрані поезії. Нью-Йорк : молоде життя, 1959. 119 с.
2. Дараган Ю. Сагайдак: вірші. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. 62 с.
3. Кочерга С., Марчук С. Ліричний тревелог у контексті літератури української діаспори. *«Актуальні проблеми літературознавчої термінології»*. 2020. Випуск 3.
4. Клімчук. Ю. Особливості функціонування макро- та мікротопонімів у структурі празького тексту (на прикладі поетичної творчості представників «Празької школи»). Волинь філологічна: текст і контекст. Мова і вірші. Луцьк : Вид-во Волин. Нац. ун-ту. ім. Лесі Українки, 2013. Випуск 16. С. 59–68.
5. Лівницька-Холодна Н. Поезії старі й нові. Нью-Йорк : СУА, 1986. 238 с.
6. Маланюк Є. Поезії в одному томі. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук, 1954. 314 с.
7. Марчук С. Сучасний ліричний тревелог: екзотичний модус. *Геопоетичні студії. Науковий альманах*. Вид-во НаУОА, 2020. С. 38–43.
8. Ольжич О. Незнаному воякові. Київ : Фундація ім. О. Ольжича, 1994. 435 с.
9. Теліга О. О краю мій... : твори, документи, біографічний нарис. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. 496 с.

Рецензент: Кочерга С. О., доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури

УДК 316.77

Олександр Каяфа

студент спеціальності «Культурологія»

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПАРАДИГМИ КОМУНІКАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

За останні роки змінилась парадигма комунікації в інформаційному суспільстві. На це вплинув розвиток інтернету, соціальних мереж та масової культури. Вони формують інформаційне суспільство у наш час. Вони є його фундаментом, три кити на яких стоїть сучасна комунікація. У даній статті буде розглянутий історичний аспект питання комунікації, ставлення науковців до змін у інформаційному суспільстві, а також проаналізовані основні тенденції комунікативності у наш час.

Ключові слова: інформаційна парадигма, інформаційно-технологічна парадигма, соціальна комунікація, комунікація, комунікативістика, інформаційне суспільство.

Alexander Caiapha

MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE PARADIGM OF COMMUNICATION CULTURE IN THE INFORMATION SOCIETY

In recent years, the paradigm of communication in the information society has changed. This was influenced by the development of the Internet, social networks and mass culture. They shape the information society today. They are its foundation, the three whales on which modern communication stands. This article will consider the historical aspect of communication, the attitude of scientists to changes in the information society, as well as analyze the main trends in communication in our time.

Key words: information paradigm, information and technology paradigm, social communication, communication, communication science, information society.

Останніми роками під впливом розвитку віртуальних засобів взаємодії сталася серйозна трансформація соціальних відносин взагалі і комунікації зокрема, що вимагає адекватного наукового опису

і пояснення нового контексту соціальної взаємодії в інформаційному суспільстві. Існує потреба у детальному аналізі змін умов комунікації, адже комунікативні стратегії набувають масового та тотального характеру. Кожна людина, вступаючи у комунікаційний процес, отримуючи та передаючи певну інформацію, приєднується до суспільства, дотримуючись норм і правил, що склалися в ньому історично. І, звичайно, питання ролі суспільства в житті людини, як і питання ролі людини в суспільстві, цікавить багато поколінь дослідників. Різні галузі науки, такі як філософія, антропологія, соціологія, політологія, культурологія тощо, враховують явище інформаційного суспільства, місце людини в новій соціально-економічній формації та різні наслідки соціальних, економічних факторів. Тому має сенс більш детально розглянути феномен інформаційного суспільства та його відмінні структурні особливості в контексті розуміння сутності спілкування між індивідом та суспільством.

Інформаційна парадигма комунікації поділяється багатьма авторами. Відзначається популярність інформаційного підходу в Європі ще із 60-х рр. ХХ ст. У статі проаналізовані праці таких соціологів як Ч. Кулі, М. Вебер, Ч. Мілс, Т. Парсонс, а також Д. Белл та Е. Шилі. Досліджені політологічні аспекти через роботи Г. Ласуелла, Г. Блюмера, Е. Фромма та Д. Рісмана. Взяті до уваги дослідження російських соціологів Л.Я. Авер'янова, М. Моїсеєва та філософа А. В. Соколова.

Мета статі: зробити аналіз впливу інформаційного суспільства та його процесів на зміну комунікаційної парадигми у ХХІ столітті.

Термін «комунікація» (від лат. *communicatio*) використовується з ХХ століття. Він з'явився в науковій літературі на початку століття завдяки одному із засновників соціології американцю Чарльзу Кулі [8, с. 92]. Він вважав, що «спілкування – це механізм, за допомогою якого людські стосунки можуть існувати і розвиватися – всі символи розуму і спосіб їх передачі в просторі і зберігають час. Вирази, спілкування, жести, тон, мова, писемність, залізниця, телеграф, телефон та новітні досягнення у завоюванні простору і часу, але з народженням зовнішнього світу існує стандартна система символів, яка може використовуватися лише для передачі думок».

Дослідженням масової комунікації як соціального явища вчені займалися у 1920-х роках. Вважається, що дослідження масової комунікації розпочалося німецьким соціологом М. Вебером [7,

с. 81]. Засновник теорії соціальної дії обґрунтував необхідність вивчення преси з соціологічної точки зору, враховуючи орієнтацію періодичної преси на різні соціальні структури та громадську думку, та сформулював соціальні вимоги журналіста. Класична парадигма спілкування, заснована американським політологом Г. Ласуеллом у 1948 році, базується на ряді питань про передачу інформації: хто передавав, за яким каналом, кому і з якими результатами [2, с. 102].

Предметом соціального спілкування є комунікативний аспект масової комунікації, а інформаційно-змістовний елемент виконує доповнювальну функцію. Тобто при здійсненні соціальної комунікації важливим є не тільки те, яка інформація та зв'язки використовуються, а й хто бере участь у взаємодії, кому передається інформація та куди спрямовані комунікаційні зв'язки.

Функціональний підхід до розуміння сутності масової інформації базується на врахуванні її домінуючої функції. Як ідеологічні, так і матеріально-економічні фактори можуть бути домінуючими в цій теорії. Найбільший інтерес виявляють теорії політичного контролю, що знайшли своє відображення в концентрації політичної влади. За словами професора Чарльза Райта [4, с. 18], головна інтегративна якість сучасних комунікаційних систем має соціальний характер. У політичних теоріях політичним чинникам, що визначають функції засобів масової інформації, відводиться провідна роль.

Одним з піонерів осмислення масового суспільства є Г. Блюмер [6, с. 21]. Він охарактеризував масу як колектив, що розвивається стихійно. Це посилює концептуалізацію визначень масової комунікації та створило методологічну передумову для теоретичних орієнтацій у вивченні масових процесів.

Теорії, засновані на домінуванні матеріального та економічного фактора, включають, крім теорії масового суспільства, теорії, засновані на класичному розумінні ролі засобів масової інформації. «Маса» – це соціальна структура, в якій людина збалансована. В соціально-економічній сфері масове суспільство пов'язане з індустріалізацією та урбанізацією, стандартизацією виробництва та масового споживання, у сфері комунікації – широким використанням різних засобів масової інформації.

Після Другої світової війни Ч. Міллс, Е. Фром та Д. Рісман критикували економічне, політичне та соціальне відчуження, конформізм

мас, поширення стандартизованої культури, централізацію влади та занепад проміжних автономних організацій. Е. Фромм розробив теорію характерів соціального типу як форми взаємозв'язку психіки особистості та соціальної структури суспільства [5, с. 114].

Представник американської соціології Т. Парсонс не погоджується із їх теоріями та розглядає людську діяльність як самоорганізуючу систему, яка використовує символічні механізми регулювання, нормативні цінності і підпорядковується закону ірраціональності [4, с. 22].

Соціологи Д. Белл, Е. Шилі, аналізуючи соціальні та культурні інститути, стверджують, що під впливом масового виробництва та споживання засобів масової інформації відбувається процес становлення однорідного суспільства [5, с.117]. Комунікативні дослідження враховують наслідки індустріалізації, такі як масове спілкування людей за допомогою масового спілкування. Подібне тлумачення теорії масового суспільства стало можливим завдяки впливу «народного капіталізму», «правила загальної доброзичливості» і, зокрема, «теорії єдиного середнього класу».

Пізніше Франкфуртська школа зосередилася на вивченні масової культури як продукту індустріального та постіндустріального суспільства, на культурологічному функціонуванні масової комунікації. На початку 1970-х років школа розпалася через поглиблені суперечності. Але завдяки їм були виведені наступні типологічні характеристики або показники, що відрізняють інформаційне суспільство від сільськогосподарського чи індустріального суспільства попередніх історичних епох [13]:

1. Технічні та технологічні показники: загальна комп'ютеризація, розподіл та наявність п'ятого та наступних поколінь персональних комп'ютерів; зручний і простий інтерфейс «людина-машина», який використовує безліч людських почуттів; антропоморфізм інформаційних технологій; мобільні та персональні пристрої зв'язку; глобальний зв'язок із використанням супутників, лазерів, волоконно-оптичних кабелів. Тобто, інформаційне суспільство повинно базуватися на потужній мультимедійно- телекомунікаційній системі зв'язку.

2. Соціально-економічні показники: перетворення соціальної інформації, тобто соціальних знань, у ключовий економічний ресурс; інформаційні технології, товари та послуги стають найважливішим

товаром у ринковій економіці; концентрація в інформаційному секторі економіки до 80% працездатного населення; модернізація старих та поява нових інтелектуальних трудових інформаційних професій. Тобто безперервна інформатизація суспільного виробництва та повсякденного життя.

3. Політичні показники: демократизація соціального спілкування, відкритість суспільного життя, гарантована свобода слова та зібрань. Тобто ліберально-демократична політична система.

4. Інтелектуальні показники: активне використання постійно зростаючої культурної спадщини, процвітання науки, освіти, мистецтва, релігійних конфесій та відповідної середньої та макрокомунікації; розвиток всесвіту національної розвідки та знань; поступовий інтелектуальний розвиток особистості, перехід від матеріальної та споживчої ціннісної орієнтації до пізнавальної, етичної та естетичної орієнтації. Тобто всебічний розвиток соціального та особистого інтелекту.

Узагальнення цих показників допомагає визначити зміст поняття «інформаційне суспільство» [7, с. 133].

Інформаційне суспільство – це інтелектуально-розвинене ліберально-демократичне суспільство, яке завдяки своїй потужній телевізійній та комп'ютерній базі досягло повної соціальної інформатизації у повсякденному житті людей. Це визначення враховує чотири типологічні характеристики інформаційного суспільства, які перераховані вище. Зрозуміло, що розвиток культури мультимедійних комунікацій є необхідною передумовою для того, щоб утопія інформаційного суспільства стала реальністю. Саме тому справжній прорив у розвитку комунікації справедливо пов'язаний зі створенням інформаційно-комунікаційних мереж.

Сьогодні, завдяки швидкому розвитку глобальної інформаційної мережі, комп'ютери стали найпотужнішим інструментом у системі масової комунікації.

Масова комунікація була представлена у формі спілкування між комунікатором та аудиторією, що забезпечує певну інформацію про зміст. Інтерактивне телебачення перетворило цей інформаційний канал на цілісну мережу двостороннього інтенсивного спілкування. Впровадження Інтернету відкриває нову еру в розвитку засобів масової інформації.

Сучасне суспільство делегувало функції моніторингу навколишнього середовища інститутам масової комунікації. У науковій літературі на тему радянського періоду соціальне спілкування переважно трактується з класової точки зору, будь-яка його форма вважається зброєю в ідеологічній боротьбі, включаючи взаємодію комунікатора з одержувачем (читачами, студентами, глядачами). Радянська школа соціології 1980-х років розробила теорію масової комунікації як форми соціальної комунікації. Більшість вчених розглядають спілкування як масове, причиною виникнення якого є індустріалізація та урбанізація [13]. Масова комунікація трактується як спілкування людей у великих соціально-економічних системах (велике місто, країна). Така інтерпретація концепції масової комунікації все ще працює.

Ефективність обміну інформацією є одним з основних критеріїв вибору схеми комунікації. Обмін інформацією можна розділити на три види [15]:

1. Ініційований з боку одержувача обмін інформацією.
2. Передача інформації від джерела за його ініціативою.
3. Стандартизований обмін інформацією за встановленими завчасно правилами.

Російський дослідник Л.Я. Авер'янов вважає, що «потреба у взаємодії – це отримання результатів об'єкта та суб'єкта, який одночасно стає простором діяльності. Взаємодія – використання результатів один одного для вирішення власного завдання та досягнення спільної мети» [13].

Повна доброзичливість або ворожість з усіма можливими градаціями та нюансами – це система знаків, яка показує іншій людині, як з нею поводитися і як поводитися. Зміна відносин – по-перше, зміна концепції дій іншої людини. Часто набагато вигідніше змінити власну концепцію, втілити об'єктивну реальність, тобто пристосувати рух об'єкта і, таким чином, привести його у відповідність із власними інтересами, і таким чином вирішувати завдання. Інформація впроваджується відповідно до запланованої, формалізованої або незапланованої, неформальної системи. Ця система доповнюється неформальною передачею інформації природним шляхом. І сьогодні особистість буквально оточена інформацією, канали зв'язку, засоби передачі інформації постійно спрощуються, стають більш компакт-

ними та доступними. На це, звичайно, впливає інформатизація та технологізація суспільства.

Швидкість передачі інформації впливає на швидкість і частоту збільшення або зменшення актуальності явища. Завдяки Інтернету суспільство може створювати незрозумілий обсяг даних для людського розуму щодня. Швидкість передачі символів, знаків між особою збільшується, а отже збільшується швидкість комунікації.

Але, у той же час, як справедливо зауважив російський дослідник М. Моїсєєв, «існують якісно різні точки зору, які пов'язують інформаційне суспільство з концепціями далекого майбутнього і вважають рано обговорювати його характеристики, оскільки все, що ми бачимо в розвитку інформації просто просте вдосконалене постіндустріальне суспільство» [10, 438]. Наявність вдосконаленої структури інформаційних мереж не свідчить про існування інформаційного суспільства, оскільки ми не можемо визначити момент, коли обсяг накопичених даних, що циркулюють у глобальному інформаційному просторі, призведе до нового етапу соціального розвитку.

Сучасна культура явно більш інформативна, ніж будь-яка попередня. Ми існуємо в середовищі, насиченому медіа, що означає, що воно по суті символізує процеси обміну та отримання повідомлень про себе та інших. Абсолютно будь-який звіт може бути застосованим до будь-якої дії.

Самі інформаційні технології стають додатковим каналом соціальної стратифікації та мобільності. Символічний образ явища стає таким же цінним, як і сам феномен. Відмінності між реальними людьми та моделюванням в Інтернеті настільки незначні, що віртуальне спілкування втрачає свою прив'язаність та прив'язаність до соціального статусу одержувача. Ми можемо припустити, що в індустріальному суспільстві зібрано та створено більше інформації, ніж у феодальному, інакше не було б системи, за якої наукова основа дозволяла б застосовувати складні технології у виробництві.

У той же час актуальним залишається просте співвідношення між якістю та кількістю інформації. Дійсно, завжди було дуже мало цінної та корисної інформації. Ці знання завжди були доступні більшості не лише завдяки його інтелектуальним здібностям, але й соціальному статусу. Скоріш за все, це пов'язано з тим, що якщо кожен член спільноти знає основні механізми свого функціонування, має всі

стратегічні знання та навички різних сфер життя громади, то така спільнота вже не корисна йому. Іншими словами, в цьому випадку інформаційне суспільство було б суспільством, в якому немає інших фізичних носіїв, крім людського мозку, а інформація стає настільки віртуальною, що її доступність та обсяг залежать від здібностей особистості.

Новий рівень соціальних відносин змушує людину усвідомити існування нової віртуальної реальності, яка значно розширює діапазон зустрічей зі світом. Багато видів діяльності, які важливі для існування, знаходять абсолютно нову форму. Це призводить до того, що процеси задоволення потреб особистості також можуть бути перенесені у віртуальну реальність. Як результат, вже в цій вторинній реальності виникають нові потреби, які також повинні бути задоволені [15].

Перш ніж говорити про віртуальну реальність, слід зазначити, що індивід сприймає її через розуміння суб'єктивного та об'єктивного світу, тобто через «об'єктивну реальність» та «суб'єктивну реальність». У цьому контексті ми розуміємо об'єктивну реальність через дискримінацію та відторгнення. Об'єктивна реальність не залежить безпосередньо від особистості і існує тоді, коли особи не існує.

На відміну від цього, суб'єктивна реальність – це внутрішній світ особистості, який складається з думок, образів і часто відображає або базується на сприйнятті об'єктивної реальності. Отже, можна сміливо сказати, що суб'єктивна реальність є в певному сенсі відображенням об'єктивної реальності в свідомості людини.

У віртуальному середовищі ці просторові визначення можуть здатися дуже доречними, оскільки різні інтерпретації почуттів, емоцій, уявних образів локалізуються за допомогою гіпертексту чи моделювання реальних об'єктів і використовуються для інших людей. Внутрішній світ людини відображається в моделюванні об'єктивної реальності – віртуальної реальності – породженої системою моделювання. Система бере початок із сфери реального, об'єктивного і, зберігаючи деякі свої характеристики, стає своєрідним світом відображення. Однак, як щойно зазначалося, віртуальна реальність – це лише сукупність суб'єктивних відображень об'єктивної реальності, це середовище взаємодії та існування є вторинним щодо об'єктивної реальності.

Інформаційне суспільство має власну структуру суспільних систем. Структура виробництва та споживання переноситься з фізичної сфери у віртуальну. Існує економічне втручання, яке можна побачити не лише на прикладі інтернет-магазинів, а й у повністю віртуальних товарах, які є чистими симулякрами. Віртуальне уявлення про особистість більше не має лише імені, біографії, улюбленого зразка поведінки, але також має свої речі. Ці речі є імітацією, яка існує лише у світі відображень і є водночас символами для реального світу. І володіння такою особою другого порядку вже свідчить про певний статус особи першого порядку. При тому структура сучасних інформаційних каналів дуже різна [2].

Образ людини – це зібрання її слів, образів, різних ролей і станів, а також роздумів, локалізованих на серверах форумів і веб-сайтів. Він ще довго живе після смерті фізичного тіла. Прикладами такого життя є архівування бесід та наступні гіперпосилання на твердження, часто супроводжувані зображеннями, що дають ефект присутності. Місце символу виходить на перший план і служить основою для створення нової віртуальної реальності, існування якої оновлюється із залученням нових і нових суб'єктів. Ними можуть бути ті, хто знаходяться у процесі віртуального спілкування, або якийсь унікальний символ, який має місце лише в певній реальності, реальності другого або третього порядку, і слабо корелює з об'єктивною реальністю. Можливості для активнішої участі окремих людей чи соціальних груп у процесах трансформації соціальних систем справді великі, що головним чином пов'язано з тим, що в інформаційному суспільстві відсутні суворі соціальні обмеження.

Сучасне суспільство відводить величезну роль інформації як технологічній категорії людського розвитку, а також методам її створення, сприйняття та перетворення. У той же час для розвитку сучасного суспільства характерні дуже важливі риси для з'ясування характеру його функціонування, які, перш за все, служать посиленню взаємодії всіх складових, пов'язуючи їх через ряд економічних, політичних, соціальних та духовних процеси.

Доречним буде цитування засновника соціальних комунікацій – російського вченого, доктора філософії, академіка А. В. Соколова, який в одному з інтерв'ю у 2009 році сказав: «Проблеми спілкування та інформації супроводжують мене все моє життя, але життя

рухається вперед, у сфері електронних комунікацій метатеоретична концепція потребує модернізації». Інформаційна парадигма соціальної комунікації набула наукової основи, але її розвиток, безумовно, триватиме [9].

З появою суспільства нового типу його структура та побудова соціальних відносин зазнають значних змін. Це пов'язано з новими методами соціальної взаємодії, заснованими на появі та впровадженні нових інформаційних технологій. Все це призводить до суттєвої зміни структури інформаційних каналів, комунікативний простір індивіда стає більш насиченим. Віртуальна реальність, побудована за допомогою обчислювальної техніки та глобальної комунікаційної мережі, Інтернету, додає новий вимір соціальним відносинам: виробництву, споживанню, освіті тощо. Його процес переноситься у віртуальну сферу. Завдяки віддаленому, безособовому характеру комунікаційних процесів у віртуальному середовищі може бути сприйнята не тільки структура комунікаційного процесу, але й характеристики суб'єктів спілкування. Процес віртуалізації суспільства сприяє новій появі або модифікації існуючих соціальних практик, що в свою чергу викликає реакцію громадськості, що призводить до нових поведінкових та комунікаційних алгоритмів. Дослідження цієї теми буде завжди актуальним та кожного разу буде відкривати нові грані питання комунікацій у інформаційному суспільстві. І не дивно, адже динамічний світ буде щоразу привносити нові ідеї для науковців. Найголовніше – навчитись грати по новим правилам комунікації у сучасному інформаційному суспільстві, при тому не забувати про реальне життя без якого не буде можливий подальший розвиток технологій та інформаційного світу, адже усі події все ж таки творяться у реальності.

Література:

1. Arthur W. Macmahon, John D. Millet, Gladys Ogden. Administration Federal Work Relief. Chicago : Public Administration Service, 1941. P. 358.
2. Арутюнова Ю. Н. Малая группа в информационном обществе: проблемы социокультурной динамики. URL: [http:// lib.socio.msu.ru/1/](http://lib.socio.msu.ru/1/).
3. Герберт А. Саймон, Дональд У. Смитбург, Виктор А. Томпсон. Менеджмент в организациях. Москва : РАГС ; Экономика, 1995. С. 169.
4. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. Інформаційне суспільство: морально-етичний дискурс. *Інформація і право*. Київ, 2014. № 1 (10). С. 16–25.

5. Дзьобань О. П., Пилипчук В. Г. Інформаційне насильство та безпека: світоглядно-правові аспекти : монографія / за заг. ред. проф. В. Г. Пилипчука. Харків : Майдан, 2011. 244 с.

6. Игнатьев В. И., Владимиров Т. В., Степанова А. Н. Социальная система как информационное взаимодействие : монография. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2009. 308 с.

7. Конечная В. П. Социология коммуникации : учебник. Москва : Международ. ун-т бизнеса и упр., 1997. С. 317.

8. Кули Чарльз. Общественная организация. *Тексты истории социологии XIX-XX столетий. Хрестоматия*. Москва : Наука, 1994. С. 379.

9. Костина А. В. Тенденции развития культуры информационного общества: анализ современных информационных и постиндустриальных концепций. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/>

10. Моисеев Н. Информационное общество: возможность и реальность. *Информационное общество*. Москва : АСТ, 2004. С. 428–451.

11. Словарь философских терминов / под ред. В. Г. Кузнецова. Москва : ИНФРА-М, 2007. 731 с.

12. Тоффлер О. Раса, власть и культура. *Новая технократическая волна на Западе : сб. ст. : переводы / сост. и вступ. ст. П. С. Гуревича*. Москва : Прогресс, 1986. С. 276–288.

13. Хайченко В. А. Понимание информационного общества в России и в мире. URL: <http://www.skibr.ru/index.php?lang=ru&page==main3>.

14. Шерковин Ю. А. Психологические проблемы массовых информационных процессов. Москва : Мысль, 1973. С. 375.

15. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. Москва : Аспект Пресс, 2004. 400 с.

16. Лукина Н. П. Информационное общество: состояние и перспективы социальнофилософского исследования. *Открытый междисциплинарный электронный журнал «Гуманитарная информатика»*. URL: <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/1/lukina.htm>.

Рецензент: Петрушкевич М. С., доктор філософських наук, доцент кафедри культурології та філософії

УДК 821.161.2.09:130.122

Вероніка Кийченко

студентка спеціальності «Українська мова та література»

СВІТ НАУКОВЦЯ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО

У статті досліджено специфіку інтерпретації світу науки в художній творчості Агатангела Кримського, зокрема у романі «Андрій Лаговський». Проаналізовано внесок митця у формування інтелектуально-наукового дискурсу в українській літературі. Визначено елементи наукового мислення героя-науковця та доведено, що письменник створив унікальний для літератури початку ХХ століття інтелектуальний роман.

Ключові слова: наукові екскурси, інтерпретація, інтелектуал, інтелектуальний роман.

Veronika Kyichenko

THE WORLD OF SCIENTIST IN THE ARTISTIC INTERPRETATION OF THE AGATANGEL KRYMSKYI

The article investigates the specificity of the interpretation of the world of science in the artistic work of Agatangel Krymskyi, in particular in the novel «Andrew Lagovskyi». The contribution of the artist to the formation of intellectual and scientific discourse in Ukrainian literature is analyzed. The elements of scientific thinking of the hero-scientist are determined and it is proved that the writer created a unique, for the literature of the twentieth century, intellectual novel.

Key words: scientific excursions, interpretation, intellectual, intellectual novel.

У працях дослідників творчості Агатангела Кримського знаходимо чимало інтерпретацій його текстів, деталізований аналіз персонажів, зокрема й Андрія Лаговського з однойменного роману. Проте питання цілісного осмислення образу науковця в художній спадщині Агатангела Кримського в сучасному літературознавстві відсутнє, а наявні праці переважно зорієнтовані на дослідження внутрішнього світу героїв письменника. Усебічне вивчення образу науковця у творчості Кримського загалом, і зокрема в романі «Андрій Лагов-

ський», є поглибленням уже наявних досліджень творчості автора та сприяє рельєфнішій репрезентації його системи образів.

Праці письменника кілька десятків років були маргіналізованими і навіть табуйованими, що сприяло накопиченню «білих плям» у нашій культурній історії. Проте на сьогодні феномен індивідууму Агатангела Кримського, його наукову та літературну спадщину студіюють чимало науковців, як-от: М. Гірняк, Л. Довбня, Т. Маленька, М. Моклиця, Б. Пастух, С. Петькун, А. Печарський, І. Смаглій, Р. Ткаченко та інші. Варто виокремити деякі праці, з яких ми черпаємо чимало інформації про життя та творчість автора, зокрема й про досліджуваний нами роман «Андрій Лаговський»: С. Павличко «Складний світ Агатангела Кримського: націоналізм, сексуальність, орієнталізм», науковий збірник на честь 150-річчя від дня народження митця «Східні традиції державотворення», дисертація Ю. Горблянського «Художня проза Агатангела Кримського», дисертація Н. Козачук «Поетика української інтелектуальної прози». Зокрема, Ю. Горблянський називає письменника найбільш імпозантним репрезентантом українського модернізму, зазначаючи, що «художня проза А. Кримського – це своєрідні психологічні «трактати» зі специфіки суб'єктивного інтерпретування дійсності засобами художньої словесності. Це, так би мовити, один із ключових способів моделювання людських образів в обставинах психологічної неврастенії часу, декадентського духовного роздоріжжя, боязні перед реальним життям кінця XIX – початку XX ст., протиставлення йому інтелектуально самозаглибленої, згорнутої у мікросвіті цілісної психічної реальності окремого індивіда» [1, с. 119]. Єдиний роман у доробку письменника, за М. Моклицею, постає винятковою річчю для української літератури: «унікальний ще й тим, що презентує творчість такої людини, як Агатангел Кримський. Адже він – науковець і організатор науки – лише один фрагмент своєї творчої біографії віддав художній літературі» [3, с. 23]. Дослідниці Н. Поляруш та І. Хоцянівська у розвідці «Агатангел Кримський – багатогранна творча особистість» визначають йому ні з ким неподільне місце в українському літературному процесі, зауважуючи, що «А. Кримський виявився тим світочем, що зумів збагатити українську літературу кінця XIX – початку XX століття новими актуальними проблемами, поглибив традиційні форми роману» [5].

Мета статті – дослідити особливості образу науковця в художній інтерпретації Агатангела Кримського, передусім у романі «Андрій Лаговський».

Агатангел Юхимович Кримський – непересічна постать в царині української та світової науки й літератури, яка вражає глибинністю й обсягом свого доробку в галузі мовознавства, історії, орієнталістики, перекладу тощо. Важливе місце в численному доробку автора посідають праці з історії та культури ісламських народів, а також дослідження, присвячені слов'янознавству, україністиці, етнографії та фольклору. Відомий також як перекладач творів авторів Сходу (Омара Хайяма, Антари, Сааді, Міхрі-хатун), а також європейських митців. Прикметним є те, що перекладів творів арабських та турецьких письменників на той час в Україні було не так багато й Агатангел Кримський нерідко був першопрохідцем, оскільки вільно володів багатьма мовами й перекладав з оригіналів. Окрім наукових досягнень, А. Кримський відомий ще й досягненнями у мистецтві слова. Він проявив свої здібності у поезіях, що увійшли до збірки «Пальмове гілля», оповіданнях, які склали збірки «Повістки й ескізи з українського життя», «Бейрутські оповідання», та у романі «Андрій Лаговський». Особливу увагу варто звернути на новий рівень змалювання образу науковця в літературній спадщині Кримського, адже автор добре розумів специфіку праці вченого, мав величезний власний досвід будування кар'єри в академічному середовищі, тому цілком природно, що новаторський образ персонажа з'явився в його художній творчості.

Цінним внеском А. Кримського у розвиток письменства слушно вважають репрезентацію інтелектуально-наукового дискурсу, який не був сповна розвинутий в українській літературі у попередні епохи. Чільне місце у шуканнях українських письменників образ науковця займе лише в 60-70-х роках ХХ століття. Роман Агатангела Кримського «Андрій Лаговський» унікальний тим, що письменник уперше панорамно описує героя-науковця, що було незвичним явищем на той час. Андрій Лаговський – студент, потім професор математики, а також талановитий поет. У творі знаходимо такі ознаки інтелектуального роману: численні цитати різними мовами, нетрадиційний герой з химерними пристрастями, філософські й наукові роздуми, наприклад про нечіткі звуки шапсузької мови, етимологію грецьких

слів та розмови про диференційні обчислення й інтеграли. Очевидно, що текст роману орієнтований на високоосвіченого читача, що було незвичним для тогочасної літератури. Дослідники прочитують у творі Кримського дискурс модернізму, який проявляється в увазі до підсвідомості та критиці показового народництва. Професор Лаговський неодноразово в розмовах з родиною Шмідтів розмірковує про те, що таке наука і в чому її користь. Ще однією особливістю роману є внутрішній конфлікт головного героя, його спроба самоосмислення, контрверза між свідомим та підсвідомим. Спроби самопізнання героя автор відтворює, вдаючись до розлогих суджень та коментарів професора, зокрема до чужих та власних поезій.

На думку дослідниці С. Павличко, «твір Агатангела Кримського видався йому самому надто великим дисонансом навіть у рамках модернізму зламу століть» [4, с. 212]. Той факт, що письменник невдовзі перестав писати твори, можливо, спричинив розрив в інтелектуально-науковому дискурсі. Пізніше подібну тематику розвивали у своїх творах В. Підмогильний, М. Хвильовий, В. Домонтович та інші письменники, проте вони навіть не здогадувались, що мають на цій творчій ниві талановитого попередника – Агатангела Кримського, оскільки в повному обсязі текст роману вперше був надрукований аж 1972 р.

Головний герой роману «Андрій Лаговський» – людина інтелектуальної праці, вчений-енциклопедист. Відповідно, світ роману – це світ наукових ідей та інтелектуальної праці. Так звані наукові еккурси, займають чималу частину твору й виконують роль антрактів, які безперечно зацікавлять читача. Математик Лаговський наділений знаннями з багатьох сфер, які досліджував сам автор. Так, етнографічні знання Агатангела Кримського проявляються в описах говірок Туапсе: «розмовляли... російсько-українським жаргоном, яким балакають у всіх портових містах Чорноморії» [2, с. 48], розмовах про національні особливості греків, грузинів, вірменів та інших народів, які там живуть. Цікаво, що Андрій Лаговський мав неабиякий хист до вивчення мов. Слухаючи з Володимиром Шмідтом турецькі співанки у виконанні Грицька, професор вільно перекладає їх своєму другові й розмірковує як професійний філолог, над етимологією слів різних мов, порівнюючи їх емоційне наповнення: «По-нашому «часник» – щось не дуже поетичне, а по-турецьки «саримсак» римується з діє-

слівною формою «сарилсак» себто: «Ах, коли б нам переплестися в обіймах!» [2, с. 76]. Отож художній текст збагачується науковими роздумами, проєкціями, алюзіями.

Наукове мислення стало наскрізним акомпанементом всіх подій твору, зокрема й любовної лінії, що поєднала професора та Зою. Саме розмова про етимологію слова «тroyнда» («тroyндафілло») спричинила їх знайомство, а зблизило те, що Лаговський почав навчати дівчину російської мови. Автор описує різні способи пояснення граматики слів, наприклад, щоб розрізнити «буду брать» і «вїзьму», професор порівнює їх з турецькими формами «алирим» і «аладжауим». Один з таких лінгвістичних експериментів і допоміг дівчині зізнатись йому в коханні. Професор пояснював Зої, що «люблю тебя...це вимовляється в два склади, а не в три: люблю, а не люблію», на що та вперто говорила «люблію» й додала «Ну, коли хочеш, і по-турецьки скажу: Бен сені северім» [2, с. 140].

Досліджуючи репрезентацію наукової праці засобами художнього образотворення, не можна оминати епізод написання декадентської поеми «Амеопа без музору». Андрій Лаговський вказує на такі правила написання декадентської поезії: писати «не дбаючи про зміст і про логічність» [2, с. 100], двозначність слів надає поезії «особливого, потайного, містичного настрою» [2, с. 101], використовувати «усякі незрозумілі ботанічні та зоологічні назви» [2, с. 102]. На думку Р. Ткаченка, полілог братів Шмідтів, Аполлона та Костянтина, і Лаговського «становить собою колоквиум-дослідження занепадницької поетики з наступною ілюстрацією під час роботи над поемою» [6, с. 20].

Засобом висвітлення внутрішнього стану героя є незвичний для тогочасної літератури спосіб, а саме філологічні коментарі професора до чужих та власних поезій. Поезії Г. Гейне, особливо про покуту імператора Генріха в Каносі та «Коли настав чудовий май» спричинили справжню дискусію між Володимиром та Лаговським. Перший дивувався, як один поет може писати кардинально різні твори й зауважував, що з любовної лірики не буває великої поезії. На що Лаговський знаходив свої аргументи: «Тільки ж і любовна лірика має свою *raison d'être* (смісл існування)» [2, с. 111]. Філолог «прокидався» у професорові постійно. Наприклад, коли лікар дав йому прочитати вірш «Наука – мука» Ф. Коржа, Лаговський почав коментувати

його з погляду мови: «За філологічними законами отак й треба було б казати – порівняйте: о-вес з буквою о, хоч вівса уже чується з і» [2, с. 236], додаючи багато інших наукових коментарів. Тлумачення власних віршів прирівнюємо до осмислення головним героєм свого життя. Такі науково-рефлексійні розмови найчастіше відбувались між професором та художницею Петровою або ж Костянтином. У власних поезіях («Вночі на самоті», «І краси в тобі нема», «Проклята смоковниця», «Іуда Іскаріотський» та інші), Лаговський виливав усе чуттєве наповнення своєї душі та позбувався ілюзій:

*Це був сон. І, хочу вірить,
Не прогнав би я аскета.
Але сон був добрий образ
Долі кожного поета* [2, с. 287].

Наука постійно перемагала інші поривання Андрія Лаговського й навіть рятувала його від депресій. Після розриву стосунків зі Шмідтами він засиджується до ночі над математичними інтегралами та функціями, а коли хоче «потішити» мозок, пише працю «Зріст українського національного почуття за царювання Олександра III». Текст наповнено розлогими цитатами російського письменника М. Салтикова-Щедріна й глибокими роздумами самого митця, якого турбує «Та коли ж справді надійде в Росії революція?... Чи швидко російські народи захотять скинути ярмо деспотизму?» [2, с. 229]. Науковцем залишався Лаговський коли захоплювався релігійними книгами. Погоджуємось із дослідником Р. Ткаченком, що «захоплення творами отців церкви, більше – містичний екстазизм, дивним чином поєднується в ньому з критичним ставленням до християнських догматів, Ісуса Христа і християнства в цілому» [6, с. 22].

Світ науковця в художній інтерпретації Агатангела Кримського – це світ екзистенційних пошуків, інтелектуальної праці (написання статей, поезій, доповіді на з'їздах учених, наприклад про опірність будівельних матеріалів, викладацька діяльність), а також наукові дискусії з Володимиром та його молодшими братами, інколи з художницею Петровою. Усе це свідчення того, що професор математики Андрій Лаговський володіє знаннями з різних наукових дисциплін, тобто він вчений-енциклопедист, ерудиція якого спрямована на цілісне пізнання світу, що й притаманно справжній науці. Оскільки головний герой роману «Андрій Лаговський» – науковець, то зако-

номірно, що на сторінках твору репрезентовано наукову працю, яка є важливим засобом пролиття світла на всі життєві події та переживання героя, а водночас «хлібом» та духовним порятунком героя. Історичні, культурні та наукові екскурси займають значну частину твору й надають йому ознак інтелектуального роману.

Перспективним вважаємо подальше дослідження світосприйняття науковця в інтерпретації Агатангела Кримського, адже такі наукові розвідки дадуть змогу глибше проникнути в художній світ його творів й, на основі спостережень внутрішнього світу героя-інтелектуала, глибше осягнути постать автора, який сам був науковцем.

Література:

1. Горблянський Ю. Художня проза Агатангела Кримського: дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Львів, 2021. 236 с.
2. Кримський А. Андрій Лаговський. Національний книжковий проект. Київ. 2011. 336 с.
3. Моклиця М. Християнство Агатангела Кримського: психологічні та естетичні акценти. *Слово і час*. 2006. № 2. С. 19–28.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
5. Поляруш Н., Хоцянівська І. Агатангел Кримський – багатогранна творча особистість. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/36/665/1381-1?inline=1> (дата звернення: 17.04.2021).
6. Ткаченко Р. Наукові екскурси як художній засіб у романі А. Кримського «Андрій Лаговський». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. С. 19–22.

Рецензент: Кочерга С. О., доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури

УДК 821.161.2

Інна Кухарська

студентка спеціальності «Українська мова та література»

ЛІТЕРАТУРНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ МАТЕРІ У РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА «КРАЇНА ГІРКОЇ НІЖНОСТІ»

У статті проаналізовано осмислення тоталітарного досвіду матері і вплив її рефлексій на наступні покоління. Значну увагу приділено небажанню особистості повернутися до травмованої пам'яті та важливості подолання травми. Важливим аспектом дослідження є взаємне звернення різних поколінь одне до одного як стимулу боротьби проти викривленого бачення світу в індивідуальному, родинному та загальнонаціональному аспектах.

Ключові слова: матір; травматична пам'ять; ідентичність, тоталітарний досвід; безпам'ятність.

Inna Kukharska

LITERARY UNDERSTANDING OF THE TOTALITARIAN EXPERIENCE OF THE MOTHER IN THE NOVEL BY VOLODYMYR LYS «COUNTRY OF BITTER TENDERNESS»

The article analyzes the comprehension of the mother's totalitarian experience and the impact of her reflections on future generations. Considerable attention is paid to the reluctance of the individual to return to the injured memory and the importance of overcoming the trauma. An important aspect of the study is the mutual appeal of different generations to each other as a stimulus to combat the distorted vision of the world in individual, family and national aspects.

Key words: mother; traumatic memory; identity, totalitarian experience; memory loss.

Життя в умовах тоталітаризму неодмінно супроводжується набуттям досвіду, який руйнівною силою впливає на людину, її уявлення про світ загалом і власне місце у ньому. Деформована внаслідок застосування ідеологічних механізмів пам'ять проектує для свого носія викривлене бачення не лише минулого та теперішнього, а й досить часто провокує втрату ціннісних орієнтирів у майбутньому.

Це, відповідно, загрожує не лише сутнісному розвитку людини, але і розумінню та почуванню нею власної індивідуальності. Індивід в умовах тоталітаризму набуває статусу людини маси. Будь який спротив цьому загрожує репресіями. Не є відкриттям, що подібна втрата ідентичності в окремих людей означає неминучий злам у свідомості всього суспільства і, як наслідок, зникнення останнього у контексті самотності.

Таким чином тоталітарна система змінює спектри мислення цілих націй, формуючи їх в одну безлику масу. Єдиним шляхом до повернення ідентичності вважаємо пропрацювання травмованої пам'яті завдяки переосмисленню власного досвіду і зміни світоглядних позицій. Непропрацьована травма стає каменем спотикання на шляху до самоусвідомлення як конкретної людини, так і нації загалом. Саме осмислення тоталітарного досвіду дозволяє переоцінити пройдений шлях та його значення у сьогоднішні, а також рухатися вперед із чітко окресленими помилками минулого задля їх подальшого уникнення.

Література останніх десятиліть досить активно працює із посттоталітарною травмою української культури, пропонуючи різні версії її подолання. Проблематика, типи персонажів, мова художнього тексту – це ті важливі акценти, зосередившись на яких можна дослідити специфіку такої особливості сучасного красного письменства. Пропонуємо у цьому випадку звернути увагу на літературний образ матері та його еволюцію в контексті посттравматичної студії тоталітарного досвіду, відображеного у художньому творі.

Зауважимо, що разом із архетипним розумінням образу матері в культурі (берегиня, хоронителька, продовжувачка роду), сучасний текст пропонує його якісно нову функцію, а саме: матір постає перед читачем тією, від якої залежить детравматизація не лише власної пам'яті, а й пам'яті своїх нащадків. Вона не тільки забезпечує безперервність поколінь, але і водночас стає ключовою ланкою для осмислення нащадками подій минувшини із можливістю уникнути zdeформованого уявлення про них, бо саме ілюзорне бачення стає хибним орієнтиром і згодом руйнує цілісність внутрішньої світобудови і зовнішньої перцепції.

Метою цієї студії є саме літературне осмислення тоталітарного досвіду матері, оскільки сучасна українська література стає місцем рефлексії цієї травми. А у образі матері вбачаємо ключову ланку у

процесі осмислення травматичного минулого та покладаємо на неї місію детравматизації цілого суспільства.

Література далеко не вперше інтерпретує проблему материнства, адже, як було зазначено, цей образ давно став архетипним. Втім, у текстах посттоталітарного дискурсу маркована соціумом роль жінки різко змінює позицію у суспільній ієрархії, руйнуючи стереотипний образ і ставлячи жінку вище від чоловіка саме в іпостасі матері. Недооцінена оточенням, вона рятує від безпам'ятності себе і нащадків, проектуючи цілісне уявлення про навколишній світ, а також відроджує власну, а в перспективі й національну ідентичність. Саме цій проблемі не приділено достатньо уваги, хоча тему материнства порушували В. Агєєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Нестелєєв, О. Пухонська.

Апелюючи до специфіки травматичного досвіду, зауважуємо, що тексти художньої літератури є дієвим інструментом у процесі посттоталітарного осмислення травми, а також її культурного пропрацювання. Одним зі знакових творів у цьому ключі стає роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності», де на прикладі трьох поколінь яскраво показано, як тоталітарний досвід матері допомагає позбутися власної травми і позбавити світ від неї у нащадках. Створений В. Лисом текст – не просто родинна хроніка, а репрезентація індивідуальної і національної історії через боротьбу ідентичності проти деформації пам'яті, де перемога особистості зрештою стає рятувкою як для сім'ї героїнь, так і для всього українського народу.

Становлення жінки як повноправної особистості у певному суспільстві відбувається без прив'язки до народження дитини, як диктували «неписані закони» соціуму, а за її внутрішнім відчуттям готовності до життя у такому суспільстві і поза ним. І якщо більшість сприймає продовження роду за жіночий головний обов'язок, то героїні В. Лиса зі згаданого роману показують це насамперед як етап важкої праці над собою. Н. Лавриненко зазначає, що «*потреба в дітях – одна з найсильніших потреб особистості*» [2, с. 373], але головним акцентом цього твердження ми вважаємо саме особистість, яка зможе не лише народжувати дітей, але й відповідати за свідомісне становлення своїх нащадків, а в умовах тоталітарного дискурсу таке означення заледве має право на існування.

Так, у «Країні гіркої ніжності» Віталія, одна з головних героїнь, розуміючи важливість такої місії, позбувається небажаних вагітностей під тиском усвідомлення неготовності до самостійної відповідальності за ще ненароджене дитя, яке, крім неї, виявилось нікому не потрібним. Комплекс меншовартості, де не просто головною, а єдиною мислимою була думка чоловіка, унеможлиблює розвиток жінки. Таким чином відбувається постійне перешкоджання самому факту існування власного бачення світу, не кажучи вже про те, аби мати змогу самостійно вирішувати долю свою і нащадків. Згодом Віталія, як і свого часу її матір, все ж наважується повернути втрачену самість, звертаючись до болісних спогадів і проживаючи їх уже у контексті набутого досвіду, що може змінити хиби життя теперішнього і можливі помилки в майбутньому.

Рефлексії над прожитим стають основною можливістю для переосмислення поглядів щодо цінності особистості. Лише пропрацювавши травмований досвід, героїня стає готовою до відповідальності за долю нащадків, адже зауважує для себе, що *«нестерпно захотіла мати дитину. Доцю»* [3, с. 173]. Жінка не просто готова передати набутий життєвий досвід, а й акцентує, що її прагнення – мати дівчинку це потреба виправити свої помилки. Вона готова запевнити, що її травма вже не матиме для доньки таких руйнівних наслідків, як свого часу для самої Віталії.

Зазначимо і зворотний ефект: продовження роду має цілющий вплив не лише на нащадків, а й на самих матерів. Народження дитини символізує не тільки початок життя нового покоління, а й нове життя жінки. Усвідомлення цього стає початком саморефлексій Дази – матері Віталії, коли звучить: *«Рятуй себе, бо то і твоє життя, в цій жінці»* [3, с. 281]. Саме тоді героїня пізнає дитину як рушій зміни вектору власного мислення і деконструкції викривленої візії життя, коли не лише вона рятує немовля, а й немовля рятує її. Перебуваючи у пошуках втраченої разом з іменем ідентичності (зміна прізвища у сиротинці, зміна імені і прізвища задля уникнення постійного нагляду спецслужб за «дитиною зрадників»), Даза не тільки намагається знайти свій шлях, але і водночас проживає чужий – «позичений», завдяки якому можливе життя без переслідувань каральним режимом. Зречення особистості стає прихистом в умовах тоталітарної системи, але не від пам'яті, яка постійно виринає спогадами про пережите.

Його проговорення стає основним аспектом на стежі до відновлення індивідуального. Дитя, яке так рішуче рятує героїня, стає для неї хорошою можливістю насамперед саморефлексії, внаслідок якої уможливорюється передача досвіду наступним поколінням.

Циклічність взаємозв'язку матері і дитини простежуємо протягом усього твору, бо не тільки мати ділиться із нащадками набутим досвідом, але й наступне покоління постійно апелює до попередників, не лише дивлячись на них, а й розуміючи їх частиною власного життя. Тут можемо прочитати метонімічну проекцію, коли ціле суспільство не може мислити себе без минулого, постійно звертаючись до досвіду попередників для вирішення проблем у сучасному. Збережена пам'ять стає єдиною можливістю для уникнення помилок, а постійне повернення до неї, переосмислене В. Лисом крізь призму стосунків матидочка, лише вкотре доводить згубну дію суспільної безпам'ятності. Представниця вже третього покоління згаданого твору, Олеся (власне, дочка Віталії), у кризовій ситуації зауважує: *«Я помру без мами»* [3, с. 141], апелюючи до останньої як архіву зціленої пам'яті, життя без якої унеможлиблювалося. У цьому контексті варто зауважити, що життя матері без дитини цілком можливе, бо нащадок – лише один із можливих, хоч і вагомий, варіантів подолання травмованого досвіду. Натомість повноцінне становлення дитини без матері, пам'ять якої зцілена, неможливе, оскільки передача непропрацьованої травми у наступні покоління лише посилить і так zdeформоване сприйняття світу, неминуче орієнтуючи цілу націю на зникнення у ній маркера ідентичності.

Осмилення тоталітарного досвіду дозволяє матері передати нащадкам цілісну картину світу, а втрата такого орієнтиру для дитини свідчить не що інше як повернення до викривленої візії минулого і, як наслідок, загрожує втратою особистості. Покоління, що безпосередньо не зазнало тоталітарної травми, в тій чи тій мірі відчуває її завдяки суспільству, значна частина якого навіть у посттоталітарному просторі живе ідеалізованим образом радянського минулого. Зцілена пам'ять матері стає чи не єдиним прихистком не лише для порівняння із власними життєвими орієнтирами, а й можливості цілісного становлення індивіда. Таким чином Олеся перебуває у *«пошуку материнського захисту від травми»* [5, с. 152], орієнтуючись на набутий досвід та проектуючи його на свою долю.

Не завжди, до речі, нащадки хочуть знати про минуле, до якого вони безпосередньо не дотичні. Ця проблема почасти стосується зміни кожного покоління, коли діти відверто заперечують цінності попередників, їх досвід чи систему їхніх поглядів на життя. Ми вбачаємо в цьому не просто відсутність зацікавлення в умотивованості батьківського ставлення до дітей чи методів їх виховання, не прагнення відчуження від рідних як довід внутрішнього становлення у новому, неосмисленому попередниками, культурному часі та умовах, а страх перед усвідомленням того, що розриву поколінь не існує, а історія батьків впливає на дітей, особливо, якщо картина минулого означена непропрацьованою травмою. Т. Гундорова щодо цього зазначає: *«Прив'язаність до травматичного минулого ставить нащадків у позицію заручників: фізично не причетні до минулих подій майбутні покоління виявляються до них прив'язаними, а сучасність стає натомість чимось, що не піддається репрезентації, є невловною»* [1, с. 10], чим і підтверджує тезу про боязнь дітей відкрити ті темні закутки минулого, які можуть посилити їх підсвідому травму. Життя в незнанні апелює до останнього як своєрідного виправдання за відсутність реакції на втрату особистості.

Так і все суспільство часто опирається на безпам'ятність як елемент відсутності відповідальності за події минулого та не бажає проживати цю травму заново. У момент, коли оприявнюється травмований досвід, нація вслід за Олесею думає: *«Краще б я ні про що не дізналася»* [3, с. 242], бо насправді ще просто не знає, що робити зі своїм знанням, і апелює до нього лише у контексті болю, а не цілювального досвіду для майбутнього.

Саме в такі моменти важливим є факт втручання особи із комплексним поглядом на минуле, яка вже змогла подолати травму і готова поділитися знаннями із нащадками, змінюючи орієнтири їхнього світобачення. Так, вже бабуся Даза, повертаючись у спогади із травматичного минулого, допомагає не лише собі у переосмисленні минулого, а й онуці Олесі – у її сприйнятті теперішнього. Зцілені від власної травми, матері вбезпечують від його руйнівного впливу наступні покоління, акцентуючи на помилках минулого і запобігаючи повторенню цих помилок. Пошуки ідентичності майбутніх поколінь, без сумніву, звернені до тих, хто зумів зберегти її в часи тоталітаризму. Саме матір стає такою для Олесі. Дівчина вбачає у ній головний

орієнтир, бо під час вічних пошуків себе тільки *«поруч з жінками, що враз розворушили її світ, її затишок»* [3, с. 37]. Акцентуємо на тому, що «світом» героїні насправді є її пам'ять, яку довгий час дівчина ховала на підсвідомому рівні і лише знайшовши оперття у материнському досвіді, перестала замовчувати власний травматичний досвід, а працювати над ним.

Осмилення матір'ю думки, що дитина може отримати викривлене сприйняття життя, лише посилює її прагнення запобігти передачі травматичного досвіду, і, як наслідок, пропрацювати власну травму. Матір бере на себе відповідальність за продовження роду у фізичному, й у психологічному аспектах, розуміючи, що своє бачення життя передасть дітям. Це і спонукає її не уникати травматичного досвіду, а протидіяти йому навіть тоді, коли доводиться повертатися у болісні спогади минулого. Боротьба із внутрішнім страхом перед можливістю повторно отримати травму, протидія ставленню до світу як суцільної небезпеки і боротьба за власну ідентичність навіть у межових умовах вкотре доводять, що *«матір усі свої сили віддає на продовження і збереження роду»* [4, с. 169].

Для неї, як і для усієї нації, це символ боротьби не лише проти тоталітарного режиму чи суспільних стереотипів, а насамперед прагнення ідентичності, в якій материнство відіграє не останню роль. Передаючи набутий досвід, матір заразом апелює до важливості особистісної індивідуальності й відстоює це всупереч насадженню гібридизованого системою бачення, що згодом і відобразилося у світогляді Олесі: *«...єдиний вихід... – виграти особисту війну. Війну за себе»* [3, с. 259]. Таким чином переданий тоталітарний досвід у підсвідомості дівчини адаптується до тієї ситуації, в яку потрапляє нове покоління, а жінка-матір вкотре може пересвідчитися у правильності обраного шляху, головним орієнтиром якого стала боротьба за цінність особистості в умовах загального сліпого наслідування системи. Важливим аспектом у цьому ключі вважаємо погляд на травму із позиції теперішнього, коли героїня може апелювати до травми як пройденого етапу, а не знову вбачати травмування у ситуації сучасності.

Саме таким чином боролися із травматичним досвідом і матері, коли в межових умовах розглядали небезпеку на основі вже набутого досвіду і шукали ті шляхи розв'язання ситуації, які б не дозволили

циклічність загрози. Зауважмо, попри те, що протидія травмі мала початок задовго до продовження роду, саме діти стають найпотужнішим стимулом боротьби, коли відбувається тотальна нівеляція інших цінностей.

Одним з основних засобів повернення до травми стають спогади героїнь. Завдяки процесу повернення до витоків деформованого сприйняття світу автор роману конструє той наратив, який перетворює травматичну пам'ять у досвід і дозволяє його проговорити, що вкрай необхідно для зцілення особистої і національної пам'яті. Подібні відсилання до минулого – це пошуки самоідентифікації шляхом болісного досвіду пережиття травми і нерозривний зв'язок із нею. П. Рікер зауважує, що пам'ять «...*проявляється у контрастному зіставленні минулого з майбутнім ... а також із враженням, що належить до теперішнього*» [6, с. 28], чим вказує на аналіз особистістю вже прожитого не лише у контексті сучасності, а й майбутнього.

Важливим вбачаємо зацентувати на тому, як саме відбувається повернення до пам'яті минулого: адже з одного боку місце має певною мірою циклічна травма матері, а з іншого – прожиття подібної травми її нащадками. Перша ситуація означає той етап самопошуків, коли місце травматичної пам'яті жінка сприймає саме як болісний етап, а не можливість набути досвід, чим і прирікає себе на повторну травматизацію. Другу ситуацію характеризуємо як таку, де реінкарнації пам'яті потребує дитина, що не проживала травми раніше, але яка передалася їй у спадок і активно прогресує завдяки низці внутрішніх і зовнішніх чинників, основними з яких стають пошуки ідентичності та втрата світоглядних орієнтирів. Матір, аналізуючи власний досвід, не лише пропрацьовує травму минулого, а й допомагає нащадкам уникнути безпам'ятності й жити сучасним зі зверненням до минулого в кризовій ситуації, апелюючи до тих зусиль, які вона поклала на вівтар вселюдського зцілення. Усвідомивши пройдений шлях, Віта говорить: «...*після того, що сталося зі мною, з Олесею нічого не може статися...*» [3, с. 39]. Її дитина – це образ усієї нації, яка з кожним поколінням вдається до пошуків самоідентичності і знаходить порятунок у силі зціленої пам'яті предків.

Отже, сучасна українська література апелює до материнства як ключового елемента у контексті боротьби проти згібризованого

тоталітарною системою бачення світу. Зусилля жінкиматері над пропрацюванням травми і осмисленням тоталітарного досвіду – це чи не єдиний шлях для можливості детравматизації наступних поколінь в індивідуальному, родинному та загальнонаціональному аспектах з метою повернення цілісного світосприйняття і реінкарнації втраченої пам'яті.

Література:

1. Гундорова Т. І. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Київ : ГраніТ, 2013. 548 с.
2. Лавриненко Н. В. Гендерні відносини в родині. Основи теорії гендеру : навч. посіб. / за ред. В. П. Агеєвої та ін. Київ : К. І. С., 2004. 536 с.
3. Лис В. Країна гіркої ніжності. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля, 2019. 368 с.
4. Нестелеєв М. А. Повія як трагічна душа міста в контексті української літератури. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. Луганськ : ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2013. Вип. 2 (261), ч. I. С. 167–171.
5. Пухонська О. Я. Травма апокаліптичного часу в романі О. Ульяненка «Сталінка». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Т. 30 (69). Вип. 4. С. 142–147.
6. Ricoeur P. Pamięć, historia, zapomnienie. Kraków : Universitas, 2007. 689 s.

Рецензент: Пухонська О. Я., доктор філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури

УДК 130.2

Катерина Лук'янчук
студентка спеціальності «Культурологія»

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО ТІЛА В ПЕРФОРМАНСІ: ОБРАЗ І СЕМАНТИКА ЖЕРТВИ

У статті досліджуються способи репрезентації жіночого тіла. Феномен тіла набуває поширення та нових інтерпретацій у філософії постмодерну, а особливо у дискурсі сучасного мистецтва. Перформанс як тілесна практика є найбільш співзвучним з провідними ідеями, які сформулювалися в епоху постмодерну. Жіноче тіло довгий час зазнає дискримінації в мистецькому просторі, за що починають боротися феміністки. Показано, яким чином мисткині-перформерки використовують власне тіло як виражальний художній метод. Виділено способи репрезентації жіночого тіла в перформансі, який найбільш повно виражається у понятті жертви.

Ключові слова: тіло, жіноче тіло, перформанс, репрезентація, феміністичне мистецтво.

Kateryna Lukyanchuk **REPRESENTATION OF THE FEMALE BODY IN PERFORMANCE ART: IMAGE AND SEMANTICS OF THE VICTIM**

The article explores the ways of representing the female body. The phenomenon of the body is also gaining new interpretations in postmodern philosophy, and especially in the discourse of modern art. Performance as a bodily practice is the most consonant with the leading ideas that were presented in the postmodern era. The female body has long been discriminated against in the art space, for which feminists are beginning to fight. It is shown how performance artists use their own body as an expressive artistic method. The ways of representation of the female body in the performance, which is most fully expressed in the concept of the victim, are highlighted.

Keywords: body, female body, performance, representation, feminist art.

Філософія ХХ століття наділила людське тіло високим статусом, зрівнявши його становище з ментальністю. Феномен тіла став наріжним поняттям філософії постмодерну. На сьогодні питання тілесного

існування людини в соціокультурному просторі та його специфічні особливості стало одним з ключових в гуманітарних дослідженнях. Проблема тіла та тілесності переосмислюється і в дискурсивному просторі мистецтва. Для перформансу, який не так давно став включеним в це поле, наявна тема відкриває собою нові горизонти. Особливої уваги заслуговує проблема жіночого тіла в процесуальному мистецтві. Мисткині частко стикаються з агресією і переслідуваннями за їх право демонструвати, досліджувати своє тіло та говорити про нього.

Стаття розглядає жіноче тіло та тілесність крізь призму перформансу як випробовування фізичних можливостей, а також як спосіб боротьби проти гендерних стереотипів, укладений у той чи той історичний період. Авторський задум у перформансі реалізується через включення аудиторії в загальне з художницями смислове поле, безпосереднє залучення в спектакль. Ключову роль, на наш погляд, у встановленні цього специфічного комунікативного зв'язку, грає тіло і тілесність, особливо їх спосіб репрезентації. Таким чином, дослідження репрезентації жіночого тіла дозволяє нам наблизитися до розуміння суті перформансу як протестного мистецтва, що актуалізує проблеми демонстрації жіночого тіла, його фізичні можливості та свободу творчості.

Перше значне дослідження перформансу як невід'ємної частини мистецтва ХХ ст. з'явилося в 1979 р. Йдеться про книгу Роузлі Голдберг «Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів», у якій чи не вперше системно досліджено генезу й еволюції перформансу. Про актуальність перформансу в проблемному полі соціокультурних досліджень можуть свідчити наступні факти. У гуманітарному знанні сформувався спеціальний напрям – performance studies, також до нього звертаються в рамках cultural studies. Інколи цей напрямок пропонують називати performative studies, оскільки, як зазначає Максим Карповець, перформативи аналізують для того, щоб «запропонувати альтернативне бачення соціального світу, що не сприймається як заздалегідь визначений і окреслений рівень людського буття, а як складна, постійно плинна реальність» [8]. Найбільш значущими теоретиками перформансу є Річард Шехнер, Ірвінг Гофман, Джон МакКензі, Пітер Берк, Делл Хаймс. Саме поняття перформансу значно розширилося у зв'язку з так званим «перформативним поворотом».

В цьому контексті є цікавими дослідження М. В. Карповця, який у своїх наукових статтях розкриває феномен перформативності та займається вивченням перформативної теорії, її впливом на сучасне суспільство. Актуалізація теоретичного інтересу до перформансу породила різноманіття аспектів його дослідження.

Серед зарубіжних дослідників, які заклали теоретичну основу вивчення тілесності, на основну увагу заслуговують праці представників феноменологічного напрямку Пітера Л. Бергера, Алвіна Голднера, Ірвінга Гофмана, Мері Дуглас, Моріса Мерло-Понті, Артура Франка, Марселя Мосса. Не менш значущими є праці західних пост-структуралістів, а саме: Ролана Барта, Жана Бодрієра, Жилія Дельоза, Жака Дерріда, Мери Дуглас, Джудіт Батлер, Жан-Люк Нансі, Мішеля Фуко. Серед російськомовних науковців, варто вказати на праці Валерія Подороги, Ірини Биховської, Ірини Бескової та Олени Князевої. Українські дослідження лише побічно токраються перформансів і перформативності, проте з них можна виокремити статті Максима Карповця, Тараса Лютого, Катерини Станіславської, Дарини Гладун.

Попри це, існує досі чимало недосліджених питань щодо перформансу та перформативності, особливо в контексті репрезентації жіночого тіла як засобу самовираження і водночас мистецького образу.

Зважаючи на вищесказане, метою статті є дослідження репрезентації жіночого тіла в перформансі, зокрема в художньо-естетичному образі жертви.

Тіло як феномен мало численну кількість інтерпретацій в історії філософії та культури. У класичний період антропологічні погляди Рене Декарта та його послідовників розірвали онтологічний зв'язок душі й тіла, тим самим сформувавши впливовий для європейського світогляду принцип розглядати їх як паралельні незалежні утворення в людині. Тіло (природне) стає певною перешкодою для розуму (духовне) і пізнавальних процесів.

Ситуація змінюється з настанням нової епохи некласичної філософії. Представники філософії життя одними з перших спробували довести нерозривний зв'язок тіла і душі. Ольга Гомілко, досліджуючи метафізику тілесності, дійшла висновку, що основним «некласичним» сюжетом стає тілесність. Вона стверджує: «Центральне положення тілесності обумовлене тим, що саме за допомогою концепту тілесності видається можливим подолання редукції феномену люди-

ни до самосвідомого суб'єкта та буття до сущого. Він стає наріжним каменем обґрунтування нового типу універсальності людини, котра враховує те, що остання є живою тілесною істотою. Тоді, коли *soma* стає рівноправним та самостійним партнером *cogito*, процес ресоматизації набуває чинності» [6]. Тілесне начало у людині починає розглядатися як онтологічно рівноцінне і цінніше по відношенню до розумного. До прикладу, досліджуючи темпоральність Анрі Бергсон дійшов висновку, що «тіло завжди наповнює нашу свідомість або свідомість наповнює тіло. Їх взаємозв'язок не дозволяє свідомості в своїх актах повністю відокремитися від тіла, завжди залишається внутрішній голос тіла» [2, с. 269].

У постнекласичній філософії відбуваються радикальні зміни щодо розуміння людського тіла й тілесності. Воно постає як таке, що зазнає соціокультурного впливу залежно від конкретної історичної епохи за допомогою різноманітних механізмів та інструментів влади, техніки та культурних практик. Стикаючись із зовнішнім середовищем (культурним, штучним началом), воно перетворюється, втрачаючи свою фізіологічну здатність. Як наслідок, людське тіло з біологічного субстрату набуває статусу тілесності як досвіду включення в різноманітні соціальні та культурні практики. Сучасна культура цікавиться тілесним буттям більше ніж душевним станом: «Переважна більшість творчих людей сьогодні – хореографи, художники, сценаристи – намагаються розкрити таємницю тіла, таємницю життя тіла як машини, повної бажань. Загальна тенденція в мистецтві, яку нам пропонують, це тілесне мистецтво» [1, с.68]. Найбільш повно багатоаспектність людського тіла розкривається саме в мистецтві перформансу.

Жанр перформансу склався в процесі еволюції експериментальних практик першої половини ХХ століття, оформився в рамках концептуалізму й постмодернізму, і продовжуючи розвиватися в контексті сучасного мистецтва. Протягом довгої історії мистецтва між художником і глядачем існував ряд різних посередників: матеріали, інструменти, виставковий простір, сам предмет мистецтва. Акціоністське мистецтво виникає в ХХ столітті з метою зняти цей ряд традиційних посередників. Як зазначає М. В. Карповець, перформери відмовляються від сталого та закритого змісту твору, намагаються подолати вертикальну структуру культури та її владу над

мистецтвом. Натомість митці пропонують «відкритий твір» (автор використовує термін, введений Умберто Еко), тобто інтерактивний, такий, що дає можливість кожному бажуючому глядачу долучитися до творення акту мистецтва [8, с. 137].

Популярне визначення поняття «перформанс» ввів один із засновників дисципліни *performance studies* Річард Шехнер. Він розуміє перформанс як «втілену поведінку» (*embodied behaviour*) – будь-яку людську дію перед іншими людьми в повсякденному житті різних світових культур, в яких кожна подія, ритуал, традиція і щоденна дія носять перформативний характер [18]. Проте першою поняття перформансу ввела в 70-их американська мистецтвознавчиня Роузлі Голдберг, назвавши його «авангардом авангарду»: «перформанс-маніфести, від футуристичних до сучасних, були самовираженням незгодних, які намагалися знайти альтернативні способи дослідження переживання мистецтва в повсякденному житті» [5, с. 6].

Ще в 1918 році німецький художник Оскар Шлеммер писав: «Нове художнє середовище є набагато більш прямим: людське тіло» [19]. Однак тільки після Другої світової війни художники почали масово відвертатися від традиціоналізму і проявляти інтерес до тіла як «засобу художнього дискурсу» [12]. Наприкінці 50-х і початку 60-х років нова тенденція до «боді-арту» почала використовуватися як спосіб заявити про своє «буття» і експериментувати з новими ідентичностями, досліджуючи ідеї темпоральності, випадковості й нестабільності. Однак багато творів мистецтва цього періоду, наприклад твори віденських акціоністів, часто виключалися з історії мистецтва на тій підставі, що вони занадто тривожні. Навіть співчутливі критики робили висновок, що використання художниками свого тіла в роботах іноді є не більше ніж самознищенням або ексгібіціонізмом. Зокрема, в той час як ідея перетворення особистого в політичне стала девізом художників-феміністок, що з'явилися в 60-х і 70-х роках, а використання тіла – для вивчення сконструйованої ідентичності жіночності було широко прийнято такими мисткинями, як Йоко Оно, Джина Пане, Каролі Шнеєман, Валі Експорт, Елеонора Аткін.

У той час як мистецтво перформансу як і раніше пов'язане з реальною присутністю художника, воно, тим не менш, трохи менш інтуїтивне і пряме, ніж боді-арт. Перформанс як тілесна практика є найбільш співзвучним з філософськими ідеями, які сформулювалися

у філософії постмодерну. Книга Лі Верджине 1974 року «Боді-арт і перформанс: тіло як мова» зіграла фундаментальну роль у визначенні та популяризації перформансу як жанру сучасного мистецтва, в якому художник використовує своє тіло як середовище, а живі дії згодом стають запланованим чи спонтанним мистецтвом [20]. Іншими словами, для того щоб художник перетворив власне тіло в художній об'єкт, йому чи їй необхідно «роздвоїтися», ставши одночасно і суб'єктом, і об'єктом впливу, бути і творцем, і виконавцем. Репрезентація тіла у перформансі залежить від поставлених художником завдань і обраних виражальних засобів [5, с. 53].

Останніми роками в центр уваги та дискусій стало питання про допустимість чи недопустимість демонстрації жіночого тіла. Мисткині у боротьбі проти дискримінації та сексизму обирають та використовують перформанс як форму соціального протесту й культурної критики. Використання власного тіла у виконавських роботах викликало суперечки серед критиків і продовжує викликати дискомфорт.

У той самий час, коли жіноче тіло було знято з полотна і введено в тривимірність перформансу, тіло все ще повинно було залишатися стриманим, замкнутим, гладким, легким на вигляд і легким в функціональності, дуже схожим на статую або навіть предмет споживання. Жіноче тіло було жорсткіше закодоване поняттями краси й відрази, аніж це відчувалося із чоловічим. Ці культурні коди гарантували, що тіло не порушує своїх кордонів, не робить видимими своє внутрішнє ество і при цьому залишається пасивним і стриманим як в буквальному сенсі (у своїй формі), так і в переносному (в поведінці і прийнятті на себе ролі, допустимої для жінки) [12].

Ознайомлення та аналіз знакових перформансів, де ключовим інструментом є їх тіло, дозволяє стверджувати, що дуже часто воно репрезентується як жертва. Прийоми, що застосовують для формування жертвовного тіла, зводяться до нанесення тілесних ушкоджень, умисного завдання шкоди своєму тілу і демонстрації фізичного болю та психологічного дискомфорту. Також вони можуть умовно поділятися на мазохістські (коли художниця самотійно завдає собі шкоди) та садистські (коли шкоду заподіюють їй).

Французька художниця Джина Пана використовувала тіло як простір для вивчення болю та співпереживання. Виступи Пана включали виключно тілесні ушкодження, як спілкування «внутріш-

нього я». Під час перформансу «Психея» (1974), вона, стоячи перед дзеркалом, робила на обличчі надрізи бритвою. Кров, що стікала по обличчю, перетворювалася в сльози, звернені до всіх, хто їх бачить. У «Сентиментальній дії» (1973) Джина вставила в порізи на руках шипи червоних і білих троянд, визначаючи цю дію як «проекцію свого внутрішнього простору» [17]. Потужний і повторюваний образ пораненого тіла робив мистецтво Пана особливим. У її роботі не було нічого явно феміністського чи активістського, а лише особиста форма експресії. Інша річ, що особисті повідомлення так чи так потрапляли у зазделегідь сформований феміністичний дискурс, стаючи політичним таким чином.

Можна стверджувати, що практика Джини Пана лише формально є мазохізмом, але тим самим змістовно вирішує такі проблеми, як відчуження, відчуття себе одночасно суб'єктом (тіло, яке переживає) і об'єктом (тіло, яке є інструментом і річчю), а також відносини або контракт між художником і аудиторією [16]. Слідуючи за визначенням Леопольда фон Захер-Мазоха, мазохізм підносить жінку до високого і впливового становища, оскільки вона бере на себе раба-чоловіка і, за допомогою контакту, здійснює акти насильства проти нього, тим самим посилюючи його сексуальне задоволення [13]. Гендерна ієрархія втрачає свою здатність, де чоловіки завжди були активними та владними, а жінки – пасивними та покірними.

Безумовно, проблема жінки як суб'єкта і об'єкта присутня в мистецтві, і, як зазначає критик-феміністка Люсі Ліппард: «Коли жінки використовують своє тіло в своїх роботах, вони використовують себе: значний психологічний фактор перетворює їх тіла або обличчя з об'єкта в суб'єкт» [15].

Каролі Шнеєман була однією з перших художниць, які представили на початку 1960-х років своє тіло й використовували його як політичний інструмент звільнення жінки від історичних і культурних обмежень. Вона заявила про своє тіло і свою сексуальність як про художніх агентів, намагаючись розширити розуміння тіла і навіть вийти за його межі. Мисткиня часто ставала мішенню критиків, оскільки її оголене тіло було одночасно об'єктом і предметом її мистецтва. Хоча вона ніколи не заперечувала цих звинувачень, вона пояснила, що хотіла показати своє власне сприйняття свого тіла [17]. Її перформанс «Внутрішній сувій» (Interior Scroll, 1975) став ви-

словлюванням про жіноче тіло як про джерело художньої творчості, самопізнання і істини. Трактуючи біблійний символ «сувій Закону», оголена Шнеєман витягла із себе на очах у глядачів довгу скручену стрічку паперу й прочитала вголос написаний нею текст, який обігравав та викривав поширені сексистські стереотипи [21].

У своєму перформансі «Аж до і включаючи її межі» («Up To And Including Her Limits») Шнеєман поставила завдання дослідити межі власної витривалості і можливостей в живописі. Мисткиня вирішила спробувати включити все своє тіло в створення живописного твору, в тому числі відповідаючи так на техніку роботи художника Джексона Поллока, який жбурляв, поливав і інтенсивно розбризкував фарбу на свої полотна (у чому багато критиків вбачали відверту алюзію на чоловічий оргазм, а отже й загалом домінування чоловіків у культурі загалом і сексі зокрема). Шнеєман спорудила мотузкову конструкцію, щоб підвісити себе оголену посеред великих білих аркушів паперу і мати можливість, розгойдуючись в повітрі, малювати обома руками різні фігури і лінії. Процес вимагав великого фізичного навантаження, проте художниця повторила перформанс дев'ять разів в 1971-1976 роках, а потім перетворила результати в інсталяцію [3].

Найвідоміша робота Елеонори Антін «Різьблення: традиційна скульптура» (*Carving: A Traditional Sculpture*) складається з 148 чорно-білих фотографій, що документують поступову втрату ваги художницею протягом 37 днів з чотирьох повторюваних ракурсів. Перформанс був покликаний переосмислити процеси, використувані грецькими скульпторами з мармуру, коли Антін вирізала своє власне тіло. Плоть щодня відпадала тонкими й витонченими способами, як кам'яний блок, повільно стесаний до ідеалізованої фігури через діету [11]. Надавши відверту демонстрацію свого зникаючого тіла, жорстко обмежуючи та знущаючись над собою, художниця стала предметом власної фізичної трансформації і голодної, різьбленої праці. У підсумку це була показова критика об'єктивації жінок чоловіками, а отже й виразним феміністичним жестом у мистецтві.

Подібний мотив присутній у відомому перформансі «Тактильне кіно» («*Tap and Touch Cinema*») австрійської художниці Валі Експорт. Перформанс відомий тим, що Експорт одягала на груди ящик з фіранкою, через яку глядачі могли доторкнутися до її оголених грудей. Виставляючи своє тіло в цій своєрідній вітрині, експорт відтво-

рювала ситуацію сексуальної об'єктивації – але при цьому сама ж експлуатувала тих, хто включався в затіяну нею гру.

Тим не менш, відомі такі художниці, які під час деяких своїх вистав залишаються пасивними. «Анатомічний театр» («Teatro anatomico») Сільвії Джамброні притаманний тим, що художниця спостерігає, як мереживний комір пришивається до її тіла. Ключиця, крупним планом голка, що проникає в плоть, і кров, що просочується крізь неї: темно-червоний на накрохмаленому білому. Цей патріархальний садизм є зворотнім боком медалі для мазохізму, що інвестує владу.

Особливо виразно образ жіночого тіла як жертви обіграє Йоко Оно у своїх перформансах. Вона вперше виконала знаменитий перформанс «Cut a Piece» («Відріж шматок») в Токіо в 1964. Мисткиня сиділа нерухомо на підлозі сцени. Поруч з нею лежали ножиці. Присутні в залі повинні були по черзі підніматися на сцену, щоб відрізати шматок її одягу. В ідеалі представлення тривало до тих пір, поки Йоко Оно не залишалася оголеною. Критиками була відзначена сила впливу цієї вистави на глядача. «Швидше згвалтування, ніж мистецтво перформансу» [7].

«Відріж шматок» – це виклик навколишньому світу, яскравий і небезпечний маніфест про жіноче тіло, який довгий час є об'єктом естетичного споглядання. Це також про жертвовність самих жінок, що піддаються жорстокості, насильству і сексизму. Йоко Оно в процесі перформансу здійснює добровільну жертву, трансформуючи свій виступ в політичний протест.

Мистецтво перформансу для Марини Абрамович є також потужною платформою для тілесного самовираження. За свою 40-річну кар'єру художниця здійснила перформанси, в яких піддавала себе небезпеці, переступала поріг болю і розширювала межі можливого: вирізала комуністичну зірку на своєму животі, щоб викрити жорсткий і руйнівний режим Сербії («Губи Томаса»); приймала медикаменти, що впливають на роботу її тіла і свідомості, на очах у глядачів («Ритм-2», 1974); лежала у центрі вогняної п'ятикутної зірки до втрати свідомості («Ритм 5», 1974); представляла своє тіло в розпорядження відвідувачів галереї, які могли скористатися залишеними на столі і подекуди небезпечними предметами («Ритм 0», 1974); провела 12 днів на очах у глядачів в макеті квартири з трьох кімнат («Будинок

з видом на океан», 2002) і просиділа на стільці 736,5 годин, дивлячись в очі сидячим перед нею по черзі людям («У присутності художника», 2010) [4]. Усі ці перформанси не тільки є прикладом фізичної, тілесної витривалості, але й точної концептуальної роботи над темою жіночого тіла й жертвності.

Протягом своєї творчості Марина Абрамович досліджує зв'язок між тілом і духом, що багато в чому співзвучно з її інтересом до духовних практик Тибету і шаманізму. В основі її перформансів лежить подолання страхів, зокрема болю, страждань і смерті. Кожна робота, за визнанням художниці, дає їй підставу відчувати себе сильніше та вселити це почуття глядачам. Важко сказати, що більше переважає у творчості Абрамович, однак у кожному її перформансі знування над тілом більше ніж достатньо. Мисткиня добровільно жертвує тілом, почуттям комфорту та власної безпеки, заради того, щоб показати справжню реальність та сутність почуттів кожної людини.

Отже, у ХХ столітті виникає ідея заново привласнити, «приручити» власне тіло. Межі образу тіла стають все більш рухливими завдяки експериментам в галузі мистецтва і теоретичній філософській діяльності. Діячі мистецтва починають застосовувати до тіла образ жертви – метафору боротьби, приреченості та невизначеності. Тіло-жертва виникає, коли людина отримавши свободу трансформувати власне тіло самостійно, все ж ще залежна від соціальних інститутів, які тяжіють над нею, і від закладених в них канонів образу тіла, тому намагається протестувати проти цього. «Якщо колись людина добудовувала тіло згідно загальноприйнятим племінним традиціям і обрядовій культурі або сприймала тіло, як щось дане згори, а в християнській концепції – створене за образом і подобою Бога, – то сьогодні вона робить спроби вибудовувати власне тіло, виходячи з особистісних смисложитєвих проєктів» [10, с. 146]. Перформанс як гранично особиста тілесна практика дозволяє проблематизувати тему власної тілесності, конструювати її, а також репрезентувати відповідно до своїх цінностей і завдань.

Поняття жертвності, жертви асоціюється у нас із муками, стражданнями, готовність перебрати весь біль на себе заради певної мети. У мистецтві жертва грає таку ж роль, як і в культурі, підтверджуючи, що в цілому жертва – це двигун життя. Ідея жертви близька митцям, вони дуже часто ставали жертвами влади, суспільства, культури чи

свого мистецтва. Мистецтво перформансу в своїй суті є жертвним. Виразальним засобом у перформансі є тіло самого творця, бо сам задум походить від болю та з болю. Меж цієї жертвності немає, кожен митець сам визначає ступінь можливої для себе радикальності. Тіло людини довгий час було сакральним елементом культури, проте в епоху постмодерну воно десакралізується та стає потужним транслятором найважливіших ідей та викликів сучасного соціокультурного простору.

Жінки завжди були під контролем влади, релігії, культури. Саме тому представниці феміністичний руху та мистецтва, борючись за свої права, відстоювали можливість розпоряджатися своїм життям, а особливо тілом.

Жіноче тіло в перформансі – це інструмент для відображення того, що не може зробити ні образотворче мистецтво, ні слова. Застосування таких прийомів як нанесення тілесних ушкоджень, умисне завдання шкоди своєму тілу і демонстрація фізичного болю та психологічного дискомфорту формують образ жертвного тіла. Більшість представниць у своїх перформансах жертвували особистою безпекою, комфортом, фізичним чи психічним здоров'ям, хтось більшою мірою, хтось меншою. Такі мисткині як Джина Пане, Марина Абрамович, Сильвія Джамбронне вдавалися до грубих втручань у цілісність своїх тіл, не зважаючи на страх, біль, кров та сльози. Всі вони таким чином висловлювали соціальний протест проти стереотипів, дискримінації, сексизму, насильства, боролися за свободу творчості, за можливість долати особисті кордони та рівноправ'я.

Література:

1. Бадью А. Тела и языки, истины. *Скепсис*. 2006. URL: https://sceptis.net/library/id_1974.html
2. Бергсон А. Творческая эволюция. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.
3. Булатов А. Обнажение ради искусства. *Люди*. 2016. URL: https://www.peoples.ru/state/statesmen/carolee_schneemann.
4. Бутенюп О. Абрамович Марина. АртУзел. 2017. URL: <http://artuzel.com/content/abramovich-marina>.
5. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. Москва: Ad Marginem, 2013. 320 с.
6. Гомілко О. Ідея тілесності у західній метафізичній традиції. *Наукові записки НАУКМА Серія «Філософія та релігієзнавство»*. Київ:

Видавничий дім «Академія». 2003. С. 19–25. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10985/Homilko_Ideyi_tilesnosti.pdf?sequence=1&isAllowed=y

7. Йоко Оно «Cut a Piece». *Depth of Reality*. 2009. URL: <https://depthofreality.livejournal.com/14388.html>.

8. Карповець М. В. Перформативність як умова гетерогенності суспільства: культурно-антропологічний аспект. *Людина і культура*. Острого: Видавництво НаУОА. 2019. С. 134–156. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/8011/1/11.pdf>

9. Карповець М. В. Перформативна природа соціальної реальності. *Гуманітарний часопис*. 2017. № 3-4. С. 50–60. URL: https://eprints.oa.edu.ua/7189/1/Karpovets.pdf?fbclid=IwAR0xCKjFXH9uTiIJ-IAjwBLN_btoSfWqr3UgXYAIWobsVZIWpzZXwOCko0.

10. Чукуров А. Ю. Конструирование телесности как механизм самоконтроля. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2015. № 3 (36). С. 145–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstruirovanie-telesnosti-kak-mehanizm-samokontrolya/viewer>

11. Butler A. Eleanor Antin on Art, Ageing and Grief. *Frieze*. 2019. URL: <https://www.frieze.com/article/eleanor-antin-art-ageing-and-grief>.

12. Foerschner A. The Fairest in the Land: the Deconstruction of Beauty in Paul McCarthy's WS. *Afterimage*. 2013. № 41. P. 14–18.

13. Jordan M., Haladyn Ju. Bakhtin and the Contemporary Visual Arts. 2008. URL: https://www.academia.edu/2320215/Bakhtin_and_the_Contemporary_Visual_Arts. 6 p.

14. Krafft-Ebing R. *Psychopathia Sexualis: The Classic Study of Deviant Sex*. New York: Arcade, 2011. 434 p.

15. Lippard L. *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*. New York: Art in America, 1976. P. 73–81.

16. O'Dell K. *Contract With The Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 144 p.

17. Phillips J. Female body in Performance Art. *Cent Magazine*. 2021. URL: <https://centmagazine.co.uk/lady-female-body-in-performance-art/>.

18. Schechner R. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2002. 396 p.

19. Schneemann C. *The Obscene Body/Politic*. New York: Art Journal, 1991. № 4. P. 28–35.

20. Vergine L. *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milan: Skira, 2000. 192 p.

21. War T. *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000. 208 p.

Рецензент: Карповець М. В., кандидат філософських наук, доцент, декан гуманітарного факультету

УДК 2 (091)

Назар Мат'ювка

студент спеціальності «Філософія»

ПОПЕРЕДНЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНО-ОНТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТРУКТУР РЕЛІГІЇ

У статті проведено попереднє екзистенціально-онтологічне тлумачення релігії, а саме – її трьох структурних елементів, задля того, щоб з такої перспективи зрозуміти чим є релігія для самої людини, а точніше – її екзистенції. У такий спосіб проясняється таке: що конститує релігію, на чому вона ґрунтується, а отже – що в ній, власне, релігійне.

Метою статті є підготовка основи для можливого фундаментально-онтологічного тлумачення релігії через виявлення його найближчих цілей – феноменів, які потребують подальшої інтерпретації. Тобто йдеться про підняття питання про можливість такого дослідження взагалі.

Ключові слова: філософія, онтологія, релігія, герменевтика, Гайдеггер.

Nazar Mat'ovka

PRELIMINARY EXISTENTIAL-ONTOLOGICAL INTER- PRETATION OF THE STRUCTURES OF RELIGION

The article provides a preliminary existential-ontological interpretation of religion, specifically – its three structural elements, to understand from this perspective what religion is for the human itself, or rather – its existence. This clarifies the following: what constitutes religion, what it is based on, and therefore – what is in it precisely religious.

The article aims to prepare the basis for a possible fundamental-ontological interpretation of religion by recognizing its immediate goals – phenomena that require further interpretation. In other words, it aims to raise the question of the possibility of such a study in general.

Keywords: philosophy, ontology, religion, hermeneutics, Heidegger.

У вітчизняному релігієзнавстві стало звичним розуміти релігію як структурну єдність трьох елементів: двох «зовнішніх» – релігійних віровчення та обрядовості, та одного «внутрішнього» – особис-

тої релігійності, яка загалом тлумачиться як *почуття*. Звісно, такий поділ не є істиною в останній інстанції, а більшість спеціалістів пропонують свої означення. Однак, тяжко не погодитись, що релігія як така «має» ці елементи, а будь-яке належне означення не може обійтись без того, щоб їх певним чином охопити або інтерпретувати.

Щоб, з одного боку, не бути голослівним, а з іншого – не впадати в крайність перечислення всіх пропонованих означень, що з перспективи цієї розвідки є зайвим, проілюструємо це одним з класичних означень. Еміль Дюркгайм у своїй засадничій праці формулює таке означення: «A religion is a unified system of *beliefs* and *practices* relative to sacred things, that is to say, things set apart and forbidden – beliefs and practices which unite into one single moral community called a Church, all those who adhere to them (курсив мій. – Н. М.)» [7, с. 44]. Курсивом вже виділено названі три структурні елементи. Втім, спершу відкинемо зайве. По-перше, в наведеному означенні такою є церква, оскільки, як відомо, далеко не всі релігійні вірування й практики зосереджені навколо офіційних інституцій, що не робить їх менш «релігійними». По-друге, тут мусимо поступитись згаданим «священним» задля структурної послідовності розгляду, але лише щоб потім воно повернулось разом з обрядовістю. Отож у згаданих Дюркгаймом «віруваннях» легко впізнати *віровчення*, а в «практиках» – *обрядовість*. Прояснення потребує виділене «відношення». Воно має своє «що відноситься» і «до чого відноситься»: «що» – вірування й практики, відносяться «до чого» – священного. Вислизнуло лише «хто відноситься» і «як відноситься»: «хто» – людина, а «як» – релігійно. Тобто мова про так звані релігійні *почуття*.

Оскільки розуміння релігії через ці три елементи взагалі можливе, то його можна й піддати інтерпретації, зокрема обраним способом. Відповідно, спершу постає таке онтологічне питання: що робить релігію тим, чим вона є? У чому, власне, її *релігійність*? Тому перспективною метою мусить бути висвітлення цього «є», «релігійності». Однак зважаючи на підготовчий характер статті, її метою буде попередній нарис подібної розвідки, висвітлення її основних моментів, а отже – підняття питання про онтологічну структуру релігії взагалі. Здійснено це буде з екзистенціально-онтологічних засад, а тому провідні питання повинні звучати так: що означає екзистувати релі-

гійно? Як самість узагалі *може бути* релігійною? Чим релігія є для неї найближче та здебільшого?¹

Перед безпосереднім ознайомленням зі змістом варто дещо уточнити. В статті, особливо в її принципових моментах, використовується мовлення, яке в цілях такого аналізу впровадив Мартін Гайдеггер. Уникнути цього, зробити текст «доступнішим», означає профанувати зміст. Йдеться не лише про застосування специфічної термінології, але й характерних зворотів. У жодному разі не йдеться про намагання спантеличити читача, але навпаки – поставити все на свої місця. Для розуміння гайдеггерівської термінології потрібно докласти певних зусиль, що, втім, стосується будь-якого мислителя. Та й чому правда мусить бути «простою» і «зрозумілою»? За ширмою останнього часто стоїть спроба приховати очевидну складність і поховати розуміння. Зрештою, якби правда такою була, то, мабуть, не довелося б її шукати. Отож більшість термінів залишаться тут без пояснень. Не тому, що вони відомі, а тому, що їхнє значення привідкривається в контексті. В більшості випадків німецький відповідник наводиться в круглих дужках, а у квадратних містяться покликання на місця, де Гайдеггер використовує термін подібним чином. В усіх інших випадках перекладацький і термінологічний вибір автора пояснюється у виносках.

Першим структурним елементом, який необхідно розглянути, є *релігійне віровчення*. Для ілюстрації його основних моментів скористаймося християнським віровченням переважно католицького толку. Вибір релігії для препарування нерелевантний, адже те, що буде виявлено, повинно з такою ж необхідністю міститись і в інших релігіях. Звісно, таке обмеження не забезпечує повної фактологічної надійності, яка, проте, досягається лише через залучення значно більшої кількості віровчень, що неможливо здійснити в межах статті. Ба більше, як побачимо, це й не потрібно, оскільки справа не у фактах, а в тому, на чому вони ґрунтуються – екзистенціально-онтологічних структурах. З цієї ж причини немає потреби аналізувати все віровчення, оглядати його найдрібніші деталі. По-перше, така робота вимагала б підготовки фундаментального дослідження з одного

¹ «Найближче та здебільшого» – авторська калька гайдеггерівських *zunächst und zumeist* (*Sein und Zeit*, § 71).

лише католицького віровчення, а по-друге, герменевтичний метод у викладі Мартіна Гайдеггера, який у загальних рисах використовується тут, вимагає лише схоплення тематичного суцього *в цілому* в заданій *концептуальності* (*Vorgriff*)² [9, с. 231-234]. Тому завдання буде сформульовано так: релігія повинна бути схоплена у своїх *екзистенціально-онтологічних структурах*, що обов'язково означає попередній огляд того, як вона *найближче та здебільшого* є для езистенції, *цебто екзистенційно-онтично*³.

Задля наочности почнемо з останнього. Червоною лінією, яка проходить через Нікео-Царгородський Символ віри, є обіцянка *спасіння* (*σωτηρία*) – відпущення гріхів через посередництво рятівної постаті Ісуса Христа. Чому не *віра* (*πίστις*) в Трійцю, яка мається на увазі майже в кожному члені? Тут достатньо буде покликатись на авторитет апостола Павла: «А коли Христос не воскрес, то марна проповідь наша, то марна й віра наша» [2, 1 Кор. 15:14]. Отже, саме спасіння поєднує всі інші моменти християнського віровчення. Обіцянка спасіння має певну *принадливу* силу, адже *за нею* «приходять» до віри. Далі, спасіння ґрунтується на переконанні у безумовній гріховності. Отож з цього короткого екзистенційного ескізу, вже проситься екзистенціальне питання: *чому* це переконання взагалі *переконує*? Під «цим переконанням» йдеться про гріховність, до якої, відповідно, потрібно приглянутися ближче.

Попри вдаване походження гріховності від ідеї гріха, яке ґрунтується на лексичній зрозумілості⁴, екзистенціально йдеться про виявлену Гайдеггером структуру *буття-винним* (*Schuldigsein*), власне, екзистенціальну *винність*. Тому початковою з перспективи цієї роз-

² Для перекладу нім. *Vorgriff* тут, услід за російським перекладачем В. В. Бібіхіним, обрано термін «концептуальність», у світлі якої проявляються онтологічні структури (§ 45). Через значне викривлення змісту, російським перекладом послуговуватися не будемо.

³ «Екзистенціальний» та «екзистенційний» – різні терміни. Перше позначає онтологічний рівень і відповідає нім. *existenzialen*, а друге – онтичний, і позначає те, як екзистенція сама себе схоплює в екзистуванні; нім. відповідник – *existenzielle* (§ 4).

⁴ «Зрозумілість» і «розуміння» тут і далі не тотожні. Перше відповідає гайдеггерівському *Verständnis*, «загальноприйнятому розумінню» людей (*das Man*), а друге – *Verstehen*, яке, в загальних рисах, означає схоплення онтологічних структур, точніше – *Bedeutsamkeit* (§ 31). Перед першим іноді стоїть «звичний», що покликано полегшувати схоплювання ризниці.

відки буде *гріховність*. Для детального прояснення структури покликаюся на *tagnum opus* Гайдеггера, й особливо на відповідні параграфи (§ 54-60). Тут лише коротко зазначимо те, що знадобиться для просування розгляду. Звичне⁵ «бути винним» не тотожне з буттям-винним. По-перше, під останнім не йдеться про якийсь афект, водночас він обов'язково фундується в бутті-винним. По-друге, загалом у звичній зрозумілості фразою «бути винним» наче сказано, що ми «завдали якихось збитків» [9, с. 281-286]. Однак екзистенціально про це не йдеться, оскільки *Dasein*⁶, суще, яким ми *завжди є, завжди винне*, а не лише в миті здійснення чи викриття проступку. Його буття, окрім іншого, *є буттям-винного*, а це в загальних рисах означає, що у своїй *проекції (Entwurf)*, вже завжди спроектувавши себе на свою можливість, *Dasein* інші можливості свого буття вже щоразу «втратив», «поступився» ними [9, с. 284-285]. Відповідно, формально, провинність *є завжди «за щось»* – за втрачені можливості. Можливо саме тому, в разі конкретного проступку, людина відчуває себе винною, оскільки «мала вчинити інакше», а не тому що «завдала збитків». Отже, буття-винним конститує буття *Dasein* саме тому, що *бути винним* означає бути вже-спроектованою-можливістю екзистенції взагалі.

Слово, яке з грецького оригіналу перекладають як «гріх» – *ἁμαρτία*, походить від *ἁμαρτάνω*, яке, що цікаво, певним чином зберігає відблиски виявленого значення – «втратити, зазнати невдачі» [5, с. 83]. Слов'янський відповідник із ним зовсім не перегукується, оскільки реконструйований протослов'янський іменник **grěxъ* можливо походить від дієслова **grě(ja)ti*, цебто «гріти» [6, с. 187]. Можна припустити, що слова, які позначають «гаряче» якимось пов'язані з проступком. Наприклад, укр. *спіймати на гарячому, по гарячих слідах*. Це, втім, відповідає лише поверхневому значенню.

Іншою примітною ілюстрацією глибшого, екзистенціального буття-винним у християнстві слугує догмат про первородний гріх, який Католицькою церквою означається як *набутий*, цебто не «вчине-

⁵ «Звичний», «заввичай» і «повсякденний» тут і далі покликані відобразити гайдеггерівське *alltägliche* (§ 71).

⁶ «*Dasein*» залишено без перекладу, адже неможливо досягти того, щоб укр. «ось-буття» хоча б трохи відображало зміст німецького терміна. «Присутствие», як пропонує Бібіхін, має власні конотації.

ний», а притаманний буттю від його початку [1, пит. 76]. Тут закладено: людина у своєму *бутті винна*. Однак у традиції це залишається лише проговореним, а не впізнаним. Зазвичай самість *тікає* в людські поговори й пересуди (*Flucht in Gerede*), *розчиняється* в людях та повсякденній заклопотаності (*Aufgehen im Man und alltägliche besorgenden*)⁷, і саме тому зазвичай вона є неавтентичною *людино-самістю* (*Man-selbst*) [9, с. 129]. Вона щоразу *тікає* від *жаху, тривоги* (*Angst*)⁸, які екзистенційно привідкривають можливість автентичної екзистенції [9, с. 184-189]. Остання полягає у *вступі* (*Vorlaufen*) Dasein'a у власне буття, яке рівнопочатково⁹ конституують буття до смерті та буття-винним [9, с. 305-306, 385]. Відповідно, грубо кажучи, *втечу* й *вступ* можна тлумачити як протилежні напрямки екзистування. Отже, з одного боку, догматичний фундамент християнства, яким є вчення про гріх, лежить на ґрунті *автентичної* екзистенції, й тому є необхідним для релігійності. Але з іншого боку, цей фундамент переважно не впізнають, оскільки він ігнорується самими християнами як людьми, щобто сущим, яке до власної винності або гріховності зазвичай екзистує *неавтентично*.

Як приклад упізнання цього фундаменту, варто навести слова Сорена К'єркегора, який екзистенційно вдало це схоплює у *Хвороби до смерті*: «Sin is this: before God, or with the conception of God, to be in despair at not willing to be oneself, or in despair at willing to be oneself. Thus sin is potentiated weakness or potentiated defiance: sin is

⁷ Всі слова тут і далі з коренем *-люд-* відповідають гайдеггерівському *das Man*, яке, грубо кажучи, означає неавтентичний Dasein, який зазвичай розуміє себе через людські пересуди як *людино-самість*. «Поговори» й «пересуди» обрані для відображення гайдеггерівського *Gerede*, розуміння якого потребує уточнення в першоджерелі (§ 27, 36). Чудово, що в укр. відповідника корінь *-говор-*, як і в нім. *-red-*. «Заклопотаність» покликана відобразити гайдеггерівське *Besorgen*, що є модусом буття Dasein, яке розуміємо так, як воно є у світі, а саме – як *Sorge* (§ 12). Як відповідник, це слово пасує саме в цьому тексті, а не взагалі.

⁸ Значення терміну «Angst» розробляли К'єркегор і Гайдеггер. Перший присвятив цьому цілу працю – *Begrebet Angst*, а другий достатньо пояснює його у відповідних параграфах основної праці (§ 40, 68). Неможливо цілком відобразити значення українською – це й *жах*, і *тривога*, й *переляк*, і *напруження*, коли *моторошно*.

⁹ «Рівнопочатково» – авторська калька нім. *gleichursprunglich*, яке означає, що дещо початкове не є одним, а конститується декількома елементами (§ 28).

the potentiation of despair» [11, с. 208]. Оскільки навіть перше речення неможливо належно зрозуміти без опрацювання попереднього тексту, то коротко позначимо лише основні моменти. Отож тим, що гріх (а точніше – гріховність) завжди *можливий* і є *можливістю* відчаю сказано: буття екзистенції ним конститується, і тому, й лише тому, вона здатна екзистувати неавтентично, *втратити себе*, тобто *бути у відчаї*. Останнє відрізняється від Angst'а щонайменше невпізнанністю можливості вступу. Однак у них є дещо принципово спільне – обидва терміни, щоправда з різних сторін і різними способами, позначають утрату зв'язку з тим, що людьми розцінюється як «нормальне життя». Обидва настрої ґрунтуються в цій «втраті», тобто в екзистенційно впізаному бутті-винним. Водночас, вони привідкривають можливість віднайти себе *втраченим*. Імовірно, саме таке розуміння відчаю є підґрунтям чернечого життя, або щонайменше анахоретства.

Навпаки, той же догмат про первородний гріх може слугувати прикладом неавтентичного тлумачення гріховності. По-перше, католицьке віровчення йде далі, й пояснює природу цього гріха як «успадковану» від «перших людей» [1, пит. 76]. Таким способом, генеалогією підміняється розуміння явища. Будь-який християнин спершу¹⁰ розуміє, що в основі свого буття він «гріховний», але розповідь про походження затуляє собою останнє «первородністю гріха». Більше не йдеться про щось екзистенційне, але про успадковане, власне, «отримане» від когось. В обмін на таку *зрозумілість*, пересічний християнин позбувається глибокого, цебто тривожного (*Ängstlich*) *розуміння* гріховності. Останнє більше не є можливістю до провини, а вже вчиненою помилкою «перших людей». По-друге, іншим цікавим прикладом буде те, що вже Аврелій Августин, автор такої генеалогії гріха, сам унікав тлумачити гріховність як природу субстанції (буття). У *De nuptiis et concupiscentia* наявність гріховності пояснюється через «успадкування» людиною, зачатого у *concupiscentia*, «статевій пристрасті», яка сама є *не субстанційною*, а *malae qualitatis, sicut languor* – «поганою якістю, як хворобою» [3, с. 240:21-24], тобто чимось принципово «зовнішнім», а не притаман-

¹⁰ «Спершу» й «початково» тут і далі мисляться не в хронологічному значенні, а в онтологічному.

ним самому буттю людини. По-третє, оскільки буття-винним є під-грунтям можливості провини у звичному розумінні, то й поширене тлумачення гріха одразу ж означало проступок перед формальними заповідями. Це зближає християнське віровчення зі світським правом, що, як відомо, відобразилось у першому. Наприклад, згідно з ученням Католицької церкви, Ісус був відданий як «спасительна жертва», викуп за гріхи [1, пит. 118-119], в чому здавна вбачали алюзію на судову практику.

Цим, звісно, ніяким чином не оцінюється християнська догматика, чи ухвалюється рішення про її правдивість чи хибність. До цього тут просто немає діла, а до чого воно лише і є, то це до екзистенції та її світу.

Можна припустити, що остання обставина доводиться до певної крайности в нормотворчій практиці Католицької церкви, яка наочно демонструє наскільки може розмитися межа між релігійними й правовими нормами. Однак хіба ця межа взагалі існує? В так званих релігійних нормах справді тяжко знайти щось «релігійне», згадаймо хоча б Декалог чи Кодекс канонічного права. Можна спекулювати, що «суб'єктом» там є релігійна інституція, а не держава, чи вказувати на наявність богословської термінології. Однак такі спроби пошуків відмінностей «заднім числом» не узгоджуються ні з початковим розумінням розглядуваного явища, ні навіть з його історією. Тому варто поставити питання: чи такі норми, а отже таке розуміння буття-винним, узагалі конститутивні для релігії? Можна припустити, що нормотворчість «запозичується» на етапі оформлення релігійних інституцій. Однак тут міститься пресупозиція, що релігія як така вже завжди відома, «відкрита». Без зайвих заглиблень в історію, варто пригадати, що сам термін «релігія» значно молодший ніж більшість релігій, водночас він не замінив якийсь давніший термін. Не є відкриттям, що мова тих, хто досі дотримується племінного устрою, взагалі може не «мати» слова, яке б відповідало нашим «релігія» й «культ». Тим виразніше постає питання: чи взагалі вони відмежовують релігійне від світського? Можливо, наприклад, що виконання певного обряду перед полюванням, як і підготовка зброя і зброї, з позиції «примітивної» людини, принципово нічим не відрізняються: ні одне, ні інше не містить чогось «релігійного» чи «світського» у своїй сутності.

Подібні припущення побутують ще з початків дослідження, так званої «примітивної релігійності». Наприклад, у своїй типовій зверхній манері, втім вловивши цей момент, подібне висловлює Фрезер стосовно магії: «... Magic is a spurious system of natural law as well as a fallacious guide of conduct; it is a false science as well as an abortive art. Regarded as a system of natural law, that is, as a statement of the rules which determine the sequence of events throughout the world...» [8, с. 15]. На некоректність накладання нашого звичного витлумачення тих чи тих явищ на «відповідники» у первісних культурах указує й Гайдеггер [9, с. 50-51]. Проте це означає лише неможливість адекватного виявлення релігійності через апеляцію до її ймовірної первісної форми. Для того, щоб зрозуміти культ тих людей, треба ними *бути*. Тут закладено: дослідження світу первісної екзистенції буде завжди завідома викривлене дослідником, який намагатиметься стати як «примітивна людина», викривлене самим намаганням.

Отже, не отримавши прямої відповіді на питання про «сутність» релігії з огляду релігійного віровчення, необхідно продовжувати пошуки. На часі *релігійна обрядовість*, яку органічно вже зачепили, вказавши, що її первісні форми для нас закриті. Втім, це ще потребує уточнення. Варто визнати, що ми самі певною мірою залишаємось «примітивними», й для цього не потрібно кимось «ставати». Доступ до розуміння «первісного» завжди наче привідкритий: крізь невелику шпарину все ще пробивається світло, яке, однак, розпоршується у повсякденній релігійності. Найлегше спіймати це світло на прикладі того, чим релігія зазвичай є: практикою, обрядами, а точніше – *способом поведінки*.

Розпочнемо з того, що впадає в око – зі звичної зрозумілості явища. Отож обряд – це строга послідовність певних дій при поводженні зі священним. Строгість обряду полягає в тому, що він має правила виконання – свої «можна» й «не можна». Порушення заборон, наприклад якогось християнського обряду, призводить до осквернення й гріха. В цьому ще раз проглядається структурний зв'язок між релігійними віровченням та обрядовістю. Таким чином привідкривається те, що вони проростають з одного й того ж *грунту*, який є нічим іншим, як їхнім екзистенційним *смыслом*. Проте екзистенціально, цим структура обрядовості ще не виявлена. Для її повного відкриття необхідно розбити аналіз принаймні на дві частини: 1) схоплен-

ня формального обрядового відношення екзистенції до відповідних речей; 2) розкриття смислу священного як основної характеристики таких речей. Змістовне опрацювання цього пласту потребує підготовки фундаментального дослідження. Тому, зважаючи на характер цієї статті, тут обмежимося лише врізаним оглядом першого.

Назване відношення можна описати умовною формулою «якщо зроблю це, то буде те». Наприклад, для пересічного вірянина участь у таїнстві євхаристії означає здійснення дії – причастя («якщо зроблю це...»), результатом якої є відпущення гріхів («...то буде те»). З останнім можна не погодитись, адже Церква навчає, що причастя слугує для відновлення та підтримання єдності з нею [1, пит. 274]. Але тут йдеться про *пересічного* вірянина, для якого таїнство євхаристії, яке відбувається після сповіді, є завершальним акордом у справі відпущення гріхів. Причина різниці між церковним і мирським тлумаченням буде прояснена нижче. Далі, за приклад візьмемо описані Фрезером обряди мисливців первісних племен, виконання яких забезпечує успіх на полюванні [8, с. 24-25]. Варто звернути увагу на вірування, що успіх чоловіків племені на війні чи полюванні залежить від поведінки жінок удома [8, с. 30]. Здається, що між цими діями немає «зв'язку», однак для «примітивних» людей він настільки ж очевидний, як для нас те, що при температурі нижче 0 °C замерзає вода. Однак нас тут цікавить зовсім не те, що Фрезера, а спільна структура у вигляді названої умовної формули: *якщо* не виконати обряд перед полюванням, *то* воно буде невдалим; *якщо* дружина зрадить мисливця, коли той вийшов на полювання, *то* його укусить змія чи ягуар. Це, звісно, не означає, що ці люди спершу експлікують цю формулу, а потім діють відповідно до неї. Це означає лише те, що сама *умовність*, феномен якої в цій розвідці не може бути достатньо висвітлений, є спільним підґрунтям таких дій та умовної модальності в мові. Задля прояснення термінів нижче, варто коротко зазначити, що умовність тісно пов'язана з тим, що Гайдеггер термінологічно схоплює як *Bedeutsamkeit*¹¹. За детальними пояснення знову ж покликаюся на *Sein und Zeit*, а особливо § 18.

Умовність проявляється не лише в обрядах, санкціонованих офіційною релігійною інституцією, але й у щоденних побутових обря-

¹¹ «Bedeutsamkeit», і нижче «Unbedeutsamkeit» залишено без перекладу з цієї ж причини, що й Dasein.

дах, відомих під титулами «забобонів» чи «марновірства». Саме друге слово вказує, що вони не є чимось індиферентним до релігії, але з позиції пересічного вірянина вони є «хибною релігією» й, відповідно, «хибними обрядами». Їх конститує та ж формула, наприклад: *якщо помити голову перед екзаменом, то «змінються» знання; якщо розсипати сіль, то буде сварка*. Друга частина умовної формули може *забуватися*: *якщо передати щось через поріг, то...* – вже ніхто не пам'ятає, що буде, але безперечно щось погане. Це явище аналогічне до вже згаданого невідання пересічним вірянином «справжнього» призначення причастя. Обряд надалі виконується тому, що *так треба*. Щоправда, іноді йому надають нового значення, яке може прижитись, а потім обов'язково знову забути. У цьому проявляється специфіка обрядової традиції, яка подібно до того, що Гайдеггер говорить про традицію як таку, викорчує власне коріння і формує *забуття* (*vergessen*) власного ґрунту [9, с. 21]. Ба більше, це *забуття утверджує* традицію, адже тепер дотримуватися, чи не дотримуватися певних обрядів залежить від ставлення до традиції, а не до її забутих витоків. Більшість забобонів, як і обрядів узагалі, початково могли походити від певних практичних вимог. Наприклад, можна припустити, що забобон із сіллю був продиктований її цінністю в минулі епохи. Однак для традиції, через названу особливість, це не відіграє ніякої ролі. «Викривальна» розповідь про походження того, чи того обряду або забобону насправді ніколи не змусить від нього відмовитися.

Саме виконання обрядів екзистенційно пояснюють як «про всяк випадок». Йдеться не про грубу психологічну «мотивацію», а про онтологічне *заради чого* (*Worumwillen*), яке зв'язує *Bedeutsamkeit* [9, с. 83-87]. Якщо на прикладі підкріплених авторитетом релігійної інституції й відповідно перетлумачених обрядів це не так помітно, то воно оголюється на прикладі забобонів, які здійснюються «про всяк випадок», «щоб раптом чогось не сталося». Те, чого в людських пересудах прийнято сахатись і, насміхаючись, називати «забобонним страхом» і «відсталістю», і є названою вище «шпариною» до оригінального первісного «релігійного досвіду». Те, чому назагал до цього ставляться саме так, ґрунтується в самому бутті цього «про всяк випадок», цебто у бутті людино-самости. Щось у забобонах її *бен-тежить*. Наприклад, коли потрібно передати якусь річ через поріг,

самість, насправді, постає перед езистенційним вибором: або вчинити «про всяк випадок» і спершу переступити поріг, або проігнорувати, – але що тоді? *Щось* погане, а що саме – *Ніщо*. Те, що в боягузливій *втечі від себе* нарікають «забобонним страхом», насправді є проблизком *жаху, тривоги*, – людині *моторошно*. За означенням К'єркегора, така тривога – це «запаморочення від свободи» [12, с. 55], свободи до можливості *про-ступити* обрядову вимогу, й запаморочення від невідомості яка за цим *ступає*. Такий «страх», особливо при забутті другої частини умовної формули, ніколи езистенційно не має конститутивних для страху «за що страшно» й «чого боятися» [9, с. 140-142]: людині «просто страшно» не виконати звичний обряд. А невідомість цього «просто» привідкриває, що йдеться про Angst, структура якого висвітлюється лише езистенціально: «за що» й «чого» жахаються – підвалин власного світу, а точніше – *буття-у-світі* [9, с. 186-187].

Світ езистенції вже завжди певним чином витлумачений, по-іншому – він має свою «логіку». Наприклад, звичні «причинно-наслідкові зв'язки» мають таку саму формально-умовну структуру «якщо..., то...». Однак чомусь вони належать до сфери «світського», а структурно ідентична обрядовість – до «священного». До того, яким чином узагалі відбувається таке розмежування, вдається підступитись лише розгорнувши дослідження смислу священного, що не на часі. Однак таке узвичаєне розмежування все ж задля чистоти аналізу потрібно коротко піддати критиці. Чи не жах охопив би людину, якби раптом звична й перевірена причинність дала збій? Те, що таке трапляється, не потрібно довго доводити, – й справа тут зовсім не в тому, чи «насправді» стався збій, чи «людині здалось». Адже в її світі все ж *щось сталося* і вона, *злякавшись*, назве це *моторошним*, й одразу ж, щоб позбутись жаху, гарячково поспішить надати цьому якесь «прийнятне» пояснення. Наприклад, раптовий самовільний рух столових приборів, який спершу викликає жах, швидко перетлумачується в більш «заспокійливий» варіант, що це, мовляв, справа полтергейста, домовика, або для переконливішого спокою можна навіть припустити, що хтось рухає магнітом під столом. Таким чином погляд відводиться від «внутрішнього» переляку, на «зовнішні» обставини: людина *тікає від себе* у звичну заклопотаність речами. Чому так відбувається? В жаху «світ розсипається», або за висловом Гай-

дегера він «sinkt in sich» [9, с. 186] – «впадає у себе», а також: «Wir «schweben» in Angst» [10, с. 112], цебто ми в ньому наче «тонемо». «Світом» тут, у загальних рисах, є ці зв'язки, зокрема «обрядові» чи «причинно-наслідкові» (названа *умовність*), відповідно до яких «все працює». В переляку вони «вже не працюють», адже «die Welt hat den Charakter völliger *Unbedeutsamkeit* (курсив мій. – М. Н.)» [9, с. 186]. Їхнє панування й, відповідно, людська заспокоєність відновлюються першим-ліпшим поясненням. Це «панування» проявляється як «примус» до виконання обрядів. Справа тут зовсім не в силі «зовнішнього» авторитету. Сама *заспокоєність* (*Beruhigung*) собою «примушує», або, по-іншому, самість нею *спокушається* (*versucht*) [9, с. 177].

Цим у принципових моментах вже начебто прояснено третій структурний елемент релігії – так звані *релігійні почуття*. Варто підкреслити, що в усій розвідці йшлося лише про «почуття», які екзистенціально пов'язують елементи релігії в єдиний клубок, і якими лише й була задана необхідна концептуальність (*Vorgriff*). Однак задля точності варто було б відкинути грубі психологічні вислови на кшталт «почуття», адже тут матерія значно тонша. Все ж попереднім розглядом аспект релігійних «почуттів» не був повністю впізнаний. Ми лише підготували ґрунт, ставши на який, можемо впевненіше про них говорити.

У першій частині було згадано *віру*, якою обґрунтовується віровчення зі своїм основним елементом – навчанням *провини*, яка завжди, й не лише в релігійному контексті, фундується буттям-винним. Від останнього, яке відкривається жахом, самість зазвичай тікає у «приємнятне» витлумачення провини як наслідку порушення заборон. У другій частині було виявлено екзистенціальну структуру обряду, а саме – *умовність*. Вона фундує світ, на який таке суще, як *Dasein*, *падає* (*verfällt*) і вже завжди впало, й саме тому воно себе найближче та здебільшого впізнає в цьому світі й трактує з нього як самість, а точніше – людино-самість [9, с. 176]. Порушення умовности викликає у неї переляк і жах за власне буття-в-світі, що, відповідно, «руйнує» узвичаєний світ. Отже, цим показано, що попередні два конститутивні елементи релігії, хоч і різним способом, з одного боку, ґрунтуються в автентичній екзистенції, а з іншого, злякавшись, ігнорують її втечею в повсякденну заклопотаність.

Відповідно до способів екзистенції, «реакція» на Angst може бути лише *автентичною* або *неавтентичною*¹² [9, с. 42-43]. Остання була попередньо висвітлена у видах ухиляння від жаху, які конституують повсякденну релігійність. Розгортання питання щодо можливості автентичної релігії, цебто релігії у власному значенні, вимагає підготовки фундаментального дослідження. Тому тут лише коротко позначимо основні моменти такої можливої розвідки.

Коротко замалюємо автентичну «реакцію», звідки завідома вислизнули значні смислові деталі. За їхнім відновленням покликаюся на ту ж працю Гайдеггера й відповідні параграфи (§ 53, 58, 74). Отож Dasein *вступає* (*vorläuft*) у власну автентичність, а отже – у власну провину та смертність. Цей вступ можливий через означену вище *свободу*. В ній Dasein «стоїть» перед своєю автентичною можливістю, до якої його *свобода є* (*Freisein*): в особливій *Übermacht*¹³ для того, щоб *покласти себе* на *Ohnmacht* власної долі (Schicksals) [9, с. 384-385]. У це можна вкласти таке: Dasein виявляє *довіру* до власної долі. Ця «довіра» не є релігійною *вірою*, оскільки «покластись на долю» не завжди означає те, що, наприклад, здійснює К'еркегоровий «лицар віри» – Авраам, *повіривши* Богові на горі Морія [11, с. 46-52]. У випадку такого тлумачення вчинок Авраама втратить ексклюзивність і стане одним з історичних випадків. Втім, і сам К'еркегор бачить, що «for the *act of resignation* faith is not required (курсив мій. – М. Н.)» [11, с. 59], тому йдеться про стрибок у віру, а не «стрибок віри». Таким чином, *віри* ще потрібно *до-вірнитись*. З цього випливає необхідність екзистенціально-онтологічного розгляду феномена віри.

Отже, розгляд упирається в феномени *віри* та *священного*, тлумачення яких повинно бути покладено в основу екзистенціально-онтологічної інтерпретації релігійності. Однак стосовно першого варто остерігатись деяких підводних каменів. По-перше, якщо необережно витлумачити К'еркегора, то можна обмежити кількість вірян до

¹² Традиційний переклад гайдеггерівських *Eigentlichkeit* та *Uneigentlichkeit*, але перше в тексті перед терміном «буття-у-світі» передається через «власний» без значної втрати смислу.

¹³ «Übermacht» та «Ohnmacht» залишені як в оригіналі задля відповідного емфатичного ефекту, адже перекладати їх довелося б стилістично конструювати «надвладдою» і «безвладдям».

жменьки «лицарів віри». В такому разі вислизне й віра, й релігійність, якщо під останньою розуміють те, що притаманне екзистенції взагалі, а отже – всім людям, а не окремим історичним випадкам. По-друге, проявивши обережність, важливо не загрузнути в надто однобокому християнському трактуванні релігії. Тут не далеко до відродження давньої августинівської дихотомії між *vera religione* та *superstitio* [4, с. 57-65], а отже – відмови багатьом релігіям у їхньому праві на «правдивість». По-третє, якщо зовсім не звертати увагу на розуміння релігії самими вірянами, особливо названими вище, й замість екзистенціальної концептуальності поставити на чільне місце те, щоб «усіх усе влаштовувало», то цим ми лише втечемо на добре втопані стежки тривіальної зрозумілості феномену, за яким не лежать ні глибина, ні справжнє розуміння.

Використавши запропонований Мартіном Гайдеггером герменевтичний метод для аналізу структур релігії, з екзистенціальною концептуальністю, досягнуто таких результатів. По-перше, виявлено формально-екзистенціальну структуру обряду як такого, а також моменти, які через це ще потребують подальшого тлумачення. По-друге, показано, як три структури релігії, а саме – віровчення, обрядовість і відповідні афекти, ґрунтуються, хоч і різним способом, у самій екзистенції. Тобто релігія є саме тому, що екзистенція взагалі *може бути* релігійною. По-третє, те, *чому* вона може бути релігійною та *як* релігійність є, при короткому огляді структур релігії не вдалося з'ясувати. Проте, це не означає, що цим нічого не досягнуто, якраз навпаки: щонайменше показано, що релігійність не лежить на поверхні в тому, що називають «релігією», а мусить бути виявлена всупереч узвичасній зрозумілості цього явища, а саме – через послідовне продовження герменевтичного тлумачення. При розгляді структур релігійності одразу ж згубилася серед інших явищ, оскільки для її експлікації, ймовірно, не вистачало попередньої інтерпретації таких конститутивних моментів як *віра* та *священне*. По-четверте, ці два виокремлені моменти мусять стати найближчими цілями фундаментального тлумачення релігійності. Отже, вони потребують інтерпретації з перспективи самої екзистенції: як вони для неї є *найближче та здебільшого* (екзистенційно-онтично), й чому вони для неї є *саме так, а не інакше* (екзистенціально-онтологічно).

Література:

1. Катехизм Католицької Церкви: Компендіум. Львів: Свічадо, 2008. 200 с.
2. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / пер. І. С. Хоменка. Львів: Видавництво отців Василян «Місіонер», 2015. 350 с.
3. Augustinus A. De perfectione iustitiae hominis, De gestis Pelagii, De gratia Christi, De nuptiis et concupiscentia / Ex rec. K. F. Vrba, J. Zycha. Vindobonae: F. Tempsky, 1902. 333 p.
4. Augustinus A. Retractationes / Ex rec. P. Knöll. Vindobonae: F. Tempsky, 1902. 217 p.
5. Beekes R. Etymological Dictionary of Greek / Ed. by A. Lubotsky. Leiden: Brill, 2010. 1808 p.
6. Derksen R. Etymological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon / Ed. by A. Lubotsky. Leiden: Brill, 2008. 726 p.
7. Durkheim É. The Elementary Forms of Religious Life / Trans. and intro. by K. E. Fields. New York: The Free Press, 1995. 464 p.
8. Frazer J. G. The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. London: Macmillan Press, 1983. 971 p.
9. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967. 437 s.
10. Heidegger M. Wegmarken. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976. 487 s.
11. Kierkegaard S. Fear and Trembling and The Sickness Unto Death / Trans. with Intro. and Notes by W. Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1974. 278 p.
12. Kierkegaard S. The Concept of Dread / Trans. with Intro. and Notes by W. Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1957. 154 p.

Рецензент: Якуніна К. І., кандидат історичних наук, старший викладач кафедри культурології та філософії

УДК 82.09

Тетяна Мельничук

студентка спеціальності «Українська мова та література»

ОБРАЗ АКТОРА В П'ЄСАХ П. АР'Є ТА Н. РОМЧЕВИЧА

У статті проаналізовано образ актора та основне призначення театру як місця самоідентифікації героїв у п'єсах українського та сербського драматургів П. Ар'є та Н. Ромчевича. У кожного з постмодерних авторів своє бачення акторського покликання та функції театру загалом. У статті здійснено порівняльний аналіз метадраматичних п'єс, насамперед у площині конфлікту двох поколінь і різних театральних шкіл. Метадраматична побудова п'єс дала змогу розкрити природу акторства та болісне переживання героями п'єс кризи професії.

Ключові слова: образ, актор, театр, покликання, самоусвідомлення, метадрама.

Melnychuk T. I.

THE IMAGE OF THE ACTOR IN THE PLAYS OF P. ARIE AND N. ROMCHEVYCH

The article analyzes the image of the actor and the main purpose of the theater as a place of self-identification of the characters in the plays of Ukrainian and Serbian playwrights P. Arie and N. Romchevych. Each of the postmodern authors has his own vision of the acting vocation. The article provides a comparative analysis of metadramatic plays, primarily on the conflict between two generations and different theater schools. The metadramatic structure of the plays made it possible to reveal the nature of acting and the painful experience of the heroes of the plays of the crisis of the profession.

Key words: image, actor, theater, vocation, self-awareness, metadrama.

Драматургія ХХІ століття засвідчує значні зміни у жанровому каноні. На думку літературознавці, ключові з них пов'язані з метажанровими трансформаціями. У творчості сучасних європейських авторів послідовно простежуємо тенденції текстуальної саморефлексії та переосмислення літературних канонів. Зокрема, в україн-

ській драмі постмодерної (п'єси Н. Неждани, О. Ірванця, Ю. Іздрика, П. Ар'є) наявні численні зразки метадраматичної форми, що конденсовано втілює концептуальні та естетичні експерименти доби, репрезентують функційну та структурну еволюцію метадрами. Важливо, що українська драматургія цілком відповідає загальносвітовим тенденціям метеїзації текстів. Продуктивним вважаємо порівняльний аналіз окремих зразків європейської метадрами, що, з одного боку, дозволить узагальнити міжлітературних досвід, а з іншого – виявити суто специфічні особливості національної драматургії. У цього дослідженні осмислено феномен театру та акторської гри у доробку українського автора П. Ар'є та сербського драматурга Н. Ромчевича.

Предметом дослідження є образ акторів у постмодерних абсурдистських п'єсах «Людина у підвішеному стані» П. Ар'є та «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевича.

Українська література має чимало прикладів п'єс метадраматичного характеру, проте дослідження проблеми феномену метадрами, її складників, акторів як головних персонажів залишається малодослідженою. Зазначені художні процеси досліджують сучасні літературознавці, зокрема, Т. Бовсунівська, В. Васильєв, О. Вісич, Л. Закалюжний та ін. Олександром Вісич досліджено постмодерну п'єсу «Людина у підвішеному стані» П. Ар'є у світлі метадраматичної концепції. Також проаналізовано у дослідженні О. Вісич ієрархію метадраматичних конструкцій в художньому контексті на прикладі п'єси П. Ар'є.

Сербську драматургію розглядав у контексті сучасної європейської український науковець Євгеній Васильєв.

Метою статті є порівняльний аналіз художньої реалізації теми акторства у метадраматичних п'єсах «Людина у підвішеному стані» П. Ар'є та «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевича.

Театр – це мистецтво, яке сприяє становленню індивіда у суспільстві, його розвитку, формує творчий потенціал. Театральне мистецтво служить засобом міжособистісного спілкування, пропагує естетичні та морально-етичні цінності. Провідниками між сценою та глядачем у театральному мистецтві є актори. Актор взаємодіє з публікою за допомогою професійного спілкування, що потребує майстерності, вербальних і невербальних (інтонація, жести, міміка тощо) засобів спілкування. Театр – це взаємозв'язок актора-персонажа-гля-

дача, а драматургія – це взаємозв’язок автора-персонажа-читача, тобто ці явища, без сумнівів, пов’язані між собою. Метадрама являє собою творчий процес зародження вистави, реалізацію театрального задуму та безпосередню гру. Як стверджує дослідниця метадрами Олександра Вісич, то «основним конфліктом у модерній метадрамі є протистояння героя і умовно театрального буття» [2, с.320]. Одна з головних особливостей такої драми, що глядач/читач має змогу простежити емоції, характер стосунків персонажів-акторів та побачити як вони ідентифікують себе серед театрального середовища.

Дуже яскраво феномен театру та гри акторів постає у п’єсі українського драматурга та режисера Павла Ар’є «Людина у підвішеному стані». У центрі сюжету – один день із життя акторів. Героями п’єси є не лише люди, а й глюки. П’єса з одного боку є парадоксальною, адже актори є нотами (До, Ре, Мі, Фа, Соль), Режисер (він же Ля) теж є нотою, а Завліт (він же Сі) згодом вивляється автором постановки, яка незрозуміло чи є вигадкою, чи є справжньої дійсністю. Актори, вони ж ноти, прийшли на репетицію вистави, яка має незабаром відбутися. У центрі всього дійства також ЛПС (Людина у підвішеному стані), який є на стадії самоусвідомлення. Згодом Режисер трактує, що ЛПС: «Людина в підвішеному стані – це вічно принижена жертва соціуму, ще той тип митця-мислителя, котрий нікому не потрібний і потенційно небезпечний» [1, с. 217]. Перша дія – це, по суті, обговорення репетиції, суперечки та дискусії між акторами, зіткнення різних поколінь та думок щодо свого призначення у театральному світі. Актори-персонажі постають перед читачем/глядачем як фанатики своєї справи: («**До**. Задля рятування театру робитиму все, що пан скаже»; «**Мі**. Та я волю віддаватися по-справжньому») [1, с. 212, 213]. Головна функція акторів не лише майстерність, а й вміння імпровізувати, адже неповторність персонажів криється у такій властивості. Безперечно читач/глядач відчуває як актори проживають свою роль на сцені, тому повністю віддаватися своєму покликанню – це безсумнівний успіх. Друга дія п’єси – це пожежа в театрі, з якого немає виходу. Кожен із акторів знаходить своє тіло під час пошуків виходу з театру, такі дії символізують те, що актори-маски, вони втратили свою ідентичність і після пожежі можливо віднайдуть себе і свою місію. З іншого боку сцена перетворила кожного з них на заручника: театр – пастка, актор – маріонетка. Персонажі

звинувачують не лише себе, а й театр в цілому: («**До**. Пробачте, але я думала, що винні всі ми, і в першу чергу, сам театр. Мої страхи, таємниці, збочені фантазії, про які я й думати не сміла, стали якимсь неймовірним чином явними, вони схопили мене за сонну артерію»; «**Мі**. Театр уже давно помер») [1, с.247, 248]. Завліт створює певний гіперреальний абсурдистський світ, де плід його уяви або ж героїв його п'єси є симулякром.

Павло Ар'є створює п'єсу, зображуючи акторів у гіперреальному світі, де існує уявний світ вигаданого театру, акторів, сцени та гри. Образи акторів, представлені у п'єсі таким чином, що кожен із них намагається знайти своє покликання на сцені, головна їхня місія – це віднайти себе у театральному просторі. П'єса побудована так, що немає поділу на головних чи другорядних дійових осіб, а кожен із акторів-персонажів, ті ж самі Завліт і Режисер є головними героями, тобто всі грають свою неповторну роль. Як зазначила дослідниця п'єси Олександра Вісич: «Суперечки між акторами та Режисером є по суті зіткненням театральних поколінь, різних філософій театру. Проте обидва табори об'єднує факт відсутності глядача і марність спроб його «затягнути»» [3, с. 282].

Театральний дискурс у своєму творі «Кароліна Нойбер» також вибудовує ще один драматург, сербського походження, Небойша Ромчевич. Автор вимальовує яскраві портрети героїв, для того, щоб втягнути читача/глядача до гри роздумів та співпереживань. Дія в п'єсі відбувається у маленькому німецькому містечку у XVIII столітті. Головна героїня – актриса Кароліна Нойбер відмовляється від свого батька Гансвурста, і від примітивного мистецтва, яке пропагує він. Вона ж як представниця нового покоління прагне віднайти себе у новому, справжньому театрі. Кароліна Нойбер марить театром, ідентифікує себе з акторським мистецтвом, вона мріє грати у прогресивному театрі, проте її внутрішнє «я» постійно заперечує: «Ні, ні. У жодному разі. Я терпіти його не можу» [3, с.18]. Акторська майстерність полягає в тому, щоб не тільки зіграти певний образ, а й вжитися в нього, пропустити історію через себе й донести до реципієнта певний посил. Кароліна єдина людина, яка без будь-якої вигоди хотіла змінити театр, облагородити його, додати нових свіжих фарб, проте вона одна мала недостатньо сил, щоби щось змінити: «Ім би тільки вбивства і кривляння! Який там театр! Тут потрібен великий

Потоп! Пожежа до небес!» [3, с. 58]. Драма завершується фатально для головної героїні, адже всі її мрії та намагання розчинилися серед примітивної маси людей, які не розуміють, що таке мистецтво. Кароліна Нойбер зіграла головну роль свого батька Гансвурста, підтверджуючи той факт, що театр став для неї певним тягарем. Небойша Ромчевич прикрашає свою п'єсу іронією, і це надає драмі особливого постмодерного звучання.

Спільним у творах обох авторів постмодерних метадраматичних п'єс є те, що персонажі є безпосередньо акторами, кожен із них має свою головну роль на сцені і прагне донести свій посил реципієнту. Драматурги відтворили своє бачення театру: у Павла Ар'є – це гіперреальний світ акторів-нот, які намагаються знайти своє покликання та свою самоідентифікацію; у Небойши Ромчевича – це спроба юної актриси не бути маріонеткою свого батька, а віднайти незайманий акторський шлях, проте в силу життєвих обставин вона підпадає під вплив громадськості, зруйнувавши власні мрії. В обох драмах герої переживають кризу професії, і це є спільною проблемою, проте у кожного вона виявляється у різних формах, під час певних обставин та часі. Герої-актори п'єси «Кароліна Нойбер» належать до різних вікових категорій, деякі персонажі мають родинні та сімейні зв'язки, вони грають у різних театрах і мають усталені цінності, прагнення та погляди. У п'єсі простежуємо різні типи театрів, у яких працюють головні персонажі – театр низького та високого стилю. Цей поділ, насправді, умовний, але, якщо брати до уваги XVIII століття, під час якого відбувається дія, то цілком ймовірно, що він існує. Поділ на високе та низьке має давній характер, він пов'язаний, насамперед, із суспільством та поділом на верстви. Люди потребують різні культурні продукти. Підґрунтям для такого розподілу є соціальний статус, фінансове становище, належність до певних спільнот та культурна позиція. Дійових осіб п'єси умовно можна поділити на персонажів-акторів, які грають у театрі високого стилю: Йоганн Готшед, пані Готшед, Шпігельберг, Маргарита Гофман; у театрі низького стилю: батько Кароліни, глядачі такого типу театру: селянин, торговець, проститутки. Саму головну героїню, яка зазнає краху своїх мрій та сподівань, не відносимо до жодного зі стилів, але її остаточний вибір був за низьким та примітивним мистецтвом, яке наслідують її батько. Кризу професії Кароліна Нойбер пережила найтрагічніше і найви-

разніше з-поміж усіх персонажів. Вона грала у різних театральних школах, отримувала як схвалення, так і осуд від колег та глядачів, мала чималий вплив від свого батька. Усі ці обставини повпливали на її театральну кар'єру та на життя загалом.

Персонажі-актори п'єси «Людина у підвішеному стані» пережили кризу професії неоднозначно. У творі не спостерігаємо конкретного часового проміжку, тобто дія скоріше всього відбувається в сучасні роки. Поділу на високий та низький театр у п'єсі немає, адже у сучасній культурі межі розрізнення високого і низького ще умовніші. Проте є уявлення, що персонажі-актори після пожежі театру стануть грати у театрі високого стилю. Знайшовши власні тіла-маски у згорілому театрі, актори переосмислюють власні можливості. В них з'являється шанс почати все спочатку: віднайти своє покликання, свого глядача та свою роль. Дійові особи належать до одної театральної школи, мають різну вікову категорію та різні посади у театрі. Кризу професії переживають усі персонажі, адже втрачають свої акторські очікування, проте після краху театру є надія на те, що і театр, і актори віднайдуть своє первинне значення.

Відмінним є те, що образи акторів п'єси українського драматурга характеризуються своїм акторським покликанням, адже актори-ноти, хоч і є заручниками сцени, проте вони знімають свої старі маски, і після пожежі театру читач споглядає відкритий фінал, і має надію, що актори віднайдуть себе справжніх. У драмі Ромчевича ж трагічно-фатальний фінал, у якому всі намагання актриси знецінюються і вона зазнає краху своїх мрій та бажань. На образ акторів п'єси також повпливала різниця між часом дії та різними драматичними школами. У драмі «Людина у підвішеному стані» маємо більше умовностей, ніж у «Кароліна Нойбер», наприклад, час дії; піддається сумніву реальність театру, акторів та самої гри.

Отже, постмодерні драматурги розкривають важливу проблему акторства, театрального життя акторів та їхнього покликання у своїх драмах. На прикладі метадраматичних п'єс спостерігаємо спрямованість постмодерного театру на самоусвідомлення та ідентифікацію. Актори представлені у творах так, щоб кожен зміг віднайти себе у театральному просторі. Герої п'єси П. Ар'є та Н. Ромчевича переживають кризу професії, втрачаючи певні професійні очікування, переосмислюючи своє призначення у театрі та житті. Персонажі

обох драм належать до різних театральних шкіл та поколінь. Криза професійних очікувань акторів характеризується труднощами у ставленні колег різного віку і різного досвіду один до одного, у тому, що юні очікування у багатьох випадках не збігалися з реальністю. Як наслідок, криза професійного розвитку акторів як невід'ємний чинник, стала важливим етапом у прийнятті себе, самоідентифікації героїв п'єс українського та сербського драматургів.

Метадраматична побудова п'єс стала поштовхом для розкриття справжніх акторів, їх самоусвідомлення у театральному світі. У кожного з авторів своє авторське бачення відтворення природи акторства та акторського покликання, проте обоє драматургів репрезентують унікальність актора, акторського покликання та самоідентифікації персонажів.

Література:

1. Ар'є П. Баба Пріся та інші герої. Брустури : Вид-во «Дискурс», 2015. 275 с.

2. Вісич О. А. Жанрово-стильова диспозиція метадрами. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. 2019. Вип. 5(73). С. 317–321.

3. Вісич О. А. Постмодерна метадрама Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67. Ч.2. С. 279–285.

4. Ромчевич Н. А зараз мало бути найважливіше. К.: Темпора, 2014. 316 с.

Рецензент: Вісич О. А., доктор філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури

УДК 235

Тетяна Михайлишин
студентка спеціальності «Філософія»

ДИТЯЧІ ДЕМОНОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В УЯВЛЕННІ БОЙКІВ

У статті проаналізовано матеріали з історико-етнографічного району України – Бойківщини. Автором досліджено демонологічну систему бойків. Наукова праця містить коротке ознайомлення з персонажами надприродного світу – особливі прикмети, риси поведінки та їх функції. Простежено комплекс вірувань, що включає пласт лексики пов'язаної з демонологічними істотами, правил поведінки людини та особливості її комунікації з представниками надприродного світу.

Ключові слова: Бойківщина, народна культура, традиційна обрядовість, народна демонологія, демонологічні істоти.

Tetiana Mykhailyshyn
CHILDREN'S DEMONOLOGICAL IMAGES IN THE VIEW OF BOYKOV

The article analyzes materials from the historical and ethnographic region of Ukraine – Boykivshchyna. The author investigated the demonological system of Boiki. The scientific work contains a brief introduction to the characters of the supernatural world – special signs, behavioral traits and their functions. A complex of beliefs is traced, including a layer of vocabulary associated with demonological creatures, rules of human behavior and features of its communication with representatives of the supernatural world.

Key words: Boykivshchyna, folk culture, traditional rituality, folk demonology, demonological characters.

Всебічне вивчення традиційної народної культури українців, поглиблене дослідження її компонентів, зокрема локальної специфіки народної демонології дозволяє віднайти світоглядні основи уявлень, що пов'язані з усіма сферами діяльності людини. Цей пласт вірувань є одним із найважливіших джерел для реконструкції персо-

нажив міфологічної системи та водночас для глибшого розуміння і пізнання світогляду наших предків.

Одним з актуальних напрямків сучасних етнологічних студій є дослідження різних аспектів розвитку історико-етнографічних районів України. Особливий інтерес для автора становить Бойківщина – земля, яка досі зберігає чимало реліктів матеріальної та духовної культури. Окреслена місцевість охоплює південно-західну частину Рожнятівської і Долинської територіальних громад Івано-Франківської області, Сколівську, Турківську, південну смугу Стрийської, Дрогобицької, Самбірської і переважну частину Старосамбірської територіальних громад Львівської області, північну частину Великоберезнянської, Воловецьку і Міжгірську територіальні громади Закарпатської області. Що стосується народної демонології, вона була й залишається тісно пов'язаною зі щоденними справами і побутом людини, тому є невід'ємною частиною майже усіх сфер життя.

Метою статті є на основі місцевих етнографічних матеріалів охарактеризувати релігійну обрядовість бойків щодо сприйняття та розуміння ними дитячих демонологічних образів.

Питання міфологічних та світоглядних уявлень бойків щодо надприродних істот у своїх роботах висвітлювали І. Франко та Ф. Колеса; В. Гнатюк досліджував традиційну народну культуру галичан; З. Кузеля, М. Зубрицький та П. Богатирьов зафіксували відомості про окремі демонологічні істоти; цікавим є доробок Н. Войтович, яка, на основі сучасних експедиційних матеріалів, проаналізувала уявлення бойків щодо домашніх духів. Варто зазначити, що тематика народної демонології бойківчан в українській науці не опрацьована у повному обсязі. До сьогодні залишаються не дослідженими деякі райони Бойківщини та немає узагальненої праці з цієї ділянки народної культури.

Актуальність аналізу традиційних та світоглядних уявлень бойків є надзвичайно важливою, адже під впливом низки соціокультурних чинників вірування зазнають досить сильних змін та викривлень, або взагалі зникають. Нагальною потребою стає невідкладне зібрання якнайповнішої інформації від живих носіїв, бо з їх відходом буде втрачено цінний пласт відомостей про демонологічні уявлення та вірування цієї етнографічної групи українців.

Виклад основного матеріалу. Демонічного персонажа ми розглядатимемо як інваріантний набір смислових ознак. Власне, для їх визначення у праці застосуємо комплекс уявлень про демонів, духів, людей з демонічними властивостями. Ще одним аспектом буде те, що саме через неусвідомлену діяльність найближчих людей, зокрема батьків та рідні, з'являються надприродні істоти, які в більшості випадків негативно впливають на різні сфери життєдіяльності.

Насамперед, причиною для появи демонологічних персонажів можуть стати порушення звичаєвих правил та заборон батьками. Прикладом можуть слугувати інтимні стосунки під час посту, в першій половині дня в неділю та церковні свята. Згідно з віруванням горян, такі зносини вважаються гріховними, адже оскверняють дні, які повинні бути присвячені Богу. В протилежному разі, діти, які були зачаті в означені вище періоди могли невдовзі після народження померти, або стати опирями чи вовкунами [16], [17]. Ще однією забороною було проживання в громадянському шлюбі без вінчання та позашлюбні інтимні стосунки. На Сколівщині дітей народжених через такі відносини називали «покусами», в яких з грудей тече молоко. Бойки пояснювали цю назву немовлят, як спокутування дитиною гріха батьків через фізіологічну ваду [16], [18, с. 179-182].

Страх небажаної вагітності підштовхував людей до застосування контрацепції. Одним з найпопулярніших методів тривалий час слугував перерваний статевий акт [13, с. 148]. Через тісне спілкування з євреями в селах («казав один жид при розмові про «изверженіє плоти»» [11, с. 86]) та під впливом поширення християнства («казав ксьондз, шо то грішно отак на зимлю, шо навить в библии про тово пише» [11, с. 86]) почалась формуватися думка, що ця дія є гріховною. Власне і юдеї, і місцеві священнослужителі спиралися на розповідь про Онана, який «сходився з жінкою брата свого, то марнував насіння на землю, щоб не дати його своєму братові» (Буття 38:9). У такий спосіб в народі з'явилася історія, що сперма, яка потрапляла на землю при перерваних зносинах чи внаслідок сім'явиверження зранку перетворювалася на чортиків, котрі ходили за чоловіком і лякали його вночі [11, с. 86].

Велика увага приділялася вагітній, поведінка та діяльність, якої регламентувалася звичаєвими приписами. Порушуючи їх, вона наражала себе і немовля на небезпеку зі сторони нечистих сил, що загро-

жувало хворобами, зуроченням, підміною і навіть смертю дитини. Якщо жінка бачила вовка, чи куштувала м'ясо тварини, яку він роздер, то вона народжувала «вродженого» вовкуна (вовколаб, вовкулак). Впізнавали їх за рубцем, який знаходився у ямці під пахвою. В народі вірили, що в цьому місці сходяться дві шкіри: людська й вовча. Через ту ямку вивертається шкіра «чоловік входить до середини, а на верха виходить вовк, коли прийде на се пора» [9, с. 13].

Як раніше було зазначено, в певні періоди було заборонено інтимні стосунки, які ставали причиною народження демонічних персонажів. Якщо дитина народжувалася з деформованими статевими органами та хвостиком, то її вважали опирем. Ще однією особливостей цих істот була наявність двох душ (2-га душа від нечистого), що дозволяло йому після смерті відвідувати живих і шкодити їм [9, с. 12]. В народних віруваннях збереглися відомості про дії, які спричиняли появу робленого опиря. Для цього необхідно було помастити дитину кров'ю людини, що лягла спати не помолившись. У такий спосіб, в дитини з'являлася потреба харчуватися кров'ю, через що вона шкодила близьким [9, с. 12].

Велика увага приділялася родовій та післяродовій обрядовості, вірування і звичаї, які мали на меті захистити новонародженого від згубного впливу нечисті. До утвердження християнства в гірській місцевості та прийняття церковних постулатів людьми, існувало вірування, що не можна залишати немовля без нагляду до першої купелі. З його поширенням, з'являється тенденція якнайшвидшого охрещення («хоч би і змерком, а навіть деколи і вночі приходять до священика і домагають ся, щоби охрестив») дитини з умовою постійного нагляду за нею до здійснення обряду [12, с. 142]. Таку діяльність пояснювали через те, що може прийти відьма і забрати дитя, залишивши свою – відміну [18, с. 211]. В залежності від місцевості існували повір'я, що міняти дітей могли «дикі баби», «літавиці», «вітерниці», «перелесниці» та «повітрулі». Цими демонологічними персонажами могли стати жінки, що померли під час пологів разом з дитиною та покритки-самогубці [2, с. 377]. У такий спосіб, вони хотіли виховати власних померлих діток [11, с. 209- 212]. Відміну розпізнавали по тому, що вона надзвичайно спокійна, нічого не їсть, не п'є і не росте. А коли в домі нікого немає окрім неї, то вона робить шкоду («всі повиходять із хати, вона вилізає з колиски, витягає ся,

робить ся геть велика, йде до печи, виїдає страву яку тільки погигле, наробить у хаті шкоди і всяких збитків, а потім знов іде до коліски») [18, с. 210-211].

Окремо варто зупинитися на категорії завчасно народжених дітей. Недоношених, народжених на сьомому місяці немовлят називали «семаками», або «сьомаками». Найчастіше вони помирали на сьомому місяці чи аж на сьомому році життя. Якщо ж вони переходили ці періоди, то жили більш як за сотню років [19, с. 850], або володіли надприродними здібностями. Вірили, що якщо народиться дівча-сьомачка, то вона обов'язково стане відьмою [11, с. 159-160]. Ці ж причини, а також антисанітарія ставали причинами появи мертвих дітей, чи їх смерті невдовзі після пологів. Мертвонароджені, нехрещені та абортвані позашлюбні діти досить часто ставали шкідливими демонічними персонажами, причиною для цього була неможливість переходу їхніх душ у потойбічний світ. Здебільшого вони приходили до матерів і мучили тих, робили шкоду у господарстві, або лякали людей. Зустрічаються різні назви таких образів: недонощі, покуси, змітки, дишлі, нехристи, змітчі, страдники, страдчі, страччі, зрончі, зишлі [16]. Їхня діяльність була спрямована на те, щоб живі допомогли їм покинути землю і перейти в потойбічний світ. «По ночах являються людям і просять хресту. Коли таке «страчча» охрестити, то воно робить ся ангелом. Якжеж не знайде ся така добра душа, то з такого страчука робить ся злий дух, страшить по ночах і робить усякі пакости в тім місці, де лежить його тіло» [18, с. 216].

В етнографічних матеріалах із закарпатської Бойківщини можна віднайти відомості про те, що душі нехрещених дітей мали сім років відбуту чортами [8, с. 91]. Щоб вони в цей період не наносили шкоди людям, то їм в могилу давали косу, ланцюг, граблі, віник, «аби роботу мали» [1]. Ще однією причиною перетворення у демонологічні образи могли бути прокльони близьких родичів («мачуха прокляла була пасерба, він став чортом, уліз в молодицю і мордував її») [8, с. 91]. У сучасних роботах можна віднайти відомості про те, що душі «нечистих» дітей ставали духами стихій. Град у хмарах січуть страччата (абортвані діти) [3, с. 458], а у вітрі перебувають душі нехрещених дітей [4, с. 74].

На появу демонологічних істот впливало місце поховання немовляти. Зокрема, це погребіння під деревами, що пояснювалося в наро-

ді як змога реалізації життя покійного. Як воно росте, так і дитина «ростиме» з ним посмертно. Мертвонароджених чи нехрещених немовлят закопували під плодовими деревами [4, с. 35]. Якщо вони росли на господарських угіддях, то душа могла стати домашнім духом-охоронцем. Абортованих під деревами, в які вдарила блискавка («Де є виверт, там грім б'є. Під тим деревом колись-колись закопувала страдча та, шо аборт робила» [5, с.55]) чи в лісі [20, с. 422]. В останньому випадку, душа могла стати лісовою демонологічною істотою. «Йик дівка учинит дитину, а закопає ї в лісі, а тота дитина перетриває 7 рік у землі, кличе вона хреста; йик хто учує та схрестит, то з неї не буде лісницьи, а йик ніхто не вчує и не схрестит дитину, то робит ся з неї лісна-лісницьи» [20, с. 422]. Якщо ці категорії духів «приходили» посмертно до матерів ссати груди («ніхто ї не видит, а вона в ночі тихонько прилиже до хрисиїнина тей ссе»), то їх називали «нітками» [15, с. 93-95]. Щоб захиститися від них «то привйизуют до цицьки грейцарь, а підь грейцарь дають лайна трошки кінцкоого – вібачте за тото слово. То вже сі – кажут – не бере чоловіка» [15, с. 94].

У віруваннях горян можна віднайти, певною мірою, суперечливі вірування. Прикладом, може слугувати те, що діти (в тому числі й померлі) до семи, а в деяких місцевостях Бойківщини до 12 років є «ангеликами» [14]. Певною мірою на такі думки вплинуло поширення і утвердження християнства. Можливо, це пов'язано із «Таїнством Першого Причастя», яке в католицькій традиції відбувається після сповіді у віці 12-14 років, в православ'ї дитина до семи років може приймати причастя без сповіді. У такий спосіб в горян, сформувався уявлення, що діти цього віку є безгрішними. Паралельно з цим, в народі побутують історії про покутника – померлу охрещеною дитину, що спокутує дрібні провини («Йа так пукутуїу тутка уже мало ни цілий рік. Так мине чорти мучат куждойі ночі, бо йа йак ссау цицьку, то йим удариу маму по цицьці, а мама мины нїчо ни казала за тойи, дльатого йа майу такий грїх» [7, с. 145]).

Щоб дитина не стала злим духом, не приносила шкоди близьким і не тривожила їх, намагалися приєднати її до роду, чи зробити з неї домашнього духа-збагачувача – хованця-годованця. Недоношених чи мертвонароджених немовлят закопували у межах дому в користованих батьками речах (під порогом, в кутах чи підвалинах) [3, с. 459]. З утвердженням християнства їх хоронять на могилах близької рідні:

«Треба йти до гробарьї, дати [йо]му на калісони полотна за то і закопати десь [нехрещену дитину] до родини – прогребсти в материн грїб» [16], «Нехрещену дитинку ховали попри діда й бабу – аби родичі родичів принимали» [17]. Робили це для того, щоб дитина стала частиною роду. Згідно з народними віруваннями, хованцем може стати недоношена чи страчена дитина: «Кухарка як би мала мати дїтину і як би зметала, то в тїм як газда не знає, ані газдиньа, то вона за сїм літ прийде і буде годованець» [4, с. 32]. Щоб з душі зробити домашнього духа потрібно дитину закопати під порогом дому, піччю [4, с. 29] чи під плодовим деревом, що росте на господарському угідді [10, с. 296] і 7 років на місці поховання залишати дрібні гроші та солодоші [10, с. 296].

В опрацьованих матеріалах було зафіксовано, що годованець повинен бути в кожному домі. Насамперед, це пов'язано з тим, що він допомагав в господарстві («Корови пильнував, помагав косити, кросна самі ткали») [6, с. 1029], сприяв матеріальному збагаченню («Мали біду – ті, шо мали багатство») [4, с. 50], охороняв дім від інших нечистих істот («Сїдит у печи, обороняє хату засідич») [4, с. 50].

В роботах XIX-XX ст. та сучасних польових дослідженнях можна зафіксувати свідчення людей, що в разі пошкодження порогу, руйнування печі чи її пошкодження, зрубування плодових дерев на подвір'ях з господарями та їхнім майном могло статися лихо. Насамперед, це пояснювали тим, що потривожили хатніх духів чи зруйнували їх дім (піч, дерево). Тому, потрібно було обов'язково на їхньому місці проживання залишити «відкупне» (гроші та їжу), щоб ті не злилися і не приносили шкоди, а навпаки продовжували допомагати [10, с. 296].

Можна зробити висновок, що бойківські традиційні вірування, які є основою для демонологічної системи – це не лише сукупність демонічних персонажів, але й важливий комплекс своєрідних сюжетів та мотивів, багатий пласт демонологічної лексики, низки особливих правил поведінки людини та особливості її комунікації з представниками надприродного світу. Проаналізувавши етнографічні та історичні дані можна стверджувати, що народна демонологія бойків становить сукупність різних за значенням і походженням явищ давніх вірувань, що зазнали змін під впливом утвердження й поширення

християнства та розвитку суспільства. Значна частина уявлень збереглася в дещо зміненому вигляді, зважаючи на особливості природно-географічного розташування, ізольованості від урбанізованих центрів, особливостей самотності та консервативності горян.

Література:

1. Богатырев П. Магические действия, обряды и верования Закарпатья. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st038.shtml>.

2. Войтович Н. Демоніум бойків: категорії «нечистих» покійників (на основі польових матеріалів). *Народознавчі зошити*. 2014. № 2. С. 373–380.

3. Войтович Н. Етюди з народної демонології: «безпірні» («нечисті») покійники (на польових матеріалах з Бойківщини). *Народознавчі зошити*. 2015. № 2. С. 457–462.

4. Войтович Н. М. Народна демонологія Бойківщини. Львів: СПОЛОМ, 2015. 228 с.

5. Войтович Н. Народна метеорологія бойків: магичні обрядодії впливу на атмосферні явища. *Народознавчі зошити*. 2012. № 1. С. 52–58.

6. Войтович Н. Традиційні магично-ритуальні способи захисту домашньої худоби на теренах Бойківщини. *Народознавчі зошити*. 2015. № 5. С. 1028–1033.

7. Гнатюк В. Знадоби до галицько-руської демонології. *Етнографічний збірник*. Т. XV. 1904. 278 с.

8. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 263 с.

9. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків. *Етнографічний збірник*. Т. XXXIV. 1912. № 2. С. 5–24.

10. Гошціцька Т. Образ дерева у поховальній обрядовості українців Карпат. *Народознавчі зошити*. 2020. № 2. С. 293–310.

11. Грушевський М. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. URL: https://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Materialy_do_ukrajinsko_ruskoji_etnologiji_Tom_08_Lviv,1906_Dytna_v_zvyhajakh_Tom_01.pdf.

12. Зубрицький М. Імена, назви і прозвища у селян с. Мшанця, Старосамбірського повіту. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. Т. LXXIX. – 1907. – №5. – С. 142–154.

13. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків, 2016. 223 с.

14. Кміт Ю. Похоронні звичаї і вірування у Бойків. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kmit_Yurii/Pokhoronni_zvychai_i_viruvannia_u_Boikiv.pdf?

15. Колесса Ф. Людові вірування на Підгір'ю, в с. Ходовичах стрийського пов. *Етнографічний збірник*. Т. V. 1898. С. 76–98.

16. Левкович Н. Традиційні уявлення бойків про душі померлих дітей (За польовими матеріалами). URL: file:///C:/Users/DELL/Downloads/Vlnu_ist_2012_47_13.pdf.

17. Родильна обрядовість бойків: магичні мотиви. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=obfX7xG16so&t=3239s>.

18. Франко І. Людові вірування на Підгір'ю. *Етнографічний збірник*. Т. V. 1898. С. 160–218.

19. Черленяк І. Пологи та звичаєво-обрядовий супровід народження дитини в українців Закарпаття кін. XIX – першої пол. XX ст. *Народознавчі зошити*. 2017. № 4. С. 846–858.

20. Ягело С. Духи-«господарі» природних локусів у демонологічній прозі Карпат. *Народознавчі зошити*. 2011. № 3. С. 419–425.

Рецензент: Шаправський С. А., кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та філософії

УДК 391.304.3.314.745.25

Ольга Німець

студентка спеціальності «Культурологія»

**ТРАДИЦІЇ ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП –
УНІКАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА:
ЛЕМКИ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ
(ОСОБЛИВОСТІ ЛЕМКІВСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ)**

Статтю присвячено дослідженню весільної обрядовості на території Тернопільської області Бучацького району села Підзамочка, яке ще не було предметом окремого дослідження, у зв'язку з чим відсутня цілісна картина поєднання місцевих та привезених лемками традицій, які з часом синтезувались та створили унікальну обрядовість цього регіону, яка зберігається до сьогодні. Новизну роботи визначають також і матеріали дослідження, що були зібрані під час польових записів. Актуальність дослідження зумовлена приналежністю до третього покоління лемків, які були переселені у 40-х роках ХХ століття на сучасну територію Західної України, у тому числі у село Підзамочок Бучацького району Тернопільської області. Адже в Підзамочку нині разом із моїм поколінням проживає близько 500 осіб (а це приблизно третина жителів села), які вважають себе лемками. Найстарші люди ще зберігають мелодійний лемківський діалект, багато хто може ним спілкуватися, талановиті представники громади пишуть прозові й поетичні твори цією говіркою; чи не в кожній родині зберігається барвистий лемківський стрій (одяг) і все це складає унікальну традиційну спадщину цієї етнографічної групи, яка недостатньо досліджена попередніми науковцями.

Ключові слова: *традиції, лемки, переселення, весілля, Тернопільщина.*

Olga Nimets

**TRADITIONS OF ETHNOGRAPHIC GROUPS – UNIQUE
CULTURAL HERITAGE: LEMKA IN TERNOPIL REGION
(FEATURES OF LEMK WEDDING)**

The article is devoted to the study of wedding ceremonies in the Ternopil region of Buchach district of Pidzamochka village, which has not yet been the subject of a separate study, in connection with which there is no holistic picture stored to this day. The novelty of the work

is also determined by the research materials collected during the field recordings. The relevance of the study is due to belonging to the third generation of Lemkos, who were relocated in the 40s of the twentieth century to the modern territory of Western Ukraine, including the village of Pidzamochok, Buchach district, Ternopil region. After all, about 500 people (and this is about a third of the villagers) live in Pidzamochka together with my generation, who consider themselves Lemkos. The oldest people still preserve the melodic Lemko dialect, many can communicate with it, talented members of the community write prose and poetry in this dialect; almost every family has a colorful Lemko costume (clothing) and all this is a unique traditional heritage of this ethnographic group, which is insufficiently studied by previous scholars.

Key words: traditions, Lemkos, resettlement, weddings, Ternopil region.

Сьогодні, у час глобалізації, розмивання кордонів, комп'ютеризації й новітніх технологій, коли з шаленою швидкістю розвивається наука й техніка, зростає інтерес до регіональної культури, втрачаючи яку, ми втрачаємо своє етнічне «Я», своє етнічне обличчя. Адже знаємо ще з «Повісті минулих літ» Нестора-літописця, що Україна та українці постали шляхом консолідації слов'янських племен, які й трансформувалися пізніше в етнографічні групи єдиного народу. Чим більше таких культурних відмінностей збережемо, тим духовно й культурно багатшими, сильнішими, цікавішими собі й іншим народам ми будемо. Не раз приходилося чути, з якою гордістю жителі тієї чи іншої території називають себе не тільки українцями, а гуцулами, бойками чи лемками.

До теми дослідження спонукало звернутися те, що, моя родина належить до лемків, які в 1940-х роках у зв'язку з переділом території Західної України (коли Холмщина й Підляшшя внаслідок проведеної широкомасштабної операції «Вісла» перейшли до Польщі) разом із іншими родинами повернулися з польських земель і компактно оселилися в населених пунктах різних областей України, також і на Тернопільщині, зокрема й у с. Підзамочок Буцацького р-ну.

Серед переселенців була й моя прабабуся (на жаль, уже покійна) Зінська Юстина Тимофіївна 1931 р. н. Я належу вже до третього покоління вихідців із Лемківщини і повністю ідентифікую себе з цією етнографічною групою. Отож, це історія й культура не тільки частини українських лемків-переселенців, але й моєї родини. Цим

зумовлена актуальність мого дослідження, адже в Підзамочку нині разом із моїм поколінням проживає біля 500 чоловік (а це приблизно третина жителів села), які вважають себе лемками. Найстарші люди ще зберігають мелодійний лемківський діалект, багато хто може ним спілкуватися, талановиті представники громади пишуть прозові й поетичні твори цією говіркою; чи не в кожній родині зберігається барвистий лемківський стрій (одяг).

Ще у 1968 р. Теодозієм Кралькою в Підзамочку було засновано народний аматорський обрядово-фольклорний лемківський хор. Про діяльність цього колективу можна дізнатися з історично-мемуарного збірника «Бучач і Бучаччина» [8 с. 168]. Хор існує й до сьогодні, зараз його очолює заслужений працівник культури України, лемкиня Ковалишин Ганна Іванівна. Склад хору, учасником якого є й я, різновіковий та постійно оновлюється. У цьому вбачається спадкоємність традицій. Цей творчий колектив представляє лемківський фольклор та обрядову культуру не тільки у себе в регіоні, Тернополі, але на конкурсах, фестивалях, в тому числі й за кордоном (зокрема, на щорічному фестивалі «Лемківська ватра», який проходить у м. Ждини – Республіка Польща). Ганна Іванівна як творча особистість пише художні твори, складає сценарії, у тому числі й для проведення щорічного фольклорного фестивалю «Дзвони Лемківщини», який проводиться в Монастириську (Тернопільська обл.).

У плані збереження традицій Західна Україна є унікальним регіоном: з одного боку – найближче межує з європейською цивілізацією, а з іншого – мабуть, найкраще зберігає народні традиції. Так сталося, очевидно, тому, що волею історії й завдяки географічному розташуванню ця територія була найбільш захищеною від вторгнень степових орд, тут проживає етнічно закорінений народ, який уникнув великих міграцій та змішання, хоч мав і досі має свої труднощі: відсутність родючих земель, що в свою чергу зумовило відмінний тип культури в цих регіонах, а також, за твердженням Б. Струмінського, «постійне безробіття» [14, с. 464]; часті переділи території між західними прикордонними державами.

Дуже великих культурних втрат зазнав регіон внаслідок згаданого переселення жителів Холмщини й Підляшшя, коли частина лемків (і бойків) були переселені вглиб Польщі, окремі повернулися в Україну, де їх спочатку часто направляли на територію східної час-

тини держави, зокрема на Харківщину, Миколаївщину, і тут також є компактні поселення «західняків». Окремі ж не прижилися і повернулися на Львівщину й Тернопільщину. В. Борисенко зазначала, що в інші регіони України було переселено більше шістдесят відсотків лемків [7, с. 59]. Порушення цілісності території західного регіону призвело й до порушення культурного балансу. Деякою мірою така дисгармонія компенсувалася саме компактним проживанням, зокрема, лемків в інших регіонах (як і в с. Підзамочок), що дозволило зберегти корені традиційної культури, ніби дати їй «нове дихання». Цьому сприяло створення товариств, громадських організацій, творчих колективів, які до цього часу пропагують цю унікальну культуру.

Метою цієї роботи є розпочати дослідження культурних фольклорно-етнографічних особливостей переселенців із Лемківщини на Тернопільщині. Мету можна реалізувати шляхом вирішення низки перспективних завдань: описати, показати й дослідити символіку лемківського строю (святкового одягу); простежити особливості календарної та родинної обрядовості, які зберегли та використовують лемки на території переселення; здійснити й дослідити записи обрядового фольклору, соціально-побутових пісень лемків, а за можливості – видати їх окремою збіркою. У цьому, власне, й полягає теоретичне і практичне значення розпочатої роботи та її новизна.

Безпосереднім завданням цього дослідження вбачаємо звернення до родинної обрядовості лемків, зокрема, маємо на меті простежити деякі (з огляду на обсяг роботи) особливості весільного обряду на базі польових записів, зроблених авторкою від найстарших переселенців з Лемківщини с. Підзамочок Бучацького р-ну Тернопільської обл.

Джерельною базою стали згадані польові записи, а також деякою мірою краєзнавчо-етнографічні видання Я. Бодака [4], Б. Струмінського [14], М. Островецького [8], які також містять окремі первинні матеріали. Теоретичним підґрунтям роботи стали праці відомих дослідників весільної обрядовості в Україні: В. Борисенко [5; 6; 7], З. Марчук [13], М. Шубравської [9], С. Павлюка [15], Г. Лозко [11], М. й З. Лановик [10], З. Маріної [12] та інших.

Весільна драма в системі родинної обрядовості українців є найбільш відкритою (порівняно з обрядами, присвяченими народженню дитини та поховальними і поминальними обрядами). Очевидно, саме це й зумовило її надзвичайно широку варіативність не тільки регіо-

нальну, але й в окремих населених пунктах. Попри радянські та європейські нашарування, які сьогодні використовуються під час весілля, в останні роки (що відродно) все частіше можна побачити наречених не просто в національному, а в регіональному весільному строї, а в ритуалізованих діях популярними стають елементи народного традиційного весілля конкретної місцевості, звичайно, осучаснені. І це зрозуміло, бо суспільство змінюється, трансформується й обрядовість. Головне те, що за збереженими елементами окремих народних дійств науковцям та пересічним працівникам культури вдається дешифрувати, розкодувати давні смисли тих чи тих обрядів.

Звичайно, велику справу роблять творчі народні колективи й працівники музеїв архітектури й побуту (їх маємо кілька в Україні), котрі за давніми фольклорними записами реконструюють, розігрують і пропагують зокрема й весільні обряди конкретного регіону. Але досить багато можна робити й на місцях, у регіонах. Зокрема, учасники згаданого лемківського хору села Підзамочок у 1990-х роках відновили за розповідями старожилів фрагменти лемківського весілля, реконструювали й показали його. Цю реконструкцію й зараз можна побачити в ютубі за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=JGBGEocmySQ&t=1s> Фактично, це уже збережений матеріал, який можна застосовувати практично і що може стати джерелом для дослідження. Дещо публіцистично, стисло, але цілісно, угрупувавши окремі обряди в таблицю, подав опис лемківського весілля Я. Бодак у популярному місцевому виданні «Лемківщина, моя мила» [4, с. 322–338].

Записуючи інформацію від найстарших жителів жителів с. Підзамочок, вдалося виділити ті особливості, які відрізняють лемківське весілля від такої ж обрядовості в інших регіонах, бо у зв'язку з сучасною інформованістю, розвиненими засобами комунікації та переміщення багато елементів весільної драми для етнографічних регіонів на разі є спільними (можна констатувати, на жаль, що межі регіонів сьогодні взагалі є дещо умовними, хоч у свідомості корінних жителів, особливо старшого покоління, на традиційно-культурному рівні ще досить чітко простежуються).

Насамперед хочеться звернути увагу на такий елемент весільного строю нареченої, як стрічка, яка прив'язується до волосся під фату (раніше – під вінок). Як зазначила у своїй розповіді Ракова Дарія

Василівна 1931 р. н., вона завжди була рожевого кольору, «*молодиці давали з барвінку віночок, дружки плели той віночок, давали до кіси і лєнтов обв'язали*» [3] Ця стрічка була символом цноти дівчини, хоч зараз, напевне, мало хто зміг би пояснити цю атрибуцію. В. Борисенко зазначає, що певні тенденції використання регіонального одягу наречених повертаються і «*молодь святкує весілля в етнічному одязі, у вишиванках, плахтах, зібраних спідницях та віночках*» [7, с. 340]. Це стосується й переселенців зазначеної території з Лемківщини. Згадана інформаторка про одяг нареченої ще розповіла: «*Не мали білих сукенок, блюзку білу, вишіту, так перше то ходили, запаска біва вишіта, спідниця грухована така, збірана, гранатова або чорна. Зверху горсик мава. Таке биво... А молодицю почіпчили, чепець дали їй, мої мама тоті чіпці шили, таки зубки они мали, скраю, а на той чепець басанунку зав'язали, хустку дали і так. І з барвінку віночку дали....*» [3]. У словнику до видання Я. Бодака зазначено, що *чепець* – це «головний убір нареченої» [4, с. 352]. Судячи з попередньої інформації, ним покривали волосся нареченої після того, як знімали вінок (зараз знімають фату – «*вельон*»), а наверх зав'язували хустку. Цією дією фактично змінювали статус нареченої – з дівчини на жінку.

Також Я. Бодак пише про те, що у лемків «*дружок і дружбів зазвичай було шість пар*» [4, с. 18], тоді як на інших територіях їх кількість не обмежувалася. Натомість попередня інформаторка у розповіді зазначила, що «*...Дружок і по штири було і по шість. Кожен мали тики басанунки, дівки тото мали*» [3]. «*Басанунки*» – це «різнокольорові стрічки» [4, с. 347].

Оригінальним атрибутом у хлопців, що й досі зустрічається на Тернопільщині, саме у Підзамочку, була сокирка (топірець). В інших селах, зокрема у лемків, які проживають в Івано-Франківській обл., цей елемент перейшов до старости як головного розпорядника на весіллі. Ракова Дарія Василівна про такі атрибути розповіла: «*Дружби мали такі шапки з косицями, тоти такі пюбрця. Мали палічки тоти таки сокірки....*» [3]. Відомо, що лемки та гуцули постійно носили топірці в повсякденному житті як елемент захисту, підсобний інструмент у лісовій зоні та оберіг від нечистої сили, не розлучаючись із ним ні в будні, ні у свята. Про це згадується також у коментарях М. Шубравської [9, с. 35].

У більшості регіонах України весілля відбувалось у неділю, про це пишуть Г. Лозко і М. та З. Лановики [11, 10] та інші дослідники весільної обрядовості. «У неділю починалося приготування молодих до шлюбу – церковного вінчання», – пише В. Борисенко у книзі «Сімейна обрядовість українців ХХ–ХХІ ст.» [7, с. 113]. Весілля починалось рано, але перед тим, як іти до молодого, відбувались ще деякі дійства. Інформаторки розповіли, що саме свашка керувала усім весіллям: «*Весілля починалося вночі, над раном, десь 6–5 година ранку. Найперше музиканті шли до свашки, свашка то та, що керувала. В неї відігравали, вона там якись чайок рихтувала им*» [2]. Якщо було дві свашки, як вже зазначалось раніше, тоді музиканти обов'язково мали відвідати обох: «*Рано си почіна́ ло до́дня, найперше і шли гудаки до свашки, до ё́дної, бо биво дві свашки. Перше до ё́дної свашки, потим до другої свашки*» [3]. Потім вони разом йшли до молодого, де він просив благословення у своїх батьків. У книзі «Українське народознавство» Г. Лозко є опис послідовних дій, що відбуваються перед від'їздом нареченого до будинку молоді: «Весілля починається у хаті кожного з молодих. Далі молодий збирає своїх бояр, друзків, неодружених хлопців, свах, світилок. Поїзд молодого, збираючись до нареченої, обходить тричі навколо столу або навколо діжі, мати благословляє нареченого та обсипає його вівсом й іншим збіжжям, “щоб багатим був”» [11, с. 425]. Коли наречений приходив до нареченої, відбувався викуп, то їх обох благословляли їхні батьки, іноді були присутні й бабусі та дідусі, хресні батьки. У теперішній час благословення молодих відбувається з використанням символічного хліба, що нагадає коровай за формою та способом виготовлення. Кожен з членів родини, що мають дати благословення молодим, тримає його в руках, а молоді мають поцілувати його з двох сторін біля рук та вклонитися ї, відповідно, їхні рідні мають їх поцілувати в чоло. Так відбувається три рази. Один із старостів при цьому говорить: «Молодий (молоді) просить (просять) благословення по першому (другому, третьому) разу» [12, с. 63]. Це все відбувається під музику. У праці М. та З. Лановик згадується схожий обряд, що пов'язаний з благословенням батьків: «У сучасній традиції він зводиться до потрійних поклонів батькам, при якому наречені тричі проходять по колу, цілуючи руки матері та батька, а також хліб, який ті тримають» [10, с. 214]. Можна стверджувати, що благословення

батьків було невід'ємним елементом весільних звичаїв, незалежно від етнографічного регіону. Відмінною була послідовність дій та наповненість смисловим значенням ритуальних частин цього етапу власне весільного обряду.

Обряд «викупу» нареченої, який часто перетворюється на веселе театралізоване дійство, побутує у різних регіонах України, про що згадує В. Борисенко, описуючи весільну обрядовість у праці «Сімейна обрядовість українців ХХ – ХХІ століття» [6, с. 138–217]. Проте для виконання цього обряду в Підзамочку хлопці за день до весілля роблять «браму», яку в день весілля перетягують стрічкою, під нею ставлять стіл, за яким потім батьки «продають» доньку. На інших територіях торгом в основному займаються дружки та дружби. Як зазначила Г. Лозко, «такий звичай дуже давнього походження – це своєрідний торг за дівчину, право на яку мали всі молоді члени громади» [11, с. 425]. Різномісцеві ритуальні дії «у воротях» описано також у праці М. і З. Лановик [10, с. 208–209].

Особливо цікавим у лемків є вихід дівчини до гостей після викупу, про що розповіла Околович Ольга Василівна 1934 р. н.: *«Потім всі йшли з свашками, (свашка, то та що юш керувала) гості вже були і йшли до молодої, молоду зустрічали надворі, робили таку браму велику і там був той весільний староста і він виходив з хати, зустрічав їх, “Що ви там за люди? Чого прийшли”, поговорили, потім вони кажуть що хочуть молоду. То вони почали вводити спочатку одну дружку, музика грала, він казав, що най буде, але то не тота. І так всі дружки попереводили, а потім вводили стару бабу перебрану, бо я таков бабов була, і в вельоні і він казав, що то не тота, але то на самому початку її вводили, а тоді вже дружки, а потім вже вводили молоду, то дуже тривожно грала музика, святково. Він її зустрів, поцілував, вже дружки букети чіпали всім...»* [2]. Отож, виходу нареченої після «викупу» передував показ усіх дружок, аби хлопці на них подивилися й теж заміж взяли. Виведення «підставної» (баби у «вельоні») було оберегом від зурочення справжньої нареченої. Про обов'язки свашки («старостіни») на весіллі, яка разом із сватом («старостою») були своєрідними «тамадами» й керували обрядом, йдеться у багатьох дослідженнях, зокрема й у працях В. Борисенко [5] та З. Марчук [13].

Цікавими обрядами у Підзамочку обставлявся й похід «до шлюбу», тобто до церкви. Як розповіла Галько Олена Василівна 1933 р. н., *«шишки пекли, молода брала ті шишки, йшла до шлюбу і розкидала зустрічним, кланялися всім, кого тільки виділи по дорозі...»* [1]. Також, як і в інших регіонах, збереглися поклони (по 3 рази) молодих до зустрічних людей та сусідів.

Дещо суперечливими й такими, що потребують додаткової інформації виявилися свідчення Дарії Ракової та Ольги Околович щодо короваю. Перша оповідачка зазначила, що *«короваю у лемків давніше не було й це теперішня традиція»* [3], друга ж наголосила, що *«він був обов'язковим на святкуванні і його пекла свашка, а другий коровай був від сім'ї молодого, який залишали в церкві»* [2]. В основному на всій території України випікався коровай як жертвний хліб, що роздається гостям, про що пише у своїй праці й В. Борисенко [6, с. 80]. Щоправда, у деяких районах Харківщини коровай заміняють випеченими «шишками». Можливо, у важкі повоєнні та «голодні» роки окремі сім'ї й не пекли коровай через бідність. В. Борисенко про лемківський коровай писала: *«На Лемківщині, зокрема, свашки з родини нареченого прикрашали спечений ними коровай “тривольцевим” галуззям, цебто гілочкою з трьома пагінцями, на яку натикали яблука, квіти, прибирали барвінком...»* [7, с. 342]. Проте це питання становитиме для нас дослідницьку перспективу.

Галько Олена Василівна у розмові зазначила, що традицію одягати нареченій *«вельон»* лемки запозичили у поляків, оскільки багато із них прийшли в Україну, уже деякий період проживши на території Польщі [1]. Перелік таких особливостей можна продовжувати.

Такий початковий огляд традиційної культури лемків с. Підзамочок, по-перше, спонукає до подальших досліджень, по-друге, дозволяє говорити про те, що обрядовість представників цієї етнографічної групи українців є надзвичайно багатою. Звичайно, дуже сумним є факт, що через історичні обставини лемки не можуть мешкати на рідній їм етнічній території. Проте відрадно, що етнічність не загинула й зберігається у місцях компактного проживання лемків, які намагаються зберегти свою ідентичність, збагачуючи тим самим обрядову культуру корінного населення у місцях проживання, синтезуючись із нею, переймаючи й передаючи культурний досвід.

Зафіксовані особливості весільного обряду, які пам'ятають лемки, що проживають у Підзамочку, свідчать про цікаві та глибоко символічні відмінності, які потребують використання більшої кількості записів (деякі з них уже зроблені й чекають опрацювання, окремі – варто уточнити) та здійснення компаративних студій, бо тільки в порівнянні вияскравлюються регіональні особливості. Тому маємо це за дослідницьку перспективу для ширшої за обсягом роботи.

Польові записи:

1. Галько Олена Василівна, 1933 р. н., повіт Кросна, Польща. 1940-го р. була переселена у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).
2. Околович Ольга Василівна, 1934 р. н., с. Ріпник, хутір Вази, Польща. 1944-го р. була переселена спочатку в Донецьку обл. с. Котляревка, потім самостійно родина переїхала у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).
3. Ракова Дарія Василівна, 1931 р. н., Горлиця, Польща. 1940-го р. була переселена у Харків, потім самостійно родина переїхала у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

Література:

4. Бодак Я. Лемківщино, моя мила. Київ: Український рейтинг, 2011. 372 с.
5. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні. Київ: Наукова думка, 1988. 186 с.
6. Борисенко В. Сімейна обрядовість українців XX – XXI століття. Київ: ІМФЕ, 2016. 256 с.
7. Борисенко В., Гримич М., Гончаров О. Українська етнологія. Київ: Либідь, 2007. 400 с.
8. Бучач і Бучаччина. Історично-мемуарний збірник / ред. колегія М. Островецька та інші. Нью-Йорк – Лондон – Париж – Сідней – Торонто: НТШ, Український архів, 1972. 944 с.
9. Весілля: у 2-х кн./ Упор. Шубравська М. М. (тексти, примітки), Правдюк О.А. (нотний матеріал). К., 1970. 454 с.
10. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Київ: Знання-Прес, 2005. 591 с.
11. Лозко Г. Українське народознавство. Тернопіль: Мандрівець, 2011. 512 с.
12. Маріна З. Сімейна обрядовість як прояв традиційно-побутової культури українців. Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2004. 60 с.

13. Марчук З. Генеалогія українського весілля. Луцьк: Інститут культурної антропології, 2006. 360 с.

14. Струмінський Б. Лемківщина. Земля, люди, історія, культура. Нью-Йорк, 1988. 496 с.

15. Українське народознавство / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. Львів: Фенікс, 1994. 608 с.

Рецензент: Янковська Ж. О., доктор філологічних наук, професор кафедри культурології та філософії

УДК 821.161.2

Тетяна Оріховська

студентка спеціальності «Українська мова та література»

ПРОБЛЕМА ПОДРУЖЖЯ В ХРИСТИЯНСЬКИХ ДРАМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті досліджено особливості подружжя у контексті християнства в драматургії Лесі Українки. Проаналізовано вплив релігії на особливості міжособистісних стосунків між чоловіком та жінкою. Зроблено акцент на осмисленні феміністичної проблематики на прикладах окремих образів героїнь, на репрезентації становища та його модифікації з прийняттям християнства. Доведено, що знакові християнські п'єси Лесі Українки виразно репрезентують різні типи комунікації в подружжях, вплив релігії на стосунки в родинах.

Ключові слова: *раннє християнство, фемінне, маскулінне, гендер, подружжя.*

Tetiana Orikhovska

THE PROBLEM OF MARRIAGE IN LESYA UKRAINKA'S CHRISTIAN DRAMAS

The article examines the peculiarities of marriage in the context of Christianity in Lesya Ukrainka's dramas. The influence of religion on the peculiarities of interpersonal relations between a man and a woman is analyzed. Emphasis is placed on understanding feminist issues using examples of individual images of heroines, on representing the situation and its modification with the adoption of Christianity. It is proved that Lesya Ukrainka's Christian plays clearly represent different types of communication in spouses, the influence of religion on relations in families.

Key words: *early christianity, feminine, masculine, gender, marriage.*

Драматургія Лесі Українки багатогранно репрезентує міжособистісні взаємини часу раннього християнства, проблеми та конфлікти, зумовлені релігійними / ідеологічними пріоритетами персонажів. Особливо виразною проблема подружжя постає у драмах письменниці «Руфін і Прісцилла» та «Йоганна, жінка Хусова». Тексти цих творів відображають гендерну історію життя жінки-християнки в

патріархальному суспільстві, результати впливу релігії на її світогляд, а також зміни, спричинені екзистенційним вибором віри безпосередньо усередині подружжя. Рельєфно окреслена авторкою проблема рецепції християнства у переломний період історії. Як зазначає Г. Гаджилова, Леся Українка «розмірковує над філософськими питаннями, на які немає однозначної відповіді, вона то пристає на точку зору республіканця Руфіна, то християнина Люція» [2, с. 52]. Актуальність дослідження полягає в тому, що образний світ ранніх християн як правило розглядали у взаємозв'язку / протиставленні античності та християнства, проте значно менше звертали увагу власне на гендерний, міжособистісний аспект цієї проблеми.

Серед знакових праць у сфері гендерного трактування творчого доробку Лесі Українки виокремимо дослідження В. Агєєвої («Поетеса зламу століть. Творчість Українки в постмодерній інтерпретації»), Н. Зборовської («Моя Леся Українка»), О. Забужко (Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій») та ін. Драматургію з погляду християнства вивчали також М. Моклиця, М. Кармазіна, М. Заборна, О. Забужко («Чотири розмови про Лесю Українку») та ін. В. Панченко зазначає, що «студії Українки над історією релігії свідчать, що вже в середині 1890-х її не залишала байдужою модерна критика християнства. Слово “раб” не подобалось їй навіть тоді, коли йшлося про “раба Божого”. Письменниця не терпіла всього, що сковає особистість, відбирає в неї волю...» [4, с. 49].

Мета статті – дослідити особливості зображення феномену подружжя у християнських драмах Лесі Українки на прикладі творів «Руфін і Прісцилла» та «Йоганна, жінка Хусова».

У сучасному літературознавстві все більше уваги науковці приділяють гендерній проблематиці у творчості Лесі Українки, зокрема інтенсифікується вивчення її християнських драм «Руфін і Прісцилла», «Йоганна, жінка Хусова», що були маргіналізовані раніше. Прийняття нової релігії, на думку Лесі Українки, покликане було змінити не стільки форму влади й світобачення, скільки саму людину, її ставлення до родинних стосунків, ближніх, до самого Бога.

Важливим етапом в історії людства науковці слушно вважають початки християнства, його зародження в товщі суспільства, адже саме цей період засвідчив переосмислення загальноморальних проблем, зародження нових тенденцій, що згодом стануть орієнтиром

для загалу. Як зазначає С. Кочерга, «твори Лесі Українки з ранньохристиянською проблематикою насичені гострою полемічністю, що відображає вибір авторкою етичної свободи та болісні шукання світоглядних пріоритетів» [3, с. 191]. У художніх версіях християнської родини, що представлена в творчості авторки, науковці виокремлюють проблеми міжособистісних взаємин, зламу індивідуальної психології в кризових ситуаціях, їх цікавить екзистенційні виміри віри і невіри, межа між щирим служіння Христу та фанатизмом, на прикладі популяризації християнства порушують такі невичерпні питання, як особистість і натовп, способи реалізації морального вчення тощо.

Перший конфлікт у драмі «Руфін і Прісцилла» спричинений тим, що дружина патриція почала відвідувати таємні зібрання християн у катакомбах. Цим вона спочатку викликає «нетерплячку <...> й тривогу» [7, с. 507] Руфіна, а потім і страх – і за неї, і за себе самого:

Прісцилло!

дружино мого серця... я не можу
ніяким словом вимовити страху,
тривоги тої злої, що, мов яструб,
кривавить, мучить, роздирає серце
за кожним разом, як ти там буваєш [7, с. 509].

Але на застереження Руфіна («То шлях непевний, – всякий люд бродячий, / усяке розбишацтво там буває, / а ти смерком ідеш, самотня жінка...») [7, с. 509] дружина відповідає розважливо, демонструючи впевненість у собі, в захисті віри від усяких випробувань долі.

Проблема пари загострюється після усвідомлення втрати між ними «гармонії душ»: «Я знаю <...> стою вже здавна за порогом / душі твоєї...» [7, с. 510], – говорить Руфін. Чоловік усвідомлює поступове зростання християнського фанатизму Прісцилли, адже найвищу цінність для неї складає виключно віра:

Ти більше маєш твердості, ніж я,
бо ти й мене готова утопити
для слави християнства [7, с. 545].

Зрозуміло, що християнство не могло не змінити стандартні уявлення про шлюб, які побутували в тодішньому суспільстві. Але традиційний культ сім'ї у світі Прісцилли переживає метаморфози, відтак конфлікт твору Лесі Українки розгортається у межах своєрідного

трикутника: Прісцілла – Руфін – віра, а потужний вплив християнства на світогляд героїні стає причиною численних непорозумінь.

Попри певний комунікативний розрив Руфін залишається вірним обов'язку, адже щиро кохає свою обраницю: «...хоч зрадила мене ти для Христа, / та я тебе не зраджу ні для кого / і ні для чого» [7, с. 547]. Кохання Прісцилли також не викликає сумніву, вона теж прагне гармонії у сімейному житті, але за умови прийняття християнства Руфіном: «Моя душа забороняє / мені сей шлюб, поки твоя душа / не може з нею злитись без останку» [7, с. 549], – говорить Прісцилла, не задумавшись над тим, що таким чином вона руйнує підвалини родинних стосунків. На противагу цьому Прісцилла будує родинні стосунки з членами громади, з братами і сестрами по вірі.

Для того, щоб зберегти шлюб, Руфін намагається підтримати дружину, знаходить моральні настанови християнства, які відображають загальнолюдські цінності. На перший погляд заповіді, які сповідують християни, видаються привабливими для нього, але згодом чоловік помічає, що більшість їхніх правил та задумів залишаються лише на папері, перетворюються на догму, яка не має нічого спільного з реальністю, адже віряни «нічого / дарма не роблять – все за нагороду, / та ще й не за малу, за вічне щастя» [7, с. 587]. Загострення непорозумінь між чоловіком та дружиною посилює протиріччя, стає причиною відчуження одне від одного. Як стверджує Г. Гаджилова, Леся Українка вдається до умисного «ускладнення конфлікту між головними дійовими особами», завдяки тому, що Руфін не може повністю «віддалитись» від “сліпої” дружини, яка “любить лише Бога”, хоча й досі має багато спільного з чоловіком» [2, с. 54].

Руфінова трагедія взагалі має більше складників, ніж Прісциллина. Якщо жінці доводиться обирати між любов'ю і вірою (при чому жертвою в цьому разі може бути хіба лиш кохання, але аж ніяк не християнство), то для філософськи налаштованого Руфіна важливою є також істина. Кохання не сліпить його розум і не відбирає свободи духу. Леся Українка показує Руфіна під гнітом сумнівів, у постійній внутрішній боротьбі. Полярність орієнтирів подружньої пари водночас дає змогу реципієнтам оцінити становлення християнства з двох боків: з погляду людини віри (яка, абсолютно віддавшись релігії, стає сліпою та бездумною), а також людини холодного розуму, філософа, прагматика.

Яскраве втілення проблем ранньохристиянського подружжя знаходимо й у драматичній поемі «Йоганна, жінка Хусова». Провідною проблемою п'єси є вибір між власною свободою та дотриманням релігійної догматики, що власне і стає причиною внутрішнього конфлікту героїні. Розгортання історії Йоганни можна означити кількома пунктами:

1. Жінка самовіддано йде за Месією, прийнявши його вчення як абсолютну істину.
2. Після смерті Христа повертається до чоловіка.
3. Просить розлучного листа.
4. Врешті відмовляється від розлучення, оскільки ця ідея суперечить християнській моралі, та залишається покірною аморальному Хусові.

Остаточний вибір героїні свідчить про її жертвність, але разом з тим він стає крапкою у її пориві до іншого способу життя, а тому сприймається як трагічний особистісний крах Йоганни.

Ні, мій муже й пане,

Прошу тебе, забудь мені те слово, –

З твоєї волі я повік не вийду [7, с. 779].

На думку, Х. Семерин, «в образах-архетипах поеми простежуємо певну градацію й типологізацію. Образ Йоганни – це розвинутий епізодичний персонаж із драматичної поеми «Одержима». Хуса видається етапним символом на шляху еволюції маскуліної влади від провінційного до метропольного політика (Хуса-Хузан-Публій)» [5]. У образі чоловіка часів Римської імперії простежуємо типові стереотипи, які не втратили своєї ваги і сьогодні. Він не може повірити, що в Йоганни можуть бути власні зацікавлення, окрім сімейних: «Яка ж то в жінки повинність вища, / ніж вірність мужові?» [7, с. 785]. Хуса, на відміну від Руфіна, не цінує сім'ю, не сповідує чесноти вірного чоловіка, відкидає будь-яку відповідальність за свою подружню зраду, транспонує її на дружину («Тиняючись по світу, як повія? / Уткіши, наче злодійка, з господи?» [7, с. 787]) і погрожує їй типовим для свого часу покаранням – каменуванням.

Зрозуміло, що шлюб Хуси і Йоганни є радше фікцією, імітацією гармонійного союзу, формальним поєднанням двох абсолютно чужих людей. О. Забужко у «Чотирьох розмовах про Лесю Українку» слушно наголошує на тому, що «Йоганну було затавровано як зрад-

ницю й розпусницю, бо ж вона пішла від чоловіка, і це трималося в секреті як ганьба, а тут вона повертається, – і Хуса її приймає, бо вона йому потрібна на оту саму соціальну роль, статусну – дружини чиновника, яка має вітати в його домі римських гостей!» [6, с. 56].

Винрикає питання, чи є «жертва» Йоганни вірністю християнському вченню, результатом релігійного фанатизму, чи відходом від заповітів Христа, упокоренням правилам, які домінували у суспільстві, яке нова релігія ставила за мету повністю змінити. Х. Семерин зазначає, що «християнство століттями підтримувало ідею безшлюбності й табуованої сексуальності. Можна трактувати цей мотив як упадання в крайнощі під час спроби вирватися з-під патріархального тиску: жінці краще уникнути будь-яких стосунків із чоловіком, аніж мати ці стосунки, які є механізмом жіночої дискримінації» [5].

Релігія, як свідомий духовний вибір і шлях Йоганни, стала лакмусовим папірцем для випробування подружньої аксіології. Християнство змушувало її послідовників думати та чинити в певній системі координат, що, звісно, відрізнялося від античних ідеалів. Екзистенційний вибір героїв двох творів Лесеї Українки засадниче відрізняється. Жертва Прісцілли здійснена заради віри, Руфіна – заради дружини. Жінка залишається вірною Богові, але людям не кориться. Певною мірою образ християнки Прісцілли є опозиційним до образу Йоганни. Попри все стосунки Руфіна та Прісцілли базуються на вільному виборі бути разом, позбавлені недомовленостей, у шлюбі вони рівноправні (щоправда, кожен прагне переконати іншого в істинності власного способу життя). Проте шлюб Хуси та Йоганни таким не є: у взаєминах партнерів домінує право чоловіка на абсолютне підкорення жінки через приниження.

Очевидно, що з конфліктного трикутника (чоловік – дружина – віра), запропонованого Лесеєю Українкою, практично неможливо знайти вихід. У випадку Руфіна й Прісцілли жінка до кінця залишається вірною Христу, нехтуючи своїм подружнім обов'язком, незважаючи на те, що чоловік засвідчує зразкову повагу до шлюбу як об'єднання чоловіка і жінки на основі кохання, засадах рівності, права на самовираження. Йоганна ж, виконуючи настанови Святого Письма, приймає подружні узи як аксіому, залишається нещасливою, відкинutoю і приниженою як чоловіком, так і суспільством, що

функціювало за старозавітними несправедливими правилами, реформування яких і було завданням християнської ідеї

Висновки. Отже, на прикладі «Руфіна і Прісцилли», а також «Йоганни, жінки Хусової» Леся Українки зуміла показати проблеми ранньохристиянського подружжя. Письменниця створила різні його типи, відмінність яких полягає різновекторністю пріоритетів чоловіка і дружини. Письменниця відмовилася від традиційного любовного трикутника, який був рушійним для сюжетів більшості драматичних творів. Вона довела, що важливим чинником союзу чоловіка і жінки стають їхні ідеологічні (релігійні) пріоритети. Жінка Лесі Українки засвідчила важливість для неї сфери духу, а не тільки родини, вона здатна на бунт, власний вибір, відстоює право служіння ідеалам. Разом з тим письменниця створила кардинально різні типи чоловіків. У проаналізованих творах це тип сильної особистості, філософського складу розуму, здатної на компроміси задля збереження шлюбу (Руфін) та тип чоловіка-тирана, триб життя якого передбачає аморальні вчинки задля реалізації своїх планів та послідовне утвердження своєї гендерної вишості (Хуса).

Література:

1. Агеєва В. П., Марцинюк Т. О. Інша оптика. Гендерні виклики сучасності. Київ: Смолоскип, 2019. 256 с.
2. Гаджилова Г. Творча генеза тексту драми Лесі Українки «Руфін і Прісцилла» та особливості характеротворення. *Слово і час*. 2001. № 4. С. 51–57.
3. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 656 с.
4. Панченко В. Літературний ландшафт України ХХ століття. 50 «слайдів». Київ: Ярославів вал, 2019. 528 с.
5. Семерин Х. Д. Фемінні біблійно-єврейські архетипи в модерній драмі (на матеріалі драматичних поем Лесі Українки «Одержима» і «Йоганна, жінка Хусова»). URL: [file:///C:/Users/Admin/Downloads/UZTNU_filol_2018_29\(68\)_1_26%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/UZTNU_filol_2018_29(68)_1_26%20(2).pdf)
6. Українка Леся. Апокриф: вибране. Чотири розмови про Лесю Українку / Святослав Шевчук, Оксана Забужко. Київ: Комора, 2020. 627 с.
7. Українка Леся. Усі твори в одному томі. Ірпінь: ВТФ «Перун», 2008. 1376 с.

Рецензент: Кочерга С. О., доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури

УДК 2 (091)

Марина Пономарьова

студентка спеціальності «Релігієзнавство»

СПЕЦИФІКА ПОНЯТТЯ ЕВТАНАЗІЇ ТА ЙОГО РОЗУМІННЯ У СУЧАСНОМУ РИМО-КАТОЛИЦИЗМІ

У статті розглянуто специфіку поняття евтаназія, зокрема його походження та значення в контексті соціальної доктрини католицької церкви. Висвітлено позицію священників та обґрунтування ними сучасного розуміння питання штучного припинення життя людини. Проаналізовано погляди РКЦ стосовно природи та сутності людини, походження життя, та значення цих понять у сучасному світі та в церкві зокрема.

Ключові слова: *римо-католицизм, католицька церква, соціальне вчення, біоетика, евтаназія, штучне припинення життя.*

Marina Ponomareva

SPECIFICS OF THE CONCEPT OF EUTHANASIA AND ITS UNDERSTANDING IN MODERN ROMAN CATHOLICISM

The article considers the specifics of the concept of euthanasia, in particular its origin and significance in the context of the social doctrine of the Catholic Church. The position of priests and their substantiation of modern understanding of the issue of artificial termination of human life are highlighted. The views of the RCC on the nature and essence of man, the origin of life, and the importance of these concepts in the modern world and in the church in particular are analyzed.

Keywords: *Roman Catholicism, Catholic Church, social doctrine, bioethics, euthanasia, artificial termination of life.*

У сучасному світі питання евтаназії займає чи не найголовніше серед основних питань біоетики, зокрема і у соціальних доктринах різних церков. Варто зауважити, що станом на 2021 рік, евтаназію в певній формі офіційно дозволено лише в кількох країнах: Бельгії, Люксембурзі, Нідерландах, Португалії, Швейцарії, Німеччині, Канаді, Колумбії, частині Австралії, деяких штатах США. Крім того, парламент Іспанії 17 грудня 2020 року проголосував за легалізацію ева-

назії, наразі законопроект переданий на розгляд до Сенату Іспанії з подальшим внесенням змін до нього.

Проте ми розуміємо, що питання штучного позбавлення життя людини у будь-якій формі сьогодні поставлене дуже гостро. Наприклад, згідно зі ст. 27 Конституції України ніхто не може бути свавільно позбавлений життя. Обов'язок держави – захищати життя людини. Кожен має право захищати своє життя і здоров'я, життя і здоров'я інших людей від протиправних посягань [8, с. 23].

Зрозуміло, що одне з головних питань біоетики не може не турбувати Церкву. Представники багатьох релігій та конфесій, зокрема Римо-католицької церкви, активно висловлювались та продовжують висловлюватися на цю тему. Вивчення доктринальних документів римо-католицизму, аналіз наукових статей та думок видатних діячів церкви, зокрема і активних священнослужителів дає зрозуміти, що вирішення цього питання та віднайдення нових можливостей та компромісів може допомогти саме звичайним людям, які є тяжкохворими або немічними.

Саме тому, дослідження даної теми є особливо актуальним, адже католицька церква починаючи з виникнення християнства підтверджує тезу про те, що лише Господь є володарем життя людини. І сьогодні, коли питання евтаназії широко обговорюється і світова спільнота починає шукати компроміси, то Римо-католицька церква у своїй соціальній доктрині та нових статтях та публікаціях теж розглядає це поняття та в черговий раз доводить його неправильність з позиції релігії. Отже, ця проблема потребує детальнішого дослідження, адже неможливо односторонньо розглядати таке особливе та досить делікатне питання. Особливо важливо зважити всі за і проти, які постають у важкому сьогодні.

Масив історіографії, присвячений питанню евтаназії та біоетичним проблемам загалом з позиції Римо-католицької церкви, представлений у аналітичних статтях Л. Бачинської, Н. Петришина, І. Бойка, Й. Дробик. Проте зазначені дослідники лише частково розглядали це питання в загальному контексті соціального вчення церкви, а не досліджували як окрему проблему. Нині дуже мало наукових розвідок вітчизняних дослідників з даної теми, що ще раз вказує на актуальність даної теми [3; 9].

Метою статті є аналіз специфіки поняття евтаназії та осмислення його розуміння у сучасному римо-католицизмі.

Власне сам термін «евтаназія» у приблизно сьогоднішньому розумінні вперше вжив Френсіс Бекон у XVII ст. у праці «Про гідність і розвиток науки, що тоді означало «легку», «добру смерть». Філософ тоді зауважив, що професійним обов'язком лікарів щодо невиліковно хворих є евтаназія, котру потрібно розуміти як полегшення мук помирання. Він також поділяв евтаназію на зовнішню і внутрішню. Якраз внутрішня полягала в приготуванні душі людини до смерті як «мистецтва доброго помирання», а зовнішня евтаназія – у полегшенні стану хворого через призначення лікарем знеболювальних засобів [5, с. 155].

Проте, якщо ми звернемось до історії, то практика використання саме вбивства неповноправних дітей з євгенічних мотивів чи хворих та старих – з економічних, тягнеться ще з античності і була повністю виправдана у той час. Наприклад Платон у своїй відомій праці «Держава» пише, що життя осіб, котрі не сприяють розвитку держави й самі не розвиваються, не має жодної вартості, тому завчасна смерть буде для них справжнім добром. Він писав, що лікар повинен дозволити померти таким особам, а тих, «хто має душу нікчемну й невиліковну, навіть убити». Проте цей фрагмент можна трактувати по-різному. Якщо його прийняти буквально, то Платон був прихильником того, щоб вилучати з ідеального суспільства розумово хворих людей, і це є особливо жадливою формою евтаназії. Однак можна пояснити «хворобу душі» як рису важких злочинців, яких Платон в іншому місці «Держави» називає «хворими душами» [10, с. 94-96].

Зрозуміло, що з приходом християнства, особливо після його утвердження, ставлення до питання евтаназії кардинально змінилось. Церква однозначно не визнавала жодної з форм самогубства і ввела нові цінності згідно з Божим Словом. Один з найголовніший це – обов'язок турботи та піклування про свого ближнього до останніх хвилин його життя. Співчуття, любов та милосердя стали наріжним каменем християнства та на той час стали революційними змінами у ставленні до хворих.

У середньовічних трактатах про смерть не використовують термін «евтаназія», рівно ж і в його основному античному значенні «лагідної смерті». Середньовічним ідеалом було відважне та спокійне при-

ймання смерті, посланої Богом, як це описували у житіях святих і сагах про лицарів.

Вплив християнства, що пропагувало недоторканність людського життя від зачаття до природної смерті, спричинив те, що тема евтаназії на багато століть зникла зі сторінок наукових трактатів, а також із дискусій учених і лікарів. Якщо й говорили про добру смерть, то в контексті так званого «*ars moriendi*», тобто мистецтва помирання. Це особливий жанр релігійної літератури епохи Середньовіччя, найвідомішими працями якого є: «*Admonitio moriendi*» Ансельма Кентерберійського (1034-1109 pp.) і «*De arte moriendi*» Йоана Герсона (1363-1429 pp.) [5, с. 152].

Варто зауважити, що у середньовіччі не лише досить категорично заперечували евтаназію, але й виховували у лікарів почуття обов'язку рятувати життя людини навіть у безнадійних випадках.

Ми розуміємо, що від Середньовіччя до сьогодні пройшло багато років, але риторика Римо-католицької церкви не змінилась. Неодноразово порушуючи це питання в документах, статтях, промовах, глави Ватикану закликають відмовитись від евтаназії, мотивуючи це тим, що «по-перше, евтаназія є дією, яка протиставляється Богові. Тільки Бог має таку владу», і «коли людина, засліплена своєю дурістю та егоїзмом, присвоює її собі, тоді неминуче робить з неї знаряддя несправедливості та смерті». По-друге, евтаназія цілить у найвищу цінність людини – життя. По-третє, евтаназія неприйнятна тому, що підриває загальне добро суспільства» [6].

Тому сьогодні священнослужителі часто говорять на тему евтаназії, а діячі церкви представляють різні документи з аргументами за чи проти. Зокрема, у «Декларації про евтаназію», прийнятою Святою конгрегацією з Доктрини віри 5 травня 1980 р., наголошується, що «намірене спричинення смерті комусь, чи самогубство, дорівнює вбивству; таке діяння щодо людини має розглядатися як відмова від Божої влади та Його плану» [2].

Також восени 2020 року Конгрегація Віровчення представила у Ватикані лист «*Samaritanus bonus*», затверджений Папою Франциском, який засуджує будь-які форми евтаназії та асистованого самогубства, закликаючи підтримати сім'ї та медичних працівників. Той, хто через недугу перебуває на термінальній стадії життя, як і той, який народжується із обмеженими прогнозами на виживання, має

право бути прийнятим, отримувати лікування, бути оточеним турботою. Церква виступає проти невиправданої терапевтичної настирливості, але наголошує на тому, що «евтаназія є злочином проти людського життя», а будь-яка формальна чи матеріальна співпраця з таким учинком «є важким гріхом», якого не може узаконити жодна влада. Про це і читаємо в листі Конгрегації Віровчення [7].

Зрозуміло, що необхідність опублікування такого документу нерозривно пов'язана із зростанням кількості випадків зміни законодавства багатьох країн на користь легалізації евтаназії, а також асистованого самогубства важкохворих людей, навіть, коли це пов'язано лише із психологічними проблемами самої людини. Наприклад у Нідерландах у 2001-2002 рр. прийняли закон про Контроль над закінченням життя за бажанням і допомогою у самогубстві. Особливо трагічно виглядає дозвіл на евтаназію для дітей (в Нідерландах здійснювати її легально з 12 років, а в Бельгії вікові рамки взагалі відсутні) [1].

А одночасно і у Швейцарії дозволена евтаназія не тільки для місцевих мешканців, а і для іноземців, за умов, що пацієнт має показання для застосування евтаназії та сам приймає препарат, що приводить до смерті. В наслідок чого до країни склався потік бажаючих туристів [12].

У листопаді 2015 року Німеччина прийняла закон, що дозволяє евтаназію. У квітні 2021 року уряд Чилі схвалив закон, що дозволив евтаназію. Загалом станом на 2020 рік, евтаназія у тій чи іншій формі офіційно дозволена у таких країнах як Болгарія, Грузія, Данія, Польща, Бельгія, Нідерланди, Азербайджан, Франція, Ізраїль, Швейцарія, США, Колумбія, Велика Британія [12].

Також важливо нагадати, що офіційна позиція Католицької церкви щодо евтаназії незмінна і виражена у енцикліці Папи Йоана Павла II «EVANGELIUM VITAE» (1994) звучить так: «У культурній площині відзначається також вплив своєрідного прометеїзму, коли людина ошукує себе тим, що може запанувати над життям і смертю, оскільки сама про них вирішує, тим часом як насправді вона переможена і розчавлена невідвратною смертю без просвіту та надії. Трагічним виявом всього цього є розповсюдження евтаназії, замуфльованої та нелегальної, або здійснюваної відкрито й навіть за дозволом закону. Евтаназію виправдовують не тільки позірним спів-

чуттям до страждань хворого, але часом також із міркувань «корисності», згідно з якими потрібно уникати непродуктивних випадків, що надмірно обтяжують суспільство. Отож пропонується позбавляти життя новонароджених із каліцтвами тіла, людей із серйозними вадами, недієздатних, старих (особливо позбавлених здатності до самостійного існування) і смертельно хворих. Практика евтаназії містить у собі зло, притаманне залежно від обставин самогубству або вбивству (EV 65) [7].

Варто зазначити, що у сучасності проблема евтаназії хвилює багатьох дослідників, але потрібно сказати, що наприклад у воєнні роки, А. Гітлер використав і поширив цю лікарську практику. 1 вересня 1939 р. він видав наказ про евтаназійну діяльність, адресований німецьким лікарям, з дозволом на «смерть із милосердя» невиліковно хворим в останній стадії їхнього життя. У той час протест супроти такого трактування смерті висловило німецьке суспільство, особливо католицьке і протестантське духовенство, а також більшість лікарів і медичного персоналу. Апостольська столиця декретом від 2 грудня 1940 р. чітко наголосила, що жодна цивільна влада не має права вбивати людей, а ще більше – неповносправних фізично й психічно [5, с. 160].

Цей вчинок духовенства показує наскільки важливим було і залишається це питання. Прихильники евтаназії головним аргументом визначають гідне завершення життя людини, адже втрата людиною її гідності є набагато гірше ніж смерть. Сьогодні мало хто може витримати біль хвороби та психологічні муки немічності, що приковують людину до ліжка та інколи роблять тягарем для рідних. Можна також говорити про те, що кожен є особистістю і індивідуальний вибір швидкої та безболісної смерті є його чи її самостійним вибором. У цьому випадку людина ніби ще здатна прийняти рішення сама за себе обрати краще життя та не бути своєрідним інструментом в руках держави.

Звісно тут варто взяти до уваги думки простих людей, вірних Римо-католицької церкви чи просто тих, хто залучений до цієї проблеми. Зокрема на початку квітня цього року світ сколихнула подія, що сталась у Великій Британії, де мама 5-річної дівчинки, що страждає на рідкісне захворювання мозку, стикнулася із бажанням примусової евтаназії з боку лікарів, адже вважають, що вдома штучно

підтримувати життєдіяльність доньки їй буде дуже важко. У лютому Пола Парфіт, мама хворої дитини, звернулася до Апеляційного суду з проханням скасувати рішення, аргументуючи його тим, що вона хоче забрати Піппу (дочку) додому, де їй буде забезпечено догляд за допомогою портативного апарату штучної вентиляції легень. Проте Апеляційний суд підтримав попереднє рішення Високого суду. Коментуючи рішення від 19 березня 2021 року, суддя Апеляційного суду назвав скасування підтримки життєдіяльності Піппи законним і таким, що «відповідає її інтересам».

Єпископ-помічник Вестмінстерської дієцезії Джон Шеррінгтон, голова Комісії у справах захисту життя, нагадав що, згідно з вченням Католицької Церкви, «кожна людина має гідність, незалежно від її стану», і «недостатня обізнаність не зменшує її цінності» [4].

Звісно, у контексті даної ситуації думка людей, долучених до християнської церкви, буде однозначною. Адже Бог дав життя людині і лише Він може його забрати. З висловленої думки єпископа стає зрозумілим, що католицька мораль найвищим в світі благом вважає людське життя. Хочеться також наголосити на тому, що в Україні евтаназію як допомогу в здійсненні самогубства, щоб позбавити людину страждань, заборонено законом.

Слід зазначити, що проблеми, якими займається католицька біоетика, тільки набирають своїх обертів. Загадуючи наперед, людина ризикує загубитися у вирі технічних процесів, втратити відчуття власної цілісності й перестати відчувати особисту вартісність та індивідуальну гідність. Папа Іван Павло II в своїх численних промовах закликав людство з більшою обережністю дивитися на власну експериментальну діяльність, побільше задумуватись над майбутньою долею власних нащадків. Католицьке біоетичне вчення завжди буде відстоювати право людини на гідний та справжній початок життя та на гідне та природне його завершення. А людина для Церкви завжди залишатиметься мірилом цінностей, благодаті та високоморальної духовності [11].

Насамперед варто сказати, що з позиції римо-католицизму евтаназія однозначно перетинає межу моральності та посягає на святість людського життя. Така процедура навіть із співчутливих мотивів залишається вбивством людини. Людське життя є найвищою соціаль-

ною цінністю і повинно бути захищене до моменту його природного завершення.

Сьогодні конкретними заходами, які пропонує католицька церква для подальшої гуманізації ставлення до невиліковно хворих, є категорична відмова від евтаназії, забезпечення знеболення, формація духовно й психологічно зрілих кадрів, розвиток мультидисциплінарної співпраці та душпастирства в сфері охорони здоров'я (медичного капеланства).

Також у сучасному світі католицькі єпископи у багатьох країнах закликають вірних на особистому, парафіяльному та спільнотному рівнях долучатися до відповідного тиску на політичних обранців щодо зазначених тем. Спільна думка, спільний протест чи просто спільні прохання спрямовані у бік уряду в теперішній час мають велику силу, тому християнам, зокрема католикам, які справді сповідують свою віру варто було б подумати про колективне спільне волевиявлення, що може призвести до позитивних наслідків і кроків з боку влади.

Отже, у сучасній католицькій думці формується нова ціннісна парадигма життя, що бере свій початок від загальнолюдських цінностей. Тому католицькі богослови, поєднуючи релігійні та наукові досягнення в царині осмислення живого, все ж залишаються на ustalених позиціях церкви, де особлива увага звертається на духовно-етичні регулятиви поведінки людини задля подальших перспектив коеволюції природи і людини. Ставлення представників католицизму щодо новітніх технологій в галузі медицини насправді стає все ліберальнішою, доки ці відкриття відіграють терапевтичну роль, сприяють творенню живого, його збереженню. Якщо вони набувають загрозової позиції для життя людини на будь-якій його стадії, теологи категорично відкидають подібне втручання та ризики. І тому сьогодні церква, наука, прості миряни повинні говорити і аналізувати на тему гострих питань біоетики, і зокрема одного з найважливіших – питання евтаназії.

Література:

1. 1 квітня 2002 року в Нідерландах легалізована евтаназія : веб-сайт.
URL: <http://c4u.org.ua/1-kvitnia-2002-roku-v-niderlandah-legalizovana-evtanaziia/>

2. Бачинська Л. Ю. Біоетичні проблеми евтаназії. : веб-сайт. URL: <http://aphd.ua/publication-29/>

3. Бойко І. Біоетика. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету. 2007. 180 с.

4. Велика Британія: мати 5-річної дівчинки програла судову битву за життя своєї доньки : веб-сайт. URL: <https://credo.pro/2021/04/288042>

5. Дробик Й. Евтаназія: історична ретроспектива та сучасний стан у світі й Україні. *Наукові записки УКУ*. 2018. Ч. 11 : Богослов'я. Вип. 5. С. 143–165.

6. Компедіум соціальної доктрини церкви : веб-сайт. URL: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/justpeace/documents/rc_pc_justpeace_doc_20060526_compendio-dott-soc_uk.pdf

7. Конгрегація Віровчення: евтаназія – злочин проти життя : веб-сайт. URL: <https://synod.ugcc.ua/data/kongregatsiya-virovchennya-evtanaziya-zlochyn-protu-zhyttya-4049/>

8. Конституція України : офіц. текст. Київ : КМ, 2013. 96 с.

9. Петришин Н. Є. Інтерпретація екологічних проблем у сучасному католицизмі: філософсько-релігієзнавчий аналіз. : веб-сайт. URL: http://eprints.zu.edu.ua/20997/1/avt_Petryshyn.pdf

10. Платон. Держава / Пер. з давньогр. Д. Коваль. К.: Основи, 2000. 355 с.

11. Погоріла Л. Католицька біоетика як моральний регулятор людського вчинку. : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15347/04-Pogorila.pdf?sequence=1>

12. Проблеми легалізації евтаназії. Перегляд та обговорення фільму «Хороша смерть» : веб-сайт. URL: <https://pravokator.club/news/problemu-legalizatsiyi-evtanaziyi-pereglyad-ta-obgovorennya-filmu-horosha-smert/>

Рецензент: Альошина О.А., кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та філософії

УДК 82-31

Ольга Приходько

студентка спеціальності «Українська мова та література»

**ОНІРИЧНИЙ ПРОСТІР У ПОВІСТІ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «У ПАЩУ ДРАКОНА»**

У статті проаналізовано особливості оніричного простору в повісті «У пащу дракона» В. Шевчука. Окреслено агіографічні алюзії, що були використані у творі. Схарактеризовані оніричні елементи, крізь призму барокового стилю. Виявлено символічні структури, які використовує автор.

Ключові слова: сон, смерть, дорога, агіографія, пергаріум.

Prykhod'ko Olha***ONIRIC SPACE IN VALERIY SHEVCHUK'S STORY «IN THE DRAGON'S MOUTH»***

The article analyzes the features of oneiric space in the story «In the mouth of a dragon» by V. Shevchuk. The hagiographic allusions used in the work were described. Oneiric elements are characterized through the prism of the Baroque style. Symbolic structure used by the author are revealed.

Keywords: sleep, death, road, hagiography, pergarium.

Валерій Шевчук – письменник, у прозовому доробку якого чимало текстів, що стали об'єктом наукових досліджень різних проблемних напрямків літературознавства. Повість «У пащу дракона» є твором, який чи не найкраще вкладається у річище постколоніальних досліджень, пропонуючи читачеві доволі гострі сюжети, закорінені в аспектах травматичної пам'яті, культурної свідомості, індивідуального й колективного досвідів складної історії. Утім предметом пропонуваної студії є особливості оніричного простору, який увиразнює зазначені вище проблеми, порушені у творі. Однією із особливостей творчої манери автора є створення «іншої реальності» за допомогою сновидінь. Осмислення оніричних мотивів не можливе без глибокого вивчення складників світогляду В. Шевчука, його унікального

сприйняття та формування світу. Сновидіння є важливими елементами, що пронизують увесь сюжет, значна їхня частина пов'язана з містичними компонентами.

Використання зазначених мотивів у творчості властиве багатьом авторам. Окреслення їх у художній творчості має свої підстави. Відомо, що сон – це невід'ємна частина кожної людини з моменту її народження. Споконвіку майстри пера використовували мотиви сну, щоб відкрити інші аспекти твореної альтернативної реальності, або ж він ставав обов'язковим елементом для розуміння сюжету. Зображення двох світів – реального та ірреального – поглиблює розуміння функційного й естетичного сприйняття твору, його тлумачення допомагають краще зрозуміти концептуальну складову.

Культові ознаки прози письменника можуть бути протрактовані лише з урахуванням його особливого світогляду, індивідуального ставлення до світу. Для цілковитого аналізу простору творчості потрібно схарактеризувати неповторні риси, однією з яких є використання мотивів сну та марення. **Актуальність** нашої розвідки зумовлена потребою розглянути творчість відомого прозаїка В. Шевчука у контексті використання оніричних мотивів у повісті «У пащу дракона».

Мета наукової статті полягає в окресленні оніричної проблематики містифіковано-агіографічно-фіктивного твору В. Шевчука «У пащу дракона». Виявлення символічних структур, які були використані у творі, для змалювання простору сну.

Повісті В. Шевчука «У пащу дракона» присвячено декілька робіт, серед яких ми виділяємо праці О. Юрчук, І. Приліпко, О. Солецький. Науковці переважно досліджували становлення особистості як основну ідею твору, визначали алюзії та ремінісценції. Також розглядали низку символів цього твору.

Тема сну завжди була домінантною для людей. Величезний пласт донаукового інтересу охоплює перші страхи й вірування – зв'язок з потойбічним, таємні релігійні культу, повідомлення від духів тощо. Християнська догматика внесла свої корективи, щодо протрактування сновидінь. Так, наприклад, спершу оніричний контакт сприймали як дотик до чогось вищого, можливість отримати настанову, поспілкуватися з Богом. Згодом виникали секти, що вибудовували свої теорії на безпосередньому контакті через сон. Такі угруповання визнавали неканонічними й піддавалися гонінням. Зараз вважають,

що «...Бог може спілкуватися з людиною через сновидіння, якщо надає зрозумілі символи своєї волі, тобто особа не має ніяких сумнівів, щодо сенсу повідомлення» [1].

Твір потребує кількарівневого прочитання, оскільки вміщує значну кількість прихованого значення. Сон – основний літературний прийом, що допомагає автору передати неоднозначність написаного. Як зазначає відомий дослідник творчості В. Шевчука, І. Самсонюк, автор «...не лише письменник-наратор, він серйозний дослідник своєї нації, свого коріння в усіх його культурологічних вимірах. І читачеві лишається вибір: чи пасивно читати власне текст, чи шукати відповіді на присутньо неprisутні авторові запитання...» [6]. Ми бачимо багато закодованої інформації, яку залишив нам письменник. Переважно вона релігійного та міфологічного спрямування й передає її через оніричні компоненти.

Значним для В. Шевчук є період бароко, який автор використовує для створення своїх літературних здобутків, зокрема й для повісті «У пащу дракона». Для вищезгаданої епохи характерний мотив дуалізму – Бог і Сатана, живий і мертвий, добро і зло. Зрештою ця двоїстість яскраво схарактеризована у творі: «...боявся й прагнув своєї подорожі – щось мене відкидало від неї, а щось нестримно вабило...» [8, с. 9]. Філософів барокового стилю цікавить заглиблення в гармонійне співіснування душі й тіла, тому й виникає ідейне протистояння між земними потребами й духовним самозреченням. Спроби зрозуміти й віднайти ідеальний баланс між цими двома категоріями й зумовлює інтерес до незвичних станів – сон, марення, забуття.

Оніричні мотиви використовують у двох ситуаціях – формування простору, своєрідного пургаторіуму, де можна пізнати себе й переосмислити світ, або ж власне перебування у світі мертвих. Зрештою у творі, у якому події в реальності переносять нас в ірреальність, розуміємо сон і як важливий композиційний елемент, і як прийом, що допомагає нам осмислити твір.

Повість В. Шевчука «У пащу дракона» репрезентує антиутопічний світ християнського догматизму XVII століття як алюзію на тоталітарне суспільство. Через зображення ортодоксального способу життя у період середньовіччя, автор віртуозно зобразив непорушність світогляду героя своєї повісті.

Сюжет репрезентує історію подорожі у «царство Дракона», з метою збору грошей на реставрацію храму. Світ Атанасія Пилиповича є яскравим прикладом барокових переконань – відчуття відчуження та самотності. Спроба досягнути й зрозуміти внутрішній неспокій пов'язана з інтересом головного героя до ірраціонального. В. Шевчук зацікавленість означає словами «безодня» та «прірва»: «...іти до Дракона – це йти у його безодню, а безодня його – це і є його царство, в якому він зводить народи» [8, с. 19]. Цікаво, що барокові автори терміном «безодня» позначають апокаліпсис та процеси «руху» [7, с. 48]. Простір «безодні» зображений ілюзорно й завжди пов'язаний з позасвідомим станом героя. Атанасій відчуває поклик «безодні» саме у своїх сновидіннях, а розповіді старця [8, с. 46] справляють лише сугестивний вплив, ніби підтверджуючи або навіть формуючи уявлення героя. Оповідки про Дракона здійснюють з навчальною метою. Персонажі за допомогою цих історій направляють інших на істинний шлях. Згадаймо про фарисеїв, які використовували Святе Письмо собі в користь. Так само персонажі цього твору використовують агіографічний мотив, як засіб впливу на менш досвідчених мандрівників.

Автор як творець антиутопії переважно використав замкнений простір – монастир, царство, проте зафіксовано також спроби відтворити відкритий простір – дорога. Загалом, якщо порівняти час, який провели персонажі в тому чи тому місці, то переважно в повісті представлена саме ізольована місцевість. Дослідниця В. Балдинюк, розмірковуючи про використання замкненого простору, зазначає, що: «Вони слугують моделлю універсального світу, в якому автор ставить свої психологічні експерименти над вигаданими героями» [2, с. 35]. У повісті простір – це можливий варіант тоталітарного світу, в якому герої – закинуті дисиденти чинної влади.

Вперше страх Атанасій відчув, коли оголосили, що йому потрібно відправитися у подорож. Усі навколо застигли «...і це нагадало Тайну вечерю...» [8, с. 4]. Символічно, що перший сон був пов'язаний саме з цим дійством: «...все це було в покої, схожим на нашу трапезну, то розійшлися, повсідалися за столи і завмерли, як мальовило на картині, створивши, відтак, образ таки нашої братії, так, як це було під час останньої вечері. Тільки я не сидів із ними за столом, а ніби сам розливсь у плоті, і кожен із цих трапезників дістав у свою миску

по кілька черпаків того розрідженого мене...» [8, с. 5]. У християнстві таємна вечеря – це остання трапеза Ісуса Христа з його учнями, на якій він подавав хліб зі свого тіла та вино зі своєї крові, яку на наступний день віддасть за людські гріхи. Це суто біблійна алюзія, яку В. Шевчук використовує свідомо, щоб означити майбутні випробування головного героя задля збереження храму. Зрештою увесь шлях Атанасія Пилиповича, від зібрання, на якому йому призначили йти збирати ялмужну й до самого кінця, своєрідна ремінісценція на долю Ісуса. Численні згадки та вказівки на це майстерно внесені в канву повісті через сни та марення: «...ішов на гору босими ногами по снігу, і величезний хрест чавив йому спину й плечі, пліть падала на костюмашне, худе тіло, а біла мене...» [8, с. 56]. Фактично історія стає багаторівневою завдяки входженню оніричних елементів. Адже лише в них прописані безпосередні вказівки на релігійний варіант осмислення повісті.

Чоловіку сняться химерні й барвисті сни, що навіть після пробудження залишається відчуття незримого впливу. Безперечно тут ми можемо говорити про сновидця-мученика, який отримує навіювання. Саме сни програмують майбутні події та частково поведінку Атанасія. Провідником головного героя стає «розріджена плоть», незримий дух, чорна тінь, яка фактично підштовхує Атанасія на землі Дракона: «... – Ходи в царство Дракона, – сказав той голос, – здобудеш там кошти на церкву. Воздається тобі!» [8, с. 5]. Головний герой сприйняв це сонне видіння як чудо, що вказує йому на шлях покори та служіння Господу, щоб стати гідним свого життя та призначення. Атанасій переконаний, що виконує волю святих сил, хоча особа «розрідженої плоті» дуже неоднозначна. Вважаємо, що її можна характеризувати як представника темних сил, можливо, навіть смерті. Атанасій Пилипович – звичайний представник своєї епохи, проте має незвичний дар – можливість бачити інший світ, чудернацькі символи, тому й смерть набуває незвичних образів. Бентежливу атмосферу підсилює постійний нагляд над головним героєм. Він не відчував спокою й постійно чув голос, що наказував йому йти, та в такі хвилини знав, що: «...спокійно мені ставало, як людині, котра знала вже, що помре» [8, с. 8]. Фактично головний герой уже переходить у світ мертвих. Як зазначає О. Юрчук «Рішення піти до Царства Дракона «виштовхує» наратора зі світу живих, тому кожний, хто дізнається

про його місію, ставиться до нього як до покійника або смертельно хворого» [9, с. 6]. Тому й у творі створено протиставлення між живими та містичними істотами: звичайні люди всіляко відмовляють Атанасія від подорожі, а тіні – заохочують.

Другий сон також пов'язаний з істотою, яка переслідувала Атанасія. Головний герой мав сумніви щодо своєї майбутньої поїздки, тому вирішив відвідати храм, щоб помолитися й запитати поради в Божої матері. Саме тут його й застало друге видіння. Весь храм ніби став чимось іншим: «...сама церква перетворилася нараз у дерево...» [8, с. 9], а з Атанасієм знову заговорив таємничий голос, та тепер голо- сом диякона Неємії, портрет якого був збережений у церкві. Безперечно цей сюжет є алюзією на Дерево пізнання Добра і Зла та змія, що всіляко спокушає свою жертву відправитися у смертельну подорож. В. Шевчук використав цей сюжет та й інші безпосередні вказівки на пекло, для того, щоб окреслити моральні орієнтири. Адже для барокових письменників важливим елементом було створення своєрідного дороговказу, який був одним з пунктів екзистенціально- го страху перед незвіданим.

«Розріджена плоть» підлаштовується під світовідчуття Атанасія. Наприклад, постійна зміна вигляду: спершу темна тінь у церкві, згодом диякон Неємія, і зрештою – Дракон. Ця істота пов'язана з ще одним важливим символом у прозовому доробку В. Шевчука, а саме з «брудною водою». Відповідно до слов'янської міфології, чорна вода – це зла, брудна й мертва, а чисту часто порівнюють з білою. Тінь входить у тіло Атанасія, й з його очей іде чорна вода. Припускаємо, що в значення «тінь» автор закодує поняття душі, фактично по-новому трактуючи відомий вислів Шекспіра: «Весь світ театр, а ми в ньому актори» [4], використавши інше протиставлення, а саме – весь світ сон, а ми у ньому тіні. Дослідниця І. Приліпко виокремлює декілька важливих уподібнень у прозовому доробку автора: «світ-гра», «світ-театр», «світ-коло» та «світ-сон». Вважає, що «Світ-сон» твориться за допомогою введення в текст сновид них візій, марень, снів та послаблення причиново-наслідковиз зв'язків...» [5, с. 3]. Так, наприклад, розріджені тіні, що відвідали увісні таємну вечерю, були душами самих священників, які вирвалися в ірреальний світ, коли спали. Підтвердженням цього є образ ігумена Іларіона Денисовича, який сидів на чолі цього столу. Його погляд був невідривний від

«Парергону», над яким він безперервно працював. Навіть тоді, коли говорив, то завжди дивився на рукописи, й усі думки були зведені до одного: «...сказав Денисович, не відриваючи очей від рукописної книги...» [8, с. 7]. У реальності ігумен завжди поспішав повернутися до цієї роботи, тому й душа його була заклопотана лише одним. Оскільки В. Шевчук через сни намагається передати ество людини, то й такі елементи допомагають краще схарактеризувати велику таємницю покликання людини. Так, Іларіон Денисович мав те, що підпитувало його життєві сили, тобто праця мотивувала його жити далі. Така поведінка є звичною для персонажів автора, який у кожній своїй книзі прагне розгадати таємницю людського призначення.

Автор описав цикл снів Атанасія, які він бачив, наближаючись до царства. Переважно вони були пов'язані з Драконом, який закликав до себе ігумена. Тобто сни були віщими й допомагали розкрити суть місця, у яке відправився герой з послушником. Наприклад, він зумів побачити справжнього жителя зимової пустки – Дракона – хтонічну істоту, яка пожирала всі принесені жертви: «І раптом зупинився, бо тільки тепер побачив, куди йду, а побачив дивне, таке, що в казках оповідається: гігантську пащеку, беззубу і без'язику, ніби велетенську печеру, одна губа тієї пащеки лягла на землю в снігові замети, а друга торкалася хмари» [8, с. 50]. Тут же згадані всі герої, яких Атанасій перестрів на своєму шляху збору ялмужни, але вони перелякано тікали від пащі Дракона, яка й символізує ту «прірву», про яку ми вже згадували.

У напівмаренні Атанасій спілкується з розрідженою плоттю, що й не приховує тепер свій містичний вигляд, бо з'являється без голови, а з-під одягу виглядає зміїний хвіст: «...я ж побачив, що до нас іде грубша та вища істота в розрідженій плоті, і була вона, як і всі інші, без голови, а тільки саме тіло...» [8, с. 68]. Онисим, послушник Атанасія, не сприймає розмови з тінями, проте відчуває себе в небезпеці, бо замість розмови чув завивання вовка. У слов'янській міфології вовк також не має доброї слави, адже був створений Дияволом, тож не дивно, що В. Шевчук використав саме такий образ.

Символічним є образ «Храму», на реставрацію якого й збирає кошти Атанасій. Ми виокремлюємо три інтерпретаційні версії образу «Храму» у повісті. По-перше, це й справді будівля, символ християнської віри, яку потрібно рятувати. По-друге, особистий «храм душі»

головного персонажа: «...на місці серця я тримав замкнуту золоту скриньку, в якій схована була викута із сутого золота й оздоблена коштовним камінням подоба мого Храму...» [8, с. 57]. Тобто – святиня без якої людина перестане бути собою. Храм – це місце, де можна поспілкуватися з Богом, де живе його частинка. Повірити в Бога, це впустити його у своє серце й вибудувати там свій храм. По-третє, це символічний образ, що означає духовний вимір українського народу, зв'язок поколінь. Вважаємо, що таке трактування подібне до іншого твору – «Собор» О. Гончара. Прослідковуємо тут дидактичний компонент переданий через багатогранний символ «Собору». Як зазначає М. Барабаш: «Готика В.Шевчука – це багаторівневий сон, у якому відсутня еротоманія, натомість з'являються ознаки притчі або параболи» [3, с. 4].

В. Шевчук ідеально описує саме макабричні історії. Для повного розуміння потрібно розібрати значення слова макабричний. В Україні це слово переважно сприймають як «жахливий», проте точний переклад – це «танець смерті». Це давній сюжет, який з'явився ще в ранньому Середньовіччі, як думка католицької церкви про тлінність життя й кінець страждань людини у світі, символ кінця світу. Так, Атанасію й послушнику Онисиму примарюється золота карета з кіньми: «...й карета, й пані, яка виглядала у вікно, і весь її оршак, люди й коні, були в розрідженій плоті, ніби виткані із серпанку чи туману...» [8, с. 60]. Тут ми згадаємо чотирьох вершників Апокаліпсису, які прибувають на чотирьох конях – білому, рудому, чорному й блідому. У повісті написано про білих коней, проте, які були в «розрідженій плоті», тобто нібиблідими й жінка, яка сидить у кареті – Смерть. У середньовіччі часто не знали, як зобразити цю істоту, тому й були різні варіанти. Один із них – це образ Аїда з розкритою пащею, у якій палає чорний і червоний вогонь (картина Ганса Мемлінга). Ідентично зображено й дракона у повісті В. Шевчука. Фактично усі образи, які трапляються Атанасію суголосні із Смертю, не як із символом переходу до іншого світу, а як з важливим персонажем.

Через постійне використання символічних структур відбувається міфологізація художнього простору повісті. Сни та марення персонажів прози В. Шевчука окреслюють складні загадки онтологічного, які не мають визначених хронотопних вказівок і спрямовані на осмислення універсальних образів. В. Шевчук, використовуючи барокову

традицію, намагається осмислити себе не лише в одному моменті, а й у чомусь вічному. Тому й «сон у сні» стає способом міфологізації повісті та заглиблення в основи національної пам'яті. Наприклад, Атанасій Пилипович не відчуває себе причетним до реального життя, а перебуває у чомусь ірреальному: «...ще не прокинувся і мав сон уві сні, а сон уві сні, як казала мені покійна матінка, – суцільний є, бо сон, казала вона, – це світ перевернений, а сон уві сні – це світ на місце поставлений...» [8, с. 37]. Фактично вся подорож для Атанасія стає чимось нереальним: «...це сон, який почався від того моменту, коли повернувся із вечірньої трапези, на якій мені було дано послухання, і який, здається, тривав і досі...» [8, с. 17].

У повісті В. Шевчука «У пашу дракона» незвичні дії відбуваються зі священнослужителем у формі марення чи сновидіння. Він не є чудотворцем, а лише може бачити видіння від вищих сил, що спрямовують його на шлях спитування, спонукають до здійснення різних подорожей, символічного паломництва з метою стати гідним Божої благодаті, яку зображують у видіннях.

Естетика бароко будується на контрасті й протиставленнях. Втіленням такого принципу на сцені є двопланова композиція твору. Введені в текст два виміри взаємозалежні: один підкоряється законам іншого, і тому стає його продовженням.

Сон у повісті В. Шевчука використаний для підсилення емоційного заглиблення читача. За допомогою цієї категорії персонажі можуть подорожувати в іншу реальність. Також сон – це буття, у якому мандрівники можуть побачити істину.

Література:

1. Аксютин А. Відношення до снів. URL: <https://bible-lessons.in.ua/statti/vidnoshennja-do-sniv.html> (Дата звернення 06.04.2021)
2. Балдинюк В. Наративні моделі сучасної історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): Дисертація / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2004.
3. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові доміанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. Волинь-Житомирщина, 2010.
4. Все наше життя – гра, а люди в ній – актори. URL: <https://www.naiu.kiev.ua/news/vse-nashe-zhittya-%E2%80%93-gra-a-lyudi-v-nij-%E2%80%93-aktori.html> (Дата звернення 06.04.2021)

5. Приліпко І. Тип священнослужителя-мандрівника, шукача істини у прозі Валерія Шевчука. URL: http://www.vmuol.com.ua/upload/publikatsii/nauka/pdf_2013_2/1/Tip_svyashenniskuzhitelya_mandrivnika.pdf (Дата звернення 12.04.2021)

6. Творчий доробок Валерія Шевчука на межі тисячоліть. URL: https://studopedia.com.ua/1_377112_tvorchiy-dorobok-valerIya-shevchuka-na-mezhI-tisyacholIt.html (Дата звернення 07.04.2021)

7. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої л-ри. Київ : Обереги, 2003. С. 34–45

8. Шевчук В. Біс плоті: іст. Повісті. Київ : Твімінтер, 1999. 358 с

9. Юрчук О. Повість «У пащу дракона» Валерія Шевчука: антиколоніальний дискурс. Житомир : Полісся, 2015. № 3. С. 5–8.

Рецензент: Пухонська О. Я., доктор філологічних наук, старший викладач кафедри української мови та літератури

УДК 82.0:821.161.2

Світлана Янкевич

студентка спеціальності «Українська мова та література»

**П'ЄСИ «РОЖЕВЕ ПАВУТИННЯ» Я. МАМОНТІВА
ТА «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ» М. СТАРИЦЬКОГО:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ**

У статті досліджено образи коханців у п'єсах «Рожеве павутиння» Я. Мамонтіва та «За двома зайцями» М. Старицького: спільні та відмінні риси вчинків героїв, їх метадрематичну поведінку. Наведено приклади метадрематичности художнього мислення авторів. Описано пісні, які є в драмах. Доведено, що драми Я. Мамонтіва та М. Старицького мають багато спільних рис (схожість сюжету, комічності, театральних прийомів).

Ключові слова: п'єса, порівняння, дійові особи, коханці, комедія, водевіль, метадрематизм, метаперсонаж.

Svitlana Yankevych**THE PLAYS PINK COBWEB BY J. MAMONTIV AND
CHASING TWO HARES BY M. STARYTSKY: COMPARATIVE
METADRAMATIC ANALYSIS**

The article investigates the images of lovers in the plays Pink Cobweb by J. Mamontiv and Chasing Two Hares by M. Starytsky: common and distinctive features in the actions of the heroes, their metadramatic behavior. Examples of metadramatic artistic thinking of the authors are given. The songs in the dramas are described. It is proved that the dramas of J. Mamontiv and M. Starytsky have many common features (similarity of the plot, comedy, theatrical techniques).

Key words: play, comparison, characters, lovers, comedy, vaudeville, metadramatism, metacharacter.

Одним із найновіших питань сучасної української літератури є метадрама, особливості її вияву. Українська метадрама пройшла довгий шлях розвитку, її слушно вважають перспективним напрямом авторських шукань та наукових студій. Сучасне літературознавство визначає метадрематичність або окремі її аспекти чи елементи здебільшого спорадично. Лише упродовж останніх років з'явилися пра-

ці, присвячені феномену метадрами в національному дискурсі. Під цим поняттям зазвичай розуміють п'єси з художніми прийомами, які спрямовані на саморефлексію театру, висвітлення феномену гри. У межах цієї проблеми значної важливості набуває питання про мета-драматичні ознаки в п'єсах.

Метадрама завжди привертала увагу вітчизняних науковців, особливо значним є внесок у її студіювання О. Вісич, Є. Васильєва, Л. Сидоренко. У своїх працях вони апелюють до здобутків іноземних літературознавців, серед яких варто назвати піонерів у цьому напрямку: Л. Абеля, Р. Хорнбі, Р. Кона, Х. Руту-Рутківську, С. Свйонтека, Ж. Шлютер та ін.. Твори Я. Мамонтіва зокрема досліджували О. Вісич, А. Криловець, Т. Свербілова, Н. Малютіна. П'єси М. Старицького стали основою наукових праць Г. Немченко, О. Лапко, О. Капура. Наявні на сьогодні дослідження є міцним фундаментом для подальшого розвитку металітературних і метадраматичних студій.

Мета статті – ґрунтовно порівняти головних героїв п'єс «Рожеве павутиння» Я. Мамонтіва та «За двома зайцями» М. Старицького у світлі метадраматизму, визначити основні відмінності та спільні ознаки опису персонажів, їх поведінки в творі.

«Рожеве павутиння» – побутова комедія, яку Яків Мамонтів написав восени 1926 року на своїй батьківщині, в хуторі Стріличному, що на Слобожанщині. Події твору відбуваються в середині 20-х років на хуторі Березовий Гай, на Сумщині. У такий спосіб окреслений традиційний український хронотоп – хутір. Час плине повільно, ніщо не порушує спокою (окрім деяких згадок про революційні події, адже тоді господарі отримали стандартний земельний наділ – 5 десятин, втративши свої статки, та й ту землю вони не можуть як слід обробити). Варто зазначити, що раніше цей хутір називався Павуківщиною (це стало одною з причин назви твору, авторською інтенцією. «Рожеве павутиння» – вказівка на згубність міщанського побуту, байдужість до всіх подій радянського суспільства. Саме цей візерунок вишивала на подушці (символ типового міщанського побуту) Ніна Василівна Бабулькіна.

О. Вісич підкреслює: «Ця побутова комедія побудована на фарсі, розіграшах та містифікаціях і спрямована на розвінчання міщанського болота в час «збільшовиченої ери» [1, с. 209]. «Рожеве павутиння»

слід сприймати, як крок Я. Мамонтіва до реалізму, оскільки попередні його драми символістські. З цього твору бачимо зацікавленість письменника в соціальних темах, проблемах тогочасного суспільства.

«За двома зайцями» – комедійна п'єса драматурга Михайла Старицького, переписана 1883 року. Автор підписав свою драму «комедія із міщанського побиту з співами і танцями в 4-х діях». 1881 року Михайло Старицький разом із Оленою Пчілкою, Миколою Лисенком та іншими представниками культури в Києві створили літературно-драматичний гурток «зметою поширення та збагачення дуже бідного та задавленого українського репертуару». Саме з цієї причини Михайло Старицький почав переробляти малосценічну п'єсу Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках». Коли роботу було завершено, 17 березня 1883 року Старицький надіслав лист до початкового автора п'єси, в якому написав: «Драматичний комітет мені допоручив переглядїть Ваші «Кожум'яки» і виробить план, як би їх пририхтувати до сцени. Я зробив це і читав свій план, і його дуже хвалили; отож тепер засилаю його до Вас на санкцію... І дію треба зробити зовсім наново, а также здебільша й IV. II дія вирихтується із різних шматочків I Вашої і VI із нових додатків; III зостанеться без переміни. Також тут треба додати і мені наполовину праці, то чи не дозволите мені узятись за це і чи не признасте в такім разі правильним, щоб і я коло Вашої фамилії поставив свою, себто щоб було написано: комедія Левицького – Старицького? Коли згода, то продивіться план, зробіть свої уваги і пришліть мені його зараз же, тоді я мерщій візьмусь до діла» [5].

Твір вважали спільним, і перша публікація має прізвища двох письменників. 4 листопада 1883 року в Києві відбулася прем'єра п'єси, комедія мала неабиякий успіх, постійно була в репертуарі українського театру. 1887 року Іван Нечуй-Левицький самостійно переробив первісну редакцію твору, але ця версія не набула популярності. Для всіх класичною лишилася саме редакція Михайла Старицького. Іншою, менш відомою назвою п'єси є «Панська губа, та зубів нема». У п'єсі розповідається про цирюльника Свирида Голохвостого, який намагається розбагатіти, одружившись із багатого міщанкою Пронею Сірко, і, водночас, залицяється до бідної дівчини-красуні Галі. У п'єсі порушено проблему соціальної нерівності, висміяно життя українських русифікованих міщан Києва.

На нашу думку, буде доцільно порівняти п'єси «Рожеве павутиння» та «За двома зайцями», оскільки в обох драмах головні герої – молоді коханці та панянки, яких обманули в матеріальних цілях, застосовуючи театральні прийоми. Отож в обох творах наявні ознаки метадраматичності.

Насамперед варто наголосити на великій кількості пісень в обох драмах, а також танців у драмі «За двома зайцями». Ці водевільні прикмети є також одним з метадраматичних прийомів. У «Рожевому павутинні» на початку твору Поліна Йванівна виконує романс П. Чайковського на старенькому фортепіано, пізніше – співає «У чарах кохання» (це підкреслює сентиментальність дівчини та жагу до любови. Архип Гудимуха зтягує гумористичне «Ой, чук, Тетяно» напідпитку, просить бабу Тетяну зварити йому чумацький куліш, створюючи комічний ефект. Галька наспівує «Ой яблучко, куди котися...» в очікуванні паничів. Юрко Макушенко співає «Засвітали козаченьки в похід з полуночі» в першій дії, висміюючи друзів, які зібралися невідомо куди; потім співає «Ой не ходи, Грицю», у романтичному настрої. Іван Тарасович Гей-Гуківський у третій дії виконує пісню «Гей, хто в лісі одгукнися», бажаючи почату розмову з дочкою. Загалом пісні надають позитивного забарвлення драмі, є своєрідною передмовою до подальших ситуацій. Разом з тим звертання до пісень як вставних епізодів драматурги використовують з низкою намірів, що так пояснює О. Лапко: «У творі І. Нечуя-Левицького, співаючи пісню “Не щечечи, соловейку”, комічно змагаються подольський і старогородський хори шевців. Ця сцена, хоча й має характер вокально-музичної розважальної вставки, ніяк не пов'язана з подальшим розгортанням подій та повинна передусім надавати дійству видовищності, усе ж набуває глибинного смислу, оскільки оприявнює антитетичні структури художнього простору» [2, с. 37–38]. М. Старицький, який дбає перш за все про динамічність п'єси, скорочує епізод пісенного змагання хорів до комічного діалогу парубків про те, чиї баси кращі. Разом із тим, драматург не вилучає пісню, перетворюючи її на музичне тло, що надає зображуваному певних смислових нюансів. Як і в І. Нечуя-Левицького, у М. Старицького найбільш насиченою вокально-музичними вставками є сцена іменин Горпини-Секлети. Передаючи атмосферу свята й веселощів, тут звучать жаргівливі танцювальні пісні. М. Старицький роз-

поділяє пісню про черевики між двома виконавцями (кумою Секлети Устею і Голохвостим) і тим самим надає цьому вокально-музичному номеру більшої дієвості. Окрім того, драматург додає елемент етнографічного колориту – зображує обряд заручин Галі і Голохвостого, який супроводжує відповідна пісня (“Де ж ти був, селезень”), причому «пісенний матеріал гармонійно вписується в канву твору» [4].

Найбільш цікавими для порівняння є образи коханців у творах: Свирид Петрович Голохвостий у творі «За двома зайцями» та Юрко Макушенко, Микита Нелапаний і Савка Рубчик-Зарубайський у «Рожевому павутинні». Всі вони «кохали» дам серця не з власної волі, а задля вдоволення матеріальних потреб: бідний цирульник, Свирид Голохвостий, бажає одружитися з дівчиною з багатой родини – Пронею Сірко, щоб виплатити гроші кредиторам. А трійка «митців» із побутової комедії «Рожеве павутиння» хоче відпочити влітку за чийсь кошт, перебуваючи на сільському хуторі, насамперед за рахунок Ліни Йванівни Гей-Гуківської та Ніни Василівни Бабулькіної. І схожість ситуацій у тому, що завершуються вони невдачею: весілля не відбулися.

Охарактеризуймо головних героїв обох п'єс. Юрко Макушенко – «молодий поет, не любить ні сонетів, ні октав, а жарить верлібром. Хороший поет! А з себе ще кращий: стрункий, палкий, хапкий». Нагадуючи про театральне призначення п'єси, Я. Мамонтів пише «На театральному жаргоні таких називають «першими любовниками» або «ліричними тенорами». Так-то воно так, а тільки дивіться, щоб Юрко не образився за такий штамп і по виставі не познайомив би вас із своїми дебелими (зовсім не лірично-тенеровоми!) кулаками» [3, с. 163]. Упродовж твору простежуємо лінію кохання Ліни Йванівни та Юрка, пристрасного та взаємного, але чи не було це лицедійством із його боку? Бажанням видати бажане за дійсне? Як виявилось, поет не може писати віршів, коли бачить Ліну, а коли чує про намір товариша Микити одружитися з Ніною Василівною, то запідозрює якісь зміни: «Що з нами робиться? Виїжджали сюди вільними митцями – мало що не босяками! – а тут – дивись – поробилися нареченими, та ще й яких поважних персон! Що за чортовиння!» [3, с. 206].

Микита Нелапаний – ще один митець, маляр. Прізвище Микити недарма «Нелапаний», воно дібране в точній відповідності до характеру персонажа: на початку п'єси він соромиться відчинити двері

Юрку, бо роздягнений, потім навіть боїться підійти до Ніни Василівни, його коханої. Загалом у стосунках із нею Микита побоюється робити перший крок, поводиться, стримано. Савка, товариш, називає його «чистокровна малахолія». Наприкінці твору Микита все-таки втікає, хоча й переймається тим, що його вчинок негідний. Це можна розглядати і як честь, і як страх, слабкодухість: «Та як же, од'їлися, одлежалися, нічим не подякували та ще й Гальку захопимо... Це все чортівиння!»; «А от на душі мені все таки погано...» [3, с. 211].

Савка Рубчик – барахольщик, що підкреслює Я. Мамонтів прізвиськом персонажа. Савка – найбільш ідейний із трьох товаришів, саме він побачив оголошення про відпочинок на хуторі та надіслав телеграму. Парубок не так зацікавлений коханням, як ідеями комунізму, рівності, праці. Поверхово простежуємо стосунки Галі та Савки, проте вони є в більшості в ролях «учитель-учениця», Савка підтримує бажання Гальки читати, навчатися, піти на робфак у Харкові. Він же наприкінці «вितягує друзів із тенет рожевого павутиння»: «Ваші голови запаморочені жагою, а Савка бачить за тисячу кілометрів. Так, так! Ну, ви ж подумайте, що значить жінка? Найближчий товариш у життєвій боротьбі!» [3, с. 209].

Не можна не побачити суголосності у вчинках друзів з «Рожевого павутиння» Я. Мамонтія та головного героя п'єси «За двома зайцями» М. Старицького Свирида Голохвостого. Спочатку Голохвостий знайомиться з Пронею Сірко, дівчиною непривабливою, яка щойно приїхала з пансіону шляхетних дівиць. Мова Голохвостого комічна, смішного ефекту також надає автор тому, що Свирид називає себе «Голохвастовим». Зрозуміло, що Проня не сподобалася Свириду Петровичу, та її гроші – ще й як: «От як, дасть бог, на Проні женюсь, себто на її добрі та на її грошах, тоді я бритви через голову у Дніпро позакидаю, а заживу купцем першої гільдії, зав'ю такі моди алад'ябель! Тільки ж Проня й погана, як жаба... Та якби запустить пазури у її скриню, то ми при боці заведемо таке монпасьє, що тільки пальці облизуї!» [6].

Та все ж Голохвастий починає залицятися до Проні Прокопівни. Запрошує її в кіно, зізнається їй у коханні. Він зумів захопити дівчину своєю вдалою роллю, Отож Проня запрошує його до себе додому, де в хлопця від показаного багатства паморочиться голова, і він

робить їй пропозицію вийти заміж. За наказом Проні батьки благословляють їх на шлюб і готуються до весілля.

Паралельна сюжетна лінія – закоханість Свирида в скромну дівчину Галину, мати якої наполягає на одруженні хитруна. Однак погоня Голохвастого «за двома зайцями» терпить фіаско. У день весілля Проні та Голохвастова Степан і кредитори, яких він розшукав, розповідають всю правду про нього. Отож залицяльник так і залишився біля розбитого корита, нічого не добившись. Проте сам Свирид не впадає у відчай.

Як бачимо, обидва тексти засвідчують плідність метадраматичних прийомів «театр в театрі», «гра в грі» тощо.

Порівняння п'єс Я. Мамонтіва та М. Старицького доводить запитуваність метадраматизму в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст., його органічність в традиційних засобах створення дотепних ситуацій. Сюжети обох творів доволі схожі, репліки героїв сповнені комічності, народного гумору, а поведінка вказує на вдавнення, імітацію, гру. Залицяння коханців до жінок зумовлені прагненням до матеріальної вигоди. Та в результаті наміри одруження не здійснюються. Втім, товариші з «Рожевого павутиння», вдаввшись до обману, видаючи себе за авангардних митців, самі роблять свій вибір розв'язки «любовної історії». Натомість лицедійство Голохвастова ганебно розвінчують, зокрема його намагання видати себе за багатого чоловіка замість звичайного цирульника.

Не менш важливим метадраматичним аспектом обох творів слід вважати їхню музичність, оскільки пісні створюють особливий настрій п'єси, вони певною мірою віддзеркалюють стосунки головних героїв або ж їх імітацію. У текстах Я. Мамонтіва та М. Старицького втілені й інші риси метадраматичності мислення авторів, наявні такі його ознаки: внутрішній діалог із дійовими особами, опис трагікомічних ситуацій, зображення саморефлексії театру, гротескність, мотиви двійництва, залучення транстекстуальних алюзій, нашарування часових кіл. Отже, драми «Рожеве павутиння» та «За двома зайцями» мають достатньо багато спільних рис, які мають місце і в інших тогочасних текстах водевільного характеру, що є перспективою подальшого дослідження.

Література:

1. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : монографія. Луцьк, 2019. 387 с.
2. Лапко О. «Міський текст» у комедіях «На Кожум'яках» І. Нечуя-Левицького та «За двома зайцями» М. Старицького. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 24 (235). С. 35–39.
3. Мамонтов Я. Твори. Київ. Державне видавництво художньої літератури, 1962. 334 с.
4. Немченко Г. Звичаєписова драма в доробку М. Старицького. Творча індивідуальність Михайла Старицького в українському культурологічному контексті XIX – XX століть. URL : <http://www.kulk.ck.ua/files/zbirnuk-9.pdf>. (дата звернення: 27.05.2021)
5. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів у десяти томах. Том 9. Київ : Наукова думка, 1967. 473 с. Том перший. URL: <https://res.in.ua/naukovadumka-v3.html?page=41> (дата звернення: 27.05.2021)
6. Старицький М. За двома зайцями. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=174468&page=37> (дата звернення: 27.05.2021)

Рецензент: Кочерга С.О., доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури

ЗМІСТ

<i>Тетяна Авдейчик</i> ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЗМУ ЯК ОДНОГО ІЗ НАПРЯМІВ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	3
<i>Катерина Блажко</i> ГЕОКУЛЬТУРНИЙ ОБРАЗ ДОНБАСУ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА	14
<i>Ілона Дубенюк</i> ГЕОПОЕТИЧНА МАПА ЄВРОПИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ	24
<i>Олександр Каяфа</i> ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПАРАДИГМИ КОМУНІКАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ	31
<i>Вероніка Кийченко</i> СВІТ НАУКОВЦЯ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО	42
<i>Інна Кухарська</i> ЛІТЕРАТУРНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ МАТЕРІ У РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА «КРАЇНА ГІРКОЇ НІЖНОСТІ»	49
<i>Катерина Лук'янчук</i> РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО ТІЛА В ПЕРФОРМАНСІ: ОБРАЗ І СЕМАНТИКА ЖЕРТВИ	58
<i>Назар Матьовка</i> ПОПЕРЕДНЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНО-ОНТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТРУКТУР РЕЛІГІЇ	70
<i>Тетяна Мельничук</i> ОБРАЗ АКТОРА В П'ЄСАХ П. АР'Є ТА Н. РОМЧЕВИЧА	86
<i>Тетяна Михайлишин</i> ДИТЯЧІ ДЕМОНОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В УЯВЛЕННІ БОЙКІВ	93
<i>Ольга Німець</i> ТРАДИЦІЇ ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП – УНІКАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА: ЛЕМКИ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ (ОСОБЛИВОСТІ ЛЕМКІВСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ)	102

Тетяна Оріховська

ПРОБЛЕМА ПОДРУЖЖЯ В ХРИСТИЯНСЬКИХ ДРАМАХ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ113

Марина Пономарьова

СПЕЦИФІКА ПОНЯТТЯ ЕВТАНАЗІЇ ТА ЙОГО РОЗУМІННЯ
У СУЧАСНОМУ РИМО-КАТОЛИЦИЗМІ120

Ольга Приходько

ОНІРИЧНИЙ ПРОСТІР У ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА
«У ПАЩУ ДРАКОНА»129

Світлана Янкевич

П'ЄСИ «РОЖЕВЕ ПАВУТИННЯ» Я. МАМОНТІВА
ТА «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ» М. СТАРИЦЬКОГО:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ139

Електронне наукове видання

**СТУДЕНТСЬКІ НАУКОВІ ЗАПИСКИ
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ»**

Серія «Гуманітарні науки»

ВИПУСК 12

Відповідальний редактор М. В. Карповець

Укладач К. І. Якуніна

Комп'ютерна верстка Н. О. Крушинської

*За достовірність наведених фактичних даних, цитат та інших відомостей
відповідають автори та наукові керівники*

Формат 42x30/4. Ум. друк. арк. 8,72. Зам. № 48–21.
Гарнітура «Times New Roman».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.