



**UKRAIŃSKIE ŚWIATY
DZIECIŃSTWA I MŁODOŚCI**

pod red.

Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk

**UKRAIŃSKIE ŚWIATY
DZIECIŃSTWA I MŁODOŚCI**

Narracje i tożsamość

POD REDAKCJĄ

KATARZYNY JAKUBOWSKIEJ-KRAWCZYK

**UNIwersytet Warszawski
KATEDRA UKRAINISTYKI
WARSZAWA 2021**

Publikację opiniowali do druku

prof. dr hab. Kazimierz Jurczak
Uniwersytet Jagielloński

prof. dr hab. Mykoła Waśkiw
Uniwersytet im. Borysa Hrinchenki w Kijowie

Nazwa i adres wydawcy

Uniwersytet Warszawski
Katedra Ukrainistyki
Szturmowa 4
00-927 Warszawa

Wydanie II
Open access

ISBN 978-83-954964-7-9

Projekt okładki: Anna Makać

Redakcja języka angielskiego: Renata Botwina

Korekta: Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Oksana Borys, Marta Zambrzycka, Maria Yankova

Skład i łamanie komputerowe: Katarzyna Jakubowska-Krawczyk

У колі мови, літератури і культури

W kręgu języka, literatury i kultury



Видавнича серія
Кафедри україністики Варшавського університету
та
Прикарпатського національного університету
Імені Василя Стефаника

За редакцією
Катажини Якубовської-Кравчик та Лідії
Стефановської

Том XXII

W serii ukazały się:

* Lidia Stefanowska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945-1948)*, Warszawa 2013.

* *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2013.

- * *Тедненції розвитку української лексики та граматики*, частина I, за ред. Ірини Кононенко, Ірини Митнік, Світлани Романюк, Варшава - Івано-Франківськ 2014.
- * *Метаморфози в сучасній українській літературі*, за редакцією Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської-Кравчик, Варшава - Івано-Франківськ 2014.
- * Lidia Stefanowska, *Mission impossible, cz. II. Antologia tekstów źródłowych*, Warszawa 2014.
- * Marta Zambrzycka, *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa- Ivano-Frankivs'k 2015.
- * Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, *Kształtowanie się tożsamości narodowej a obraz Polaka i Ukraińca w polskiej i ukraińskiej literaturze I połowy XIX wieku*, Warszawa – Ivano-Frankivs'k 2015.
- * Іринія Кононенко, Ірена Митнік, Світлана Романюк (ред.), *Тедненції розвитку української лексики та граматики*, частина II, Варшава - Івано-Франківськ 2015.
- * *Сучасні дослідження української культури*, за редакцією Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької та Катажини Якубовської-Кравчик Варшава - Івано-Франківськ 2015.
- * *Зіставно-типологічні студії: українська мова на тлі споріднених мов*, за ред. Віталія Кононенка, Київ-Івано-Франківськ-Варшава 2015.
- * Svitlana Romaniuk, *Ukraiński dyskurs polityczny w latach 2010-2014. Analiza lingwistyczna*, Warszawa-Ivano-Frankiws'k 2016.
- * Ірина Кононенко, Ірена Митнік, Світлана Романюк (ред.), *Тедненції розвитку української лексики та граматики*, частина II, Варшава - Івано-Франківськ 2016.
- * *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, pod red. K. Jakubowskiej-Krawczyk, P. Olechowskiej, S. Romaniuk, M. Zambrzyckiej, Warszawa 2016.
- * Irena Mytnik, *Imiennictwo ziemi chełmskiej w XVI-XVII wieku*, Warszawa- Ivano-Frankiws'k 2017.
- * Anna Szafernakier-Świrko, *Niektóre językowe wyznaczniki bazy kognitywnej współczesnych Polaków i Rosjan*, Warszawa 2017.
- * Julia Roguska, *Michał Czechow. Poszukiwania, inspiracje, eksperymenty*, Warszawa 2017.
- * *Василь Стефаник: наближення*, за ред. Степана Хороба, Івано-Франківськ-Варшава 2017.
- * *Współczesny język rosyjski w teorii i praktyce*, pod red. A. Antoniuk, W. Meli-Cullen, J. Roguskiej, A. Szafernakier-Świrko, Warszawa 2017.

SPIS TREŚCI

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk <i>Zamiast wstępu, czyli kilka uwag o ukraińskim kontekście dzieciństwa i młodości</i>	9
---	---

I. LEKTURA I WYCHOWANIE DZIECKA

Світлана Кравченко <i>Світ української преси для дітей та юнацтва: становлення та розвиток, сучасні проблеми</i>	15
---	----

Микола Тимошик <i>Лондонський журнал „Юні Друзі” як взірець національного дитячого видання на еміграції</i>	42
--	----

Тетяна Качак <i>Еволюція української прози для дітей та юнацтва під впливом зарубіжної літератури</i>	71
--	----

II. LITERACKI OBRAZ DZIECIŃSTWA

Walentyna Sobol <i>Добро і зло в повчанні Володимира Мономаха</i>	97
--	----

Marta Kaczmarczyk <i>Interpretacje obrazu dziecka i dzieciństwa w literaturze ukraińskiej przełomu XIX i XX wieku (na wybranym materiale)</i>	112
--	-----

Lidia Stefanowska <i>Мім прапочатку і первісної людини в поезії Б.І. Антонича</i>	142
--	-----

Галина Корбич <i>Київська молодість Ярослава Івашкевича: пізнання світу, відкривання себе</i>	159
Уляна Федорів <i>„Вірні лєнінці”: літературна репрезентація образу радянської дитини</i>	179
Katarzyna Jakubowska-Krawczyk <i>Ностальгія за дитячим садом</i>	194
Albert Nowacki <i>W poszukiwaniu utraconej tożsamości. Wołodumyra Łysa „Країна гіркої жіночості”</i>	211

III. DZIECIŃSTWO W SZTUCE

Michał Szymko <i>Kontekst młodości w lemkowskiм rzeźbiarstwie ludowym</i>	232
Marta Zambrzycka <i>Ucieczka w infantyлізм. Dyskurs dziecięcy jako forma sprzeciwu w malarstwie wybranych twórców ze squatu „Komuna Paryska”</i> ..	248
Informacja o autorach	275

TABLE OF CONTENTS

Instead of an introduction. A few remarks on the Ukrainian context of childhood and youth.....9

I. READING AND EDUCATION OF CHILDREN

Світлана Кравченко

The world of the Ukrainian Press for children and youth: formation and development, current problems15

Микола Тимошик

London journal "Young Friends" as the model of national children's edition on emigration42

Тетяна Качак

Evolution of Ukrainian prose for children and youth influenced by foreign literature.....71

II. IMAGE OF CHILDHOOD IN LITERATURE

Walentyzna Sobol

Good and evil in "Povchannia" of Vladimir Monomakh..... 97

Marta Kaczmarczyk

Interpretations of the image of a child and childhood in Ukrainian literature at the turn of the 19th and 20th centuries (selected material).....112

Lidia Stefanowska

The myth of the origins of time and a primeval man in the poetry of B. I. Antonych.....142

Галина Корбич
*Jaroslav Ivashkevych's youth in Kyiv: exploring the world,
discovering yourself*.....159

Уляна Федорів
*"Faithful Leninists": a literary representation of the image of the
Soviet child*.....179

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk
Nostalgia for the childhood's gardens.....194

Albert Nowacki
*In search of a lost identity. "Krajina hirkoji nizhnosti" by
Volodymyr Lys*.....211

III. CHILDHOOD IN ART.

Michał Szymko
*About those who sculpt the world. The context of youth in Lemko
naive sculpture*.....232

Marta Zambrzycka
*Escaping into infantilism. Children's discourse as a form of
opposition in the painting of selected artists from the squat "Paris
Commune"*.....248

Information about authors275

ZAMIĄST WSTĘPU, CZYLI KILKA UWAG O UKRAIŃSKIM KONTEKŚCIE DZIECIŃSTWA I MŁODOŚCI

Tom *Ukraińskie światy dzieciństwa i młodości* jest próbą zastanowienia się nad specyfiką przedstawień tego okresu życia w literaturze i kulturze ukraińskiej. Taki zakres tematyczny wymaga doprecyzowania. Po pierwsze, za Philippeem Arie, przypomnijmy o płynnych granicach pomiędzy dzieciństwem a młodością¹. To w dużej mierze sprawa jednostkowa związana z dojrzałością biologiczną, emocjonalną, intelektualną. Tak więc celem naszym była nie analiza jednej z tych kategorii, lecz całego okresu dorastania młodego człowieka w szeroko pojętej kulturze ukraińskiej i z Ukrainą związaną. Świat dzieci i młodzieży jest w pewnym sensie autonomiczny, rządzi się własnymi prawami. Obowiązuje w nim inna hierarchia miejsc ważnych i godnych odwiedzania, ocena wydarzeń i otaczających przedmiotów. Jest to zatem przestrzeń posiadająca znaczną autonomię w stosunku do świata dorosłych.

Koncentracja na tytułowych granicach czasowych wiąże się przede wszystkim z przemianami społecznego postrzegania dziecka i jego miejsca w świecie. Zainteresowanie osobą dziecka zaczęło wzrastać na przełomie XIX i XX wieku. W 1900 roku Ellen Key w pracy *Stulecie dziecka* postulowała nadanie właściwego miejsca młodemu człowiekowi, traktowanie go podmiotowo. Zwracała uwagę na fakt, że wychowanie kolejnych pokoleń jest kluczowe dla nowego rozpoczynającego się stulecia:

„Co do mnie, jestem przekonana, że wszystko tylko o tyle zmienić się może, o ile zmieni się natura ludzka, a zmiana ta

¹ Ph. Arie, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przekł. M. Ochab, Gdańsk 1995, s. 13-42.

dokona się [...] gdy w całej ludzkości zbudzi się świadomość „świętości rodu”. Świadomość ta sprawi, że nowe pokolenie, jego powstanie, pielęgnowanie i wychowanie, stanie się pierwszorzędnym zadaniem społeczeństwa, że wkoło tego zadania skupiać się będą wszelkie prawa i obyczaje, wszelkie urządzenia i instytucje społeczne, że z tego stanowiska wreszcie rozstrzygać się będą wszelkie zawile kwestie i uchylać wszelkie rezolucje. Do dzisiejszego dnia tylko z uroczystych mów szkolnych i artykułów pedagogicznych dowiadujemy się, że wychowanie młodzieży jest najwyższym zadaniem narodu; w rzeczywistości jednak zarówno w rodzinie, jak w szkole i państwie zupełnie inne wartości na pierwszy plan występują.”² – pisała badaczka na początku XX wieku. Postulat ten okazał się być nie tylko ważny ale i w dużym stopniu realizowany w następnych dziesięcioleciach. Wybór ram czasowych analizy zagadnienia w niniejszym tomie jest ściśle z tymi przemianami społecznymi związany.

Na przestrzeni wieków ukraińska literatura stawała przed wieloma wyzwaniem. Szczególnie trudną próbą były dla niej lata funkcjonowania w przestrzeni ZSRR. Traktowano ją bowiem jako nośnik idei i jeden z łatwiejszych sposobów wychowywania „nowego człowieka socjalistycznego”. Warto jednak nie zapominać wielu wartościowych tekstach powstałych w tamtych czasach w URSS. Czasy niepodległej Ukrainy otworzyły nowy rozdział, nie tylko w sferze przywracania literatury zakazanej, przekładów tekstów literatury obcej, ale również intensywnego rozwoju twórczości rodzimej. Dotyczy to zarówno literatury o dzieciństwie, jak i literatury dla dzieci. Ta ostatnia w ciągu

² E. Key, *Stulecie dziecka*, s.5,
<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/key-stulecie-dziecka.pdf>

ostatnich kilkunastu lat przeżywa na Ukrainie istny rozkwit, by przywołać takie utwory jak *Казки Різдва* Bohdany Matiasz, *Таємниця козацького скарбу* i *Таємниця козацького човна* Andrija Koktiuchy, Wołodymyra Rutkiwskiego *Сторожова застава*, *Джурри козака Швайки*, *Ганнуся*. *Київські казки*, Zirky Mezantiuk *Київські казки* i *Таємниця козацької шаблі*, Tarasa i Marjany Prohaśków *Як зрозуміти козу?*, *36 і 6 котів* Halyny Wdowenko, Marjany Sawki *Босоніжки для стоніжки* i inne. Wśród książek dla młodzieży warto zaś wspomnieć takie tytuły jak Zirki Mezatiuk *Як я руйнувала імперію*, Wołodymyra Rutkiwskiego *Потерчата*, *Сині води*, *Марта з вулиці святого Миколая* Dzwinki Matiasz, *Іван Сірко, славетний кошовий* Mariji Morozenko, Andrija Kokotiuchy *Мисливці за привидами*, Iren Rozdobud'ko *Арсен*, antologia opowiadań *Мама по скайпу* i wiele innych.

Ukraińska literatura dla dzieci i młodzieży stara się także wyjaśniać zastaną rzeczywistość i stawiać ważne pytania o przyszłość, czasami próbuje też spełniać rolę psychoterapeutyczną jak literatura związana z rewolucją godności i wojną, by wymienić m.in. *Війна що змінила рондо* Andrija Lesiwa i Romany Romanyszyn, *Казка про Майдан* Chrystyny Łukaszcuk czy *Мій тато став зіркою* Halyny Kyrpy.

Nie mniej interesująca wydaje się odwołująca się często do okresu dzieciństwa literatura wspomnieniowa oraz ostatnio intensywnie rozwijająca się literatura faktu. W niniejszym tomie zależało nam na przyjrzeniu się wpływom obrazu dzieciństwa na literaturę różnych okresów, a także pokazaniu szerszego kontekstu kulturowego. W poszczególnych rozdziałach znalazły się badania nad kształtowaniem się osobowości twórczych, tekstów wspomnieniowych, powiązaniu dzieciństwa z kontekstem

historycznym i ideologicznym oraz różnorodnych wizji artystycznych.

W tomie znalazły się dwa ważne teksty poświęcone ukraińskiej prasie dla dzieci: Svitłany Kravchenko *Світ української преси для дітей та юнацтва: становлення та розвиток, сучасні проблеми* oraz Mykoły Tymoszyka o archiwalnych numerach wydawanego w Londynie czasopisma „Юні Друзі”. Tetiana Kaczak przedstawiła wyniki swoich badań nad ewolucją ukraińskiej literatury dla dzieci i młodzieży pod wpływem zjawisk zagranicznych.

Wprowadzeniem do analizy tekstów literackich jest artykuł Valentyny Sobol *Добро і зло в повчанні Володимира Мономаха*, ukazujący wielowiekową tradycję literatury jako elementu procesu wychowania. Kolejny rozdział autorstwa Marty Kaczmarczyk zawiera interesującą analizę formowania się obrazu dziecka na przełomie *XIX i XX wieku*. Następne badaczki przedstawiły perspektywę dwóch ważnych dla XX wieku autorów: Halina Korbicz Jarosława Iwaszkiewicza oraz Lidia Stefanowska Bohdana Ihora Antonycza. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk skoncentrowała się na obecnej we wspomnieniach ogrodów tęsknocie do idylli dzieciństwa, Ulyana Fedoriv zaś na literackiej reprezentacji obrazu dziecka radzieckiego.

Dopełnienie publikacji stanowią rozdziały analizujące obraz dziecka w sztuce: łemkowskiej rzeźbie (Michał Szymko) oraz twórczości squatu „Komuna Paryska” (Marta Zambrzycka).

Serdecznie dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki. Wyrazy szczególnej wdzięczności należą się recenzentom: prof. dr. hab. Kazimierzowi Jurczakowi oraz prof. dr. hab. Mykole Waśkiwowi.

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk

**LEKTURA
I
WYCHOWANIE DZIECKA**

**СВІТ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА
ЮНАЦТВА: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК,
СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ**

THE WORLD OF THE UKRAINIAN PRESS FOR
CHILDREN AND YOUTH: FORMATION AND
DEVELOPMENT, CURRENT PROBLEMS

Світлана КРАВЧЕНКО

Східноєвропейський національний університет імені Лесі
Українки

ORCID 0000-0003-3225-1771

The article *The world of the Ukrainian press for children and youth: formation and development, current problems* shows the functioning of children and youth press in Ukraine.

It shows the age categories of readers of Ukrainian children's and youth magazines. Their characteristic content is presented. Socio-historical conditions for the first Ukrainian-language children's publications in Eastern and Western Ukraine are also outlined. They depended on whether they were written in Russia or Austria-Hungary. Until the outbreak of World War I, Ukrainian lands were part of these countries.

The text shows the stages of development of Ukrainian children's and youth magazines. It presents the dynamics of development of school press. The author describes the most popular publications for children, analyzing their repertoire, authors, and communication with readers. The article also shows the specificity of the functioning of children's and

youth press in Ukraine at that time, including the influence of the latest information technologies on the activity of traditional magazines and the upbringing of children and the problems of the editorial teams of the magazines.

Key words: Ukrainian press for children, communication, target audiencje, repertoire, editor, author, ideological orientation, circulation, student magazine, school press.

Світ дитячо-юнацької періодики – це окремий дивовижний цікавий світ особливої творчості, призначеної для дітей, спрямованої допомогти юній особистості пізнавати все довкола – природу, суспільство, культуру і також саму себе. Зазвичай головними функціями таких видань є пізнавально-виховні функції. Поза тим часопис є важливим засобом соціалізації та комунікації молодшої людини. Читання преси дає дітям відчуття єдності зі своїми співвітчизниками, усвідомлення себе частиною великої спільноти. За рівнем розвитку дитячої преси та дитячої книги можна оцінювати рівень культурного розвитку суспільства в цілому.

Періодичні видання для дітей і юнацтва – це сегмент преси, основним критерієм виділення якої в окрему групу є цільова аудиторія. І вже у самій групі преси для дітей та юнацтва існують інші критерії поділу на підгрупи – вік дітей, стать, тематична спрямованість та ін. За віковим критерієм часописи поділяють на видання для дошкільнят, для дітей молодшого шкільного віку, для школярів середнього віку, для підлітків і молоді. Такий поділ читачів на вікові групи передбачає

діючий державний стандарт¹. У 2007 році він був доповнений наказом МОЗ України про гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку², у якому такий розподіл дитячої читацької аудиторії на вікові групи зберігається. До окремих видів дитячих і юнацьких періодичних видань належать шкільна і студентська преса. Усі ці групи періодики об'єднує одна важлива риса – цільову аудиторію становлять читачі, які знаходяться у стані фізичного (фізіологічного), інтелектуального та світоглядного становлення. Тому ці часописи спрямовані передусім на сприяння повноцінного розвитку особистості.

Крім вікового критерію розподілу, існують часописи, призначені окремо для хлопчиків і для дівчаток, однак їх кількість на ринку преси завжди була набагато меншою. Також дитяча та юнацька періодика поділяється за тематичною спрямованістю. Найбільшу групу складають універсальні видання, які поєднують пізнавальну і розважальну функції. Існують монотематичні часописи, присвячені окремим галузям знань. В окрему групу дитячо-юнацької періодики можна виділити шкільну пресу, яка має своєрідне наповнення і твориться зазвичай самими школярами.

В цілому в Україні зараз дитячої періодики виходить дуже багато, як загальнодержавних видань, так і регіональних. Серед найпопулярніших дитячих

¹ ДСТУ 29.6-2002 *Видання для дітей. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги*, Київ 2002.

² Наказ № 13 від 18.01.2007 *Про затвердження Державних санітарних норм і правил "Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей"*, <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0077-07>, [18.01.2007].

часописів останнього десятиліття можна назвати „Пізнайко”, „Барвінок”, „Малятко”, „Однокласник”, „Країна знань”, „12плюс” та багато інших. Вони, як й уся сучасна періодична друкована продукція, стикаються із проблемами плинності та самоокупності. Величезний вплив на ринок дитячої преси мають новітні інформаційні технології, які з одного боку полегшують працю видавців, а з іншого – величезну конкуренцію для друкованої продукції створюють електронні медіа.

Підготовка дитячого видання вимагає набагато більшої ретельності та відповідальності, ніж робота над часописом для дорослих. Адже дитина цілковито довіряє усьому новому, про що дізнається з журналу, і не володіє критичним мисленням так, як дорослий читач. Зміст і зовнішнє оформлення дитячого видання повинні мотивувати читача до подальшого читання. Якісне наповнення і зовнішній вигляд дитячої періодики дають дітям нові знання й уявлення про світ навколо, формують певні смаки, норми поведінки, етичні й духовні цінності.

Дитяча преса систематичністю впливу на читача закладає підвалини майбутнього світогляду, моральних цінностей, використовуючи всі можливі словесні й образні засоби. У дітей завдяки різносторонності публікацій, завдяки плеканню як національно-патріотичних, так і загальнолюдських ідеалів формується відчуття спільності з народом, батьківщиною, з усім людством.

Становлення та розвиток

Перші українські часописи для дітей з’явилися у середині XIX століття. Більшість із них видавалися на Західній Україні. Багато дослідників називають першим

дитячим виданням „Домову шкільку”³, яка виходила в 1854-1856 роках у Відні в якості додатку до часопису „Вістник” за редакцією Юліана Віслобоцького. Призначалася для українців, які мешкали в австрійській державі. „Хоча часопис проіснував всього два роки (до 1856 р.), проте його значення неможливо переоцінити – він став першоосною дитячої періодичної преси України. У виданні пропонувалися байки, казки, вірші, оповідання, "статейки". І за своїм характером, і за тодішньою потребою "Домова шкілька" призначалася одночасно і для дорослих селян, і для дітей”⁴.

У 1861-1881 роках у Львові виходив часопис „Ластовка” Михайла Клемертовича, а з 1881-го до 1883-го у Коломиї виходив „Приятель для детей” Ізидора Трембіцького, близькі за своєю ідеологічною спрямованістю до москвофільської періодики.

З 1885 року до 1894 року у Чернівцях товариством „Руська бесіда” видавалася „Бібліотека для молодежи, міщан і селян”. Вона мала, на відміну від попередніх видань, проукраїнське спрямування. Редактором часопису був знаний на Буковині письменник і діяч Омелян Попович. Тут друкувалися твори для дітей відомих західноукраїнських письменників.

За ініціативою педагога та етнографа Володимира Шухевича з 1890 р. по 1914 у Львові виходив ілюстрований двотижневик для дітей та молоді

³ О. Нагорна, *Ретроспективний аналіз становлення і розвитку дитячої періодичної преси в Україні (з кінця XIX ст. до 1991 року)*, [в:] „Актуальні проблеми слов’янської філології”, Серія: Лінгвістика і літературознавство, Міжвуз. зб. наук. ст., 2009, Вип. XX, с. 382-393.

⁴ О. Марущак, *Ретроспективний аналіз становлення і розвитку дитячої періодичної преси в Україні (з кінця XIX ст. до 1991 року)*, <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/9008>, [14.01.2013].

„Дзвінок”. Він поклав початок справжньої повноцінної фахової української дитячої преси. На сторінках видання друкувалися письменники зі східної та західної України. Часопис виходив двічі на місяць і мав читачів також по обидва боки Дніпра. Він був спрямований як на просвіту, так і на виховання дітей середнього і старшого шкільного віку. На сторінках видання друкувалися твори І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Х. Алчевської, Г. Барвінок, Л. Глібова, П. Грабовського і б. ін. Ці знані автори принесли йому популярність. Редакція постійно друкувала цікаві статті із різних галузей знань. Змістовність і відповідне якісне зовнішнє оформлення здобули виданню авторитет. Журнал заклав фундамент для розвитку моделі популярного українського дитячого часопису. Він був першим періодичним виданням для дітей, яке мало яскраво виражене українське національне спрямування, і став національним надбанням у царині дитячої літератури.

За сприянням василіан на початку ХХ ст. (1903-1914) у Львові виходив журнал „Малий Місіонарчик”, у якому особливий акцент було зроблено редакцією на релігійне виховання дітей. Пізніше до 1939 р. він виходив під назвою „Місіонарчик”⁵.

На східній Україні з 1908 року Олена Пчілка за підтримки О. Олеся, Лесі Українки та інших діячів заснувала журнал для дітей „Молода Україна”. Це був перший українськомовний журнал для дітей на східноукраїнських землях, який письменниця видавала власним коштом. У його структурі, наповненні та

⁵ М. Романюк, М. Галушко, *Українські часописи Львова 1848—1939 рр., Історико-бібліографічне дослідження: У 3 т., Т. 1. 1848—1900 рр.*, Львів 2001, с. 662—668.

розробці моделі дитячого періодичного видання, на думку Н. Богданець-Білоskalенко, Олена Пчілка використала міркування Бориса Грінченка щодо взірця журналу для дітей⁶. Крім художніх творів, у журналі друкувалися цікаві матеріали з історії, природознавства, техніки. Також Олена Пчілка надавала велике значення моральному вихованню дітей, яке реалізувалося за посередництвом відповідного змісту підібраних художніх творів. У випусках вміщувалися завдання на розвиток логічного мислення, аналітичних і творчих здібностей. Багато творів для дітей зарубіжних авторів Олена Пчілка для свого дитячого журналу перекладала сама. Часопис, незважаючи на дуже складні політичні та матеріальні умови, проіснував аж до 1914 р. Це було перше друковане періодичне видання для дітей, у якому редакція ретельно підходила до вікових особливостей читачів, підбираючи відповідно репертуар, надаючи йому глибокого патріотичного і національного змісту, виховуючи повагу до мови та культури свого народу, акцентуючи на інтелектуальний та моральний розвиток особистості.

У 1917 році з ініціативи Н. Романович-Ткаченко з'явився журнал для дітей „Волошки”, однак вийшло лише 4 числа – по два у листопаді та грудні. Часопис друкував художні твори для дітей українських авторів та переклади зарубіжних. Мав проукраїнське спрямування. Згодом у 1919 році в Кам'янці-Подільському за участі С. Русової, Л. Старицької-Черняхівської та Л. Бачинського був заснований двотижневик „Ранок”, який прагнув

⁶ Н. Богданець-Білоskalенко, *Журнал „Молода Україна” Олени Пчілки в історії розвитку дитячої літератури*, <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/17627/>, [30.11.2016].

продовжити традиції двох попередніх дитячих видань. Однак цей журнал, як і „Волошки” був заборонений радянською цензурою⁷.

Від початку 20-х років ХХ ст. на східній підрадянській Україні розвивалася пробільшовицька дитяча періодика, яка мала специфічне ідеологічно заангажоване наповнення, однак відіграла певне історичне значення. Тоді у період міжвоєнної видавничим центром української дитячої періодики став Львів. Тут після завершення I світової війни відновило свою діяльність „Українське педагогічне товариство”, а згодом - „Рідна школа”. З'явилася українська дитяча преса.

Педагог і згодом відомий видавець Михайло Таранько 1919 року заснував спеціалізоване видавництво, яке почало видавати у Львові неперіодичний часопис „Світ дитини” (1919-39) з чорно-білими ілюстраціями, змінним форматом та однокольоровою обкладинкою⁸. Вже у перші роки журнал мав тираж 3000 примірників. Мав передплатників за кордоном, зокрема в США та Канаді. На початку 20-х років „Світ дитини” певний період виходив як додаток до журналу „Молода Україна” (1923-26). У часописі публікувалися тексти якнайширшої тематики від історії і літератури до побуту і гігієни. Редакція цілеспрямовано формувала у читачів повагу до культури і мови свого народу, плекала патріотичні

⁷ В. Калабська, *Виховання патріотизму засобами українського фольклору (на матеріалах дитячих часописів Наддніпрянщини першої чверті ХХ ст.)*, [в:] „Психолого-педагогічні проблеми сільської школи”, Випуск 32, 2010, с. 132-133.

⁸ Г. Корнеєва, *Друкована українська книга та преса для дітей у Галичині (кінець ХІХ ст. – перша пол. ХХ ст.)*, [в:] „Бібліологічний вісник”, 1999, №2, с. 27.

почуття. Тут друкували дуже багато художніх творів найвизначніших і менш відомих українських письменників. З редакцією співпрацювали навідоміші художники-ілюстратори і письменники. З 30-тих років часопис почав більше орієнтуватися на читацьку аудиторію міських дітей. Тираж складав 4-5 тисяч примірників.

За підтримки Андрея Шептицького з 1920 року у Львові також виходив місячник „Наш приятель” за редакцією о. Й. Маркевича, який проіснував до 1935 року. А в 1928 році у Львові виникла перша дитяча газета „Молоді каменярі”, яка виходила як додаток до часопису „Громадський голос” до 1932 року за редакцією С. Терлецького.

У 30-ті роки у Львові менш популярними були такі видання для дітей, як „Приятель дітей: євангельський часопис для релігійного виховання”, „Проблески: журнал шкільної громади гімназії Рідна школа”, „Юні борці: ілюстрований щомісячний часопис для дітей українського працюючого народу”.

Один із найпопулярніших у міжвоєнні роки дитячий журнал „Дзвіночок” з'явився у Львові 1931 року і відразу створив значну конкуренцію для відомого вже на той час видання „Світ дитини”. Він виходив до 1939 року за редакцією письменника Юрія Шкрумеляка. Зміст часопису був пізнавально-розважальний і різноаспектний. Важливою темою в його репертуарі були героїчні постаті в історії України, яким присвячувалось багато публікацій. Значне місце відводилося для розважальних матеріалів – пісень, смішинок, казок, ігор і жартів. Це був тижневик, який за ціною був доступним для сільських жителів, за рахунок яких за два роки його

тираж зріс до 18 тисяч⁹. До 1939 року вийшло 94 випуски журналу. Він був заборонений радянською владою, а видрукований останній випуск видання цілковито знищений.

Про величезне патріотично-виховне значення українських дитячих періодичних видань, які виходили у міжвоєнні роки у Львові, писав у 1934 році навіть польський часопис „Biuletyn Polsko-Ukraiński”. У статті *Про українську літературу для дітей* автор (під псевдонімом Українець) зазначав: „Передовсім існує два дитячих періодичних видання: масово читаний серед сільських дітей місячник „Дзвіночок”, який видає власник „Нового часу”, і кілька інших видань Івана Тиктора, а також другий місячник, який більш цікавить дітей із інтелігентних родин, - „Світ дитини”. Останній часопис має вже накопичений значний моральний капітал і займає одне із найбільш „почесних” місць в ієрархії української преси: він виходить уже рівно 15 років. Після польсько-української війни в 1920 році був такий період, коли взагалі єдиним українським часописом на Східній Галичині був „Світ дитини”. Що найважливіше: це видання є осередком цілого великого дитячого видавництва, яке є власністю видавця, редактора й автора в одній особі, - Михайла Таранька. Саме цей діяч може послужити прикладом фанатика у тривалій і творчій праці, систематичній боротьбі за патріотичне виховання дитини, а дитяча література стала для нього не стільки професією, майстернею праці і джерелом заробітку (кожен зароблений гріш знову

⁹ У. Лешко, *Відродження “Дзвіночка” – журналу українських дітей*, [в:] “Наукові записки Інституту журналістики”, Київ 2006, с. 140-145.

вкладає в ілюстровані книжечки), скільки просто *idee fixe*, яка є сутністю його життя”¹⁰.

Автор публікації також інформував про величезну популярність цих видань серед дитячої аудиторії. Розповідав про неоціненну освітньо-виховну і культурну роль „Дитячої бібліотеки”, заснованої М. Тараньком, яка на той час видала вже 160 „гарно ілюстрованих книжечок”, і його ж видавництва „Дитячий театр”. У статті зазначалося, що видавництво М.Таранька охоплю дітей віком від 4 до 16 років, „враховує вимоги фантазії і духовного розвитку кожного молодіжного віку”, згуртувало „навколо себе цілий ряд самих лише дитячих письменників, а також українських художників-ілюстраторів”¹¹.

У міжвоєнні роки дитячі періодичні видання також з’явилися на Буковині („Українська ластівка”) і на Закарпатті („Пчілка”). У редакціях дитячих видань західної України працювали такі відомі українські письменники, як К. Гриневичева, К. Малицька, У. Кравченко, Б. Лепкий, С. Черкасенко, С. Русова, М. Підгірянка, Ю. Шкрумеляк та б.ін.

Наприкінці 30-х років (1937) у Львові був заснований журнал „Малі друзі”, який призначався для дітей молодшого і старшого віку. Його постійним співробітником був Р. Завадович. У час Другої світової війни він видавався „Українським видавництвом” у Кракові як додаток до газети „Краківські вісті”. У

¹⁰ Ukrainiec (Українець), *O ukraińskiej literaturze dla dzieci (Pro ukraińską literaturę dla dzieci)*, [в:] *Na chwili dobi: xrestomatia polskiej literaturnej periodyki 20-30-x rokiv XX st.*, Луцьк 2008, с. 143-144.

¹¹ *Ibidem*, с. 144.

журналі друкувалися автори із Західної України та представники української еміграції – С. Гординський, О. Олесь, О. Лятуринська, Б. Нижанківський, Л. Полтава та ін. Часопис також мав свою бібліотеку для дітей. До 1944 року він функціонував як місячник, а вже у 1947-48 роках виходив у Авгсбурзі підпільно за підтримки пластової старшини. Наповнення журналу становили у більшості поезії, пісні, казки та оповідання. Був гарно і цікаво ілюстрований.

Під час війни коротко у 1942-43 роках у Рівному Іван Тиктор, працюючи директором видавництва „Волинь”, видавав місячник для дітей „Орленя”. Після закінчення війни на еміграції виходило кілька дитячих часописів. Серед них „Школяр” і „Школярик” виходили в Регенсбурзі за ініціативи Л. Полтави та Л. Лиман. У США виходили журнали „Веселка” і „Готуйсь”, у Канаді - „Мій приятель” і „Соняшник”, в Англії – „Юні друзі”¹².

З 20-х років ХХ ст. на території радянської України також виникло багато дитячих періодичних видань, які були ідеологічно підпорядковані політиці комуністичної партії, проте відіграли свою значну роль у розвитку української дитячої преси ХХ ст. Найбільшим недоліком і злом радянської дитячої преси було замовчування і спотворення фактів правдивої історії України та накидання дітям міфологем комуністичної доктрини. Часто культивувалася ненависть до інакодумців через формування образу ворога радянської вітчизни. Письменники і видавці були приречені працювати в умовах диктатури і намагалися в

¹² Р. М., *Література для дітей*, [в:] *Енциклопедія українознавства, Словникова частина* (ЕУ-П), Т. 4, Париж - Нью-Йорк 1962, с. 1333-1369, <http://litopys.org.ua/encycl/euui101.htm>.

ідеологічному обрамленні, але подавати дітям твори, у яких виховувалися ідеали добра, справедливості, працьовитості, моралі, взаємодопомоги, поваги до людини. Серед талановитих українських письменників, які писали тоді для дітей, були П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, Н. Забіла, О. Іваненко, М. Пригара та ін.

За даними Книжкової палати України у період з 1918 по 1980-ті роки виходило понад 45 журналів для дітей. Вони мали різну тривалість від кількох років до кількох десятиліть. Це - „Червоні квіти” (1923-1930), „Більшовиченята” (1924-1931), „Діти Жовтня” (1925) та ін.

Журнал „Червоні квіти” виходив у Харкові, мав різнобічне наповнення від художньої літератури до загадок і ребусів, однак служив інструментом радянської пропаганди, публікуючи тексти антирелігійного та прокомуністичного змісту. У 1931 році на базі цього журналу було створено новий журнал „Піонерія”, який вже у 90-ті роки у незалежній Україні став „Однокласником”. У різні періоди він мав різні тематичні пріоритети та оформлення, був розрахований на дітей середнього та старшого шкільного віку.

З 1922 року після заснування в СРСР піонерської організації з’явилося багато журналів і газет для дітей – „Барабан”, „Піонер”, „Іскорка”, „Дружні діти” та ін. Вони були органами цієї організації і виконували передусім пропагандистсько-виховну функцію.

Найбільшу популярність серед дитячої аудиторії радянського часу здобув часопис „Жовтень”, заснований у 1928 році у Харкові як щомісячний літературно-художній журнал для дітей молодшого та середнього шкільного віку і до 1941 року виходив як орган

піонерської та комсомольської організації УРСР. Під час війни журнал припинив свою діяльність, а від 1945 року був перейменований на „Барвінок” і почав видаватися у Києві. Через своє унікально цікаве наповнення у 1955-1999 роках часопис виходив українською та російською мовами і був одним із найпопулярніших дитячих періодичних видань в Україні. З редакцією часопису співпрацювали О. Кобилянська, М. Трублаїні, Н. Забіла, А. Малишко, В. Сосюра, Д. Павличко, В. Нестайко, Г. Тютюнник, Л. Костенко та інші відомі автори, які надали виданню цікавого змісту й авторитету. Серед редакторів журналу у різний час були Володимир Дюшен, Наталя Забіла, Оксана Іваненко, Богдан Чалий, Анатолій Давидов, Василь Моруга, Василь Воронович. Журнал мав найбільший тираж, друкував багато нових цікавих творів, організовував конкурси, надсилав призи, підтримував листування із читачами. Часопис мав великий вплив на читачів, на ньому виросло багато поколінь українських дітей. Він формував культуру і престиж читання, виховував високі моральні якості, збагачував знання і світогляд. У добу незалежної України редакція часопису сформувала новітню модель видання, спрямовану на популяризацію цінних знань із різних галузей, української художньої літератури, високих духовних цінностей, патріотичних почуттів. Колектив завжди був відкритий до нових ідей і форм співпраці, до нових запитів читачької аудиторії.

У 1937 році був заснований один із перших журнал для сліпих дітей та дітей із вадами зору під назвою „Радянський школяр”. У ньому рельєфно-крапковим шрифтом друкувалися літературні твори, пізнавальні матеріали, музичні твори та інші цікавинки.

Журнал з перервами виходив до 1992 року. На зміну йому у 90-ті роки з'явилося видання „Школяр”.

У другій половині ХХ ст. в Україні, поряд із вище згаданими, з'являлися нові часописи для дітей. Для наймолодших читачів виходили „Мурзилка” і „Веселі картинки”, для школярів – „Піонер” і „Вогнище”.

У 1960 році був заснований і набув значної популярності журнал „Малятко”. Він відрізнявся оригінальними рубриками – „Калинчине віконце”, „Незабутні Маляткові друзі”, „Прочитай сам”, „Маляткова пошта” та ін. Друкувалися оповідання, казки, загадки, веселі завдання, іграшки-саморобки. Серед відомих авторів, які співпрацювали з „Малятком”, М. Стельмах, Г. Тютюнник, Є. Гуцало, Н. Забіла, П. Воронько та ін. Редакція журналу започаткувала премію для найкращих авторів художніх творів та ілюстрацій.

Новаторським задумом відрізнявся місячник „Веселі картинки”, який почав виходити у 1956 році. Автором ідеї і першим редактором був відомий карикатурист Іван Семенов. У часописі за допомогою веселих ілюстрацій розповідали казки, різноманітні історії, загадки, ігри. Редакція навчала дітей малювати, самостійно виготовляти іграшки, вивчала з ними за допомогою цікавих картинок абетку. Головним героєм багатьох історій був Олівець - яскраво вбраний веселий чоловічок. Це було одне з перших радянських видань, в якому друкувалися комікси.

Окремі сегменти в світі дитячо-юнацької преси становила шкільна і студентська періодика. На початках, а перші приклади таких видань з'являються у ХІХ ст. на Східній та Західній Україні, ці групи видань фактично функціонують в одному потоці. Це були часописи, які

готували учні гімназій чи семінарій власними силами, часто підпільно, без дозволу влади навчального закладу. Вони були рукописними і поширювалися лише серед обмеженої кількості учнів. Першими такими виданнями були „Фуркало!”, „Громадниця”, „Підліток”, „Бурсак”, „Плахта”, „Зазуля” та ін. Укладачі енциклопедії української преси зазначають, що на межі XIX-XX століть лише у Галичині функціонувало 23 рукописні часописи шкільної та студентської молоді культурологічного спрямування¹³. Студенти Київського університету видавали у XIX ст. рукописний журнал „Самостійне слово”.

У XX столітті шкільна та студентська преса поступово розмежовувалася в окремі зовсім різні сегменти періодики. Шкільна преса залишалася переважно рукописною майже до кінця століття. Вона видалася учнями гімназій, училищ та шкіл. У радянський період дуже популярними були варіанти стінної газети, які готувалися школярами практично усіх шкіл.

Одним із перших друкованих студентських часописів можна вважати журнал „Друг”, який почав виходити у 1874 р. у Львові. У ньому розпочав свою журналістську працю І. Франко. Проте більшість українських студентських видань до 20-х років XX ст. все ж була рукописною. У радянській Україні виходило чимало студентських часописів, проте всі вони були засобами комуністичної пропаганди. Це - „Студент революції”, „Студентський меридіан” та ін. Значна частина з них була російськомовною. Водночас незалежна українська студентська преса функціонувала

¹³ *Українська преса в Україні та світі XIX-XX ст.*, Т.2 1891-1905 рр., Львів 2009, с. 26.

на еміграції, хоч і в дуже складних фінансових умовах. Це такі часописи, як „Студентський вістник”, „Промінь”, „На чужині” та ін.

Дитяча преса у незалежній Україні

Зі здобуттям незалежності України суттєво змінилася ситуація на ринку дитячої преси, з'явилося багато нових часописів, оновилося наповнення діючих популярних видань, суттєво зросла їх якість. За майже три десятиліття існування незалежної України виходило більше 50 різних дитячих періодичних видань загальнодержавного рівня. Вони мали різноманітну вікову аудиторію, широку тематичну палітру, привабливе і яскраве оформлення. З радянського періоду продовжили успішно виходити дитячі журнали „Барвінок” і „Малютко”, набувши нової якості. Ще у 1990 році з'явилися такі нові дитячі видання, як „Однокласник”, „Клас!”, „Розмалюйко”, „Словознайка”, „Пізнайко” та б. ін. У 1995 році виник часопис „Зернятко”, у 1998-му – „Малеча”, у 2001-му – „Дитяча академія”, у 2002-му – „Вулик”.

Журнал для підлітків „Однокласник” призначався для учнів середніх та старших класів, друкував різноманітну цікаву й корисну інформацію з молодіжних новин, шоу-бізнесу, спорту, літератури, людських стосунків, поради з різних сфер людської діяльності, розважальні матеріали. Редакція завжди активно підтримувала зворотній зв'язок із читачами, які мали можливість поділитися власними думками, творчими доробками та проблемами, що турбують молодь. Журнал вирізнявся своєю обкладинкою, яка нагадувала обкладинки популярних глянцевого журналі для

дорослих. Багато публікацій присвячені подорожам, екзотиці, описують життя у різних країнах світу, долі успішних знаменитостей і загалом часто торкаються зовсім дорослих тем.

Журнали „Малятко” і „Барвінок” змінили свій репертуар, перетворившись на своєрідний майданчик родинного спілкування, значно розширили комунікаційний потенціал за рахунок нових рубрик, нових форм зворотнього зв'язку та інтерактивності. Серед нових видань, які здобули найбільшу популярність, варто відзначити журнал „Пізнайко”. Це розважально-пізнавальний проект, який швидко здобув підтримку читачів, запрацювавши на потреби різних вікових категорій дітей. „Пізнайко від 6” призначений для дітей молодшого шкільного віку. Часопис має свого персонажа – веселого борсучка Пізнайка. Кожен його випуск має ключову тему, яка може бути цікава усім дітям. Матеріал подається в ігровій формі з яскравими ілюстраціями та творчими завданнями у рубриках „Історія”, „Комікс”, „Лабіринт”, „Майстерня” та ін. Частина змісту займають художні твори, багато головоломок, ребусів та інших розумних завдань. Завжди є можливість написати до редакції чи взяти участь у конкурсі.

„Пізнайко від 2 до 6” також виходить щомісяця, має популярних персонажів і ключову тему кожного випуску. Він багатий на яскраві ілюстрації, застосовується відповідний до віку читачів шрифт, численні цікаві завдання, саморобки, які не тільки розважають, але дають дітям початкові знання, необхідні для школи.

Згодом з'явився „Posnayko. Kids Magazine” – місячник, призначений для найменших читачів, які розпочинали вивчення англійської мови. Його випуски також монотематичні і наповнені з врахуванням педагогічних методик вивчення іноземних мов у дошкільному віці. Для закріплення знань використовувалися ігри, творчі завдання, кросворди тощо.

У період 1990-х-2000-х років виникло дуже багато дитячих періодичних видань, спрямованих на розвиток дитячого інтелекту. Деякі з них мають чітко визначену тематику. Історичні знання популяризували серед дітей часописи „Дивосвіт”, „Осьмомисл”, „Світ дитини”. Про світ природи і людей розповідали „Дитяча Академія”, „Соняшник”, „Загадкова скарбничка”, „Яблунька”, „Азбука природи”, „Джміль”, „Колосок” і „Колосочок”, „Журавлик”, „Юний натураліст”. Багато художніх творів публікували „Веселочка”, „Барвінок”, „Терентій”, „Мурзилка”. Інтелектуальні розваги та пізнавальні завдання друкувалися у журналах „Вулик”, „Стежка”, „Малеча”, „Веселі уроки” та ін. Для дівчаток був заснований багатотематичний місячник „Барбі”, а для хлопчиків – „Маленький розумник”. В останньому переважали теми, пов'язані з технікою, машинами, кораблями, літаками, в більшості цікаві для хлопчиків молодшого шкільного віку.

Цікаву комунікаційну модель представляв журнал „Стежка”, розрахований на дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. У ньому переважала ігрова форма подачі інформації. Кожен випуск був наповнений різноманітними завданнями і цікавими розповідями від казок і рослинного світу до завдань з вивчення

англійської мови, а також оригінальними персонажами. Подібну структуру мав також і журнал „Маленька фея та сім гномів”, в якому поєднувалися цікаві персонажі, різноманітні розповіді, конкурси та завдання.

До різносторонніх пізнавальних дитячих видань належав також журнал „Професор Крейд”, призначений для читачів молодшого шкільного віку. У ньому в ігровій формі подавалися цікавинки з усіх сфер людських знань, багато конкурсів, інтелектуальних завдань. Редакція утверджувала в дітях авторитетність наукових знань.

Журнали „Умійко”, „Академія Саморобкіна” і „Академія юного моделіста” спрямовані на розвиток творчих здібностей, логічного мислення, просторової уяви молодших школярів. Вони навчали працювати з різними матеріалами, виготовляти цікаві саморобки, моделювати літаки, авто, кораблі тощо. Натомість журнал „Жасмин” популяризував різноманітні види жіночого рукоділля – вишивання, витинання, оригамі та ін. Редакційні колективи практикують різноманітні конкурси, призи та подарунки.

Відрізнявся від попередніх своїм наповненням журнал „Апельсин”, який значний акцент робив на тему безпеки життя. У доступній і простій формі він розповідав про правильне поводження з газом, про спілкування з незнайомими людьми на вулицях, про поведінку в час пожежі, про вживання води з водогонів та ін. Багато публікацій присвячувалося проблемі ввічливості, життєлюбності. Також друкувалися цікавинки з різних сфер науки і життя людей, розважальні інтелектуальні завдання.

Для наймолодших читачів був заснований місячник „Мамине сонечко від 1 до 3” і двотижневик

„Мамине сонечко від 2 до 5”. „Мамине сонечко від 1 до 3” у кожному випуску мав окрему тему, яка була спрямована на засвоєння найменшими читачами базових понять кольору, форми і зв’язків. Тут друкувалися покрокові інструкції для батьків для правильного і послідовного засвоєння інформації малюками. Журнал „Мамине сонечко від 2 до 5” також мав тематичну спрямованість кожного випуску і завжди ставив конкретні завдання – на розвиток логіки, уяви, уваги тощо. Тут друкувалося більше текстів і завдань, які навчали дітей говорити, читати, витинати, клеїти, малювати.

Студенська преса у незалежній Україні отримала великий поштовх для свого розвитку. З’явилося дуже багато вузівських, міжвузівських, факультетських, міських та інших різновидів студентських видань, які активно висвітлювали життя вишівської молоді. Це „Університет”, „Універсум”, „Сирець”, „Експромт” та б.ін.

Також активно розвивалася в останні три десятиліття й українська шкільна преса. Крім традиційних стінних газет, школи та гімназії створювали власні друковані органи, які висвітлювали життя навчального закладу, досягнення учнів та вчителів. У цей час практично кожна середня школа створила власний часопис. Від 1997 року було засновано всеукраїнський конкурс шкільних медіа, який щороку розростався до все більших масштабів і зараз є Міжнародним конкурсом шкільних медіа, організаторами якого виступають Національна спілка журналістів України, Національна академія педагогічних наук України, Асоціація

молодіжної преси України та Коледж преси та телебачення.

Сучасний стан дитячої преси

Сучасна українська дитяча періодика, друкowana та електронна цілком відповідає вимогам часу. Вона постійно змінюється, відрізняється цікавим наповненням і якісною інформацією. Репертуар видань оновлюється, щоб відповідати своїм головним пізнавальній та виховній функціям.

Ми живемо у такий час, коли життя, довколишня реальність, інформаційний простір, читацька аудиторія і суспільні запити надзвичайно динамічні. Тому зміст дитячого видання завжди має бути іншим, відкривати нові горизонти, перспективи і можливості. Водночас в оточенні нової реальності утверджувати вічні цінності людяності, добра, любові, поваги і толерантності.

Від виховання молодого покоління залежить майбутнє держави, народу, суспільства. Тому патріотизм та національна самобутність є необхідними складниками наповнення дитячої преси. Дитина повинна зростати, відчувати себе частиною свого народу і людства в цілому, сповідувати ключові засади спільного буття. Саме дитяча періодика, рівень її розвитку завжди були показником культурного розвитку суспільства та його перспектив. Нерідко дитяча преса заповнює прогалини спілкування дітей із батьками.

На сучасному етапі стрімкого розвитку інформаційних технологій дитячі видання, крім пізнавально-виховної, виконують ще і культурологічну функцію, популяризують наукові знання, дають можливість йти у ногу з часом. У їх наповненні зростає

роль і значення ігрових інструментів та методик. Водночас швидкий розвиток мережевих комунікацій, нових комунікаційних технологій і наступ глобалізації створили багато проблем і викликів для традиційних дитячих друкованих періодичних видань, як і для процесу виховання в цілому. На український культурний ґрунт імплантуються моделі і шаблони мислення, поведінки, матеріальні і духовні продукти, зазвичай не встигаючи адаптовуватися до національних традицій. Стирання кордонів призводить до стрімкого проникання медійних продуктів різного походження, часто дешевих і неякісних, в український медіапростір, який завдяки новітнім технологіям стає повністю доступним і відкритим практично для усіх вікових категорій дітей.

Світ сучасних медій формує для дітей віртуальну реальність, в якій вони починають проводити більше часу, ніж в реальному світі. Віртуальний світ імітації та наслідування стає для них заміном світу реального. Недарма покоління дітей, народжене після 2000 року соціологи нацивають екранним поколінням.

Повсюдність інтернету не знищила традиційні медіа, такі як книги, пресу, радіо та телебачення, але внесла кардинальні зміни у їх діяльність. Процес конвергенції – уподібнення і взаємопроникнення торкнувся всіх видів ЗМІ, у тім числі і сучасної дитячої періодики. Її значна частина перемістилася в інтернет. Це явище має свої позитивні та негативні риси. Серед позитивних безперечно можна говорити про розширення комунікативних можливостей електронних медіа, серед яких не тільки використання, але й співтворення інформації, поєднання слова, візуального образу та звуку, відкритість і свобода. Серед загроз – загроза безпеки

особистості, анонімності та приватності життя дитини, розмивання правових та морально-етичних критеріїв, поява психологічної залежності тощо.

Стрімке поширення електронних медіа створило жорстку конкуренцію на ринку дитячої періодики. „Барвінок”, один із найстаріших і найпопулярніших дитячих журналів, на жаль, у червні 2019 року припинив свою діяльність. Як зазначила редакція, причиною такого рішення стала втрата зацікавленості дітей друкованими виданнями¹⁴. Ймовірно причина полягала в тому, що читачі журналу „Барвінок” - це діти переважно вже шкільного віку, яких масово захопили процеси інтернетизації та смартфонізації. Електронні розваги відтіснили на другий план традиційні друковані медіа. Натомість аудиторія журналу „Малятко” - це дошкільнята, які ще не використовують так активно новітні комунікаційні технології, як школярі, тому цей часопис продовжує свою діяльність. У січні 2020 року редакція „Малятка” відзначала його 60-річчя. Журнал немає жодної державної фінансової підтримки, функціонує лише за рахунок самофінансування. Продовжує також виходити й журнал для підлітків „Однокласник”, тираж якого становить близько 5 тисяч примірників. Водночас пізнавальний журнал „Професор Крейд” також припинив свою діяльність.

Більшість сучасних друкованих періодичних видань для дорослих переходять в електронний формат, подекуди взагалі відмовляючись від друкованої версії. Редакції „Малятка” й „Однокласника” не ведуть сайтів

¹⁴ *Дитячий журнал „Барвінок” припиняє видання*, <http://litakcent.com/2019/06/24/dityachiy-zhurnal-barvinok-pripinyaye-vidannya/>, [24.06.2019].

журналів, однак для підтримки постійного зв'язку з читачами мають сторінки у фейсбуці, на яких інформують про актуальні події – конкурси, зустрічі, ювілеї тощо. Натомість журнал „Пізнайко” має свій сайт, на якому представлені архіви „Пізнайко від 2 до 6”, „Пізнайко від 6”, видання російською та англійською мовами. Також тут можна передплатити журнал. На сайті багато рубрик з інформацією для дітей, батьків, учителів, посилання на сторінки журналу у фейсбуці, твіттері, інстаграмі та ютубі. Дитячий журнал „Джміль” пропонує електронні додатки до друкованої версії журналу.

У добу тотальної інтернетизації редакції дитячих періодичних видань приречені на пошук новітніх форм комунікації та нових платформ спілкування із читачами. Сьогодні тут не обійтися без соціальних мереж та порталів. Більшість сучасних студентських і вузівських періодичних видань також перемістилися у віртуальний простір і перетворилися на портали та сайти. Багато сучасних шкільних медіа функціонують також лише в електронній версії. Однак доба стрімких технологічних змін у суспільстві готує для традиційної преси все нові й нові виклики.

БІБЛОГРАФІЯ

- Богданець-Білоskalенко Н., *Журнал „Молода Україна” Олени Пчілки в історії розвитку дитячої літератури*, <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/17627/>, [30.11.2016].
„Дитячий журнал „Барвінок” припиняє видання”, <http://litakcent.com/2019/06/24/dityachiy-zhurnal-barvinok-privinyaye-vidannya/>, [24.06.2019].

ДСТУ 29.6-2002 *Видання для дітей. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги, Держстандарт України, Київ 2002.*
Калабська В., *Виховання патріотизму засобами українського фольклору (на матеріалах дитячих часописів Наддніпрянщини першої чверті ХХ ст.),* [в:] „Психолого-педагогічні проблеми сільської школи”, Випуск 32, 2010, с. 132-133.

Корнеєва Г., *Друкована українська книга та преса для дітей у Галичині (кінець ХІХ ст. – перша пол. ХХ ст.,* [в:] „Бібліологічний вісник”, 1999, №2, с.25-28.

Лешко У., *Відродження “Дзвіночка” – журналу українських дітей,* [в:] “Наукові записки Інституту журналістики”, Київ, 2006, с. 140-145.

Лубчак В., *Шкільні медіа в Україні. Чому важливо об’єднуватися довкола спільного смислового орієнтиру?,* [в:] „День”, [14.04.2017].

Марушак О., *Ретроспективний аналіз становлення і розвитку дитячої періодичної преси в Україні (з кінця ХІХ ст. до 1991 року),* <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/9008>, [14.01.2013].

Нагорна О., *Ретроспективний аналіз становлення і розвитку дитячої періодичної преси в Україні (з кінця ХІХ ст. до 1991 року),* [в:] „Актуальні проблеми слов’янської філології”, Серія: Лінгвістика і літературознавство, Міжвуз. зб. наук. ст., 2009, Вип. ХХ, С. 382-393.

Наказ № 13 від 18.01.2007 *Про затвердження Державних санітарних норм і правил “Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей”,* <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0077-07>, [18.01.2007].

Р.М., *Література для дітей,* [в:] *Енциклопедія українознавства, Словникова частина (ЕУ-ІІ), Т.4, Париж - Нью-Йорк 1962, с. 1333-1369,*
<http://litopys.org.ua/encycl/eu1101.htm>.

Романюк М., Галушко М., *Українські часописи Львова 1848—1939 рр., Історико-бібліографічне дослідження: У 3 т., Т. 1. 1848—1900 рр., Львів 2001, с. 662—668.*

Українська преса в Україні та світі XIX-XX ст., Т.2 1891-1905 рр., Львів 2009.

Українець (Українець), *O ukraińskiej literaturze dla dzieci (Про українську літературу для дітей)*, [в:] *На хвилі доби: хрестоматія польської літературної періодики 20-30-х років XX ст.*, Луцьк 2008, с. 143-144.

**ЛОНДОНСЬКИЙ ЖУРНАЛ „ЮНІ ДРУЗІ” ЯК
ВЗІРЕЦЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ДИТЯЧОГО
ВИДАННЯ НА ЕМІГРАЦІЇ**

LONDON JOURNAL "YOUNG FRIENDS" AS THE
MODEL OF NATIONAL CHILDREN'S EDITION ON
EMIGRATION

Микола ТИМОШИК

Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7011-3022

For the first time, one of the popular children's magazines of the Western Ukrainian Diaspora "Young Friends" became the subject of research. Founded in March 1955, it ceased to exist in 1984. There is no complete filing of this newspaper in any book collection of Ukraine, it has not been digitized yet, the editorial office did not have a site. For this reason, the author conducted a study of this journal in the library-archive of the Union of Ukrainians in Great Britain (UUB) in London.

The peculiarities of journal formation and the specifics of the editorial policy are clarified.

The experience of publishing a Ukrainian children's magazine abroad for a long time (in color and on chalk paper) without any financial support from the state, but only by public money, is quite instructive for the current situation in Ukraine when children's periodicals have almost disappeared from the national information space due to indifferent contemplation of the state.

Key words: children's publications, Young Friends Magazine, Ukrainian Diaspora, Union of Ukrainians in Great Britain.

Акція „Українським дітям - рідне слово”

У тому, що потреба книг рідною мовою для дітей в українській громаді Великобританії загострилася від початку 50-х років, були об’єктивні причини. На ту пору стали підростати діти тисяч колишніх вояків Української національної армії, які після відбуття дворічного полону в італійських таборах „Ріміні” та „Белярія” отримали британське громадянство й одружувалися вже там. Влаштували особисте життя десятки тисяч інших збігців, що по війні прибували сюди з колишніх німецьких таборів „ді-пі”.

Так народилася ідея громадської збірки коштів „Фонд української дитини”. Її початок поклало звернення Союзу Українці Британії, яке під заголовком „Українським дітям - рідне слово” було опубліковано наприкінці 1953 року в пресі та окремою листівкою, що поширювалася в громадах. Цим починалася фактично загальноєвропейська акція української еміграції зі збору коштів для видання дитячих книжок¹⁷.

Координатором акції виступила газета „Українська Думка”. Саме на її шпальтах означений вище заголовок перетворився в постійну рубрику. У числі від 24 лютого 1955 року віднаходимо докладу статтю А. Бідося, головна думка якої міститься ось у цій

¹⁷ *Звіт Союзу Українців у Великій Британії (С УБ) за 1953 рік*), [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1953”, Архів СУБ, Лондон 1953.

фразі: „Зберегти нашу дітвору для України – це значить виховати її в дусі ідеалів рідної церкви та української нації”¹⁸.

На ту пору розкидані світами українські емігранти свято вірили, що на чужині вони тимчасово, що спротив українців більшовицькому свавіллю на Батьківщині по війні тільки наростатиме і що їм пощастить святкувати завершення Української революції на рідній землі.

За півроку від початку акції було зібрано 500 фунтів і 10 шилінгів. Сума на той час достатня, щоб почати підготовку до року перших дитячих книжок.

Які ж видання для українських дітей на теренах Великої Британії були першими?

Назвемо п'ять. Для найменших читачів, дошкільників, казка в обробці Івана Франка *Дідова Ріпка*. Для школяриків – добірка творів Леоніда Полтави *Жучок-Щербачок*. Завершувалася підготовка ілюстрацій та текстів ще трьох книжечок: *Горобець та билина*, *Слон по Африці ходив*, *Господарство*.

Звісно, що й наступні друкарські новинки для дітей вирішили готувати лише в кольорі, з гарними малюнками, а деякі – ще й у твердих оправах. Це потребувало помітного збільшення поліграфічних витрат. А друкарні без передоплати не працювали. Вихід бачився один – оголошення передплати. А, отже, проведення голосної й переконливої рекламної кампанії.

Найбільш підходящим для такої ризикової справи виявився рукопис поетичних творів для дітей Леоніда Полтави *Лебеді*. Створений він ще в німецьких таборах для переміщених осіб із Східної Європи, де українська

¹⁸ А. Бідось, *Українським дітям – рідне слово*, [в:] „Українська Думка”, ч. 7 (1955).

інтелігенція мала можливість об'єднуватися в творчі спілки та хоч якось за тих умов утілювати на письмі Богом дані таланти. Тоді рукопис той отримав призве місце на конкурсі Об'єднання Працівників Дитячої Літератури. Тепер складалося так, що втілювати авторський задум судилося на британській землі.

У числі від 5 травня 1955 року „Українська Думка” вміщує звернення до читачів „прийти з допомогою видати друком розкішно ілюстровану книгу для дітей”. *Лебеді*, на думку реакції, може стати найкращим подарунком до найбільш пошанованого українською дітворою свята - Святого Миколи.

Щоб можна було почати працю над цієї книгою, йдеться в рекламній замітці, потрібно мінімум 700 передплатників, як б внесли наперед 9 шилінгів”¹⁹.

Кого і як переконували тоді такі звернення?

Батьків:

„Передплатіть цю книгу для своїх дітей, щоби вони могли знати гарні віршики та вчилися любити свою Батьківщину, а разом вивчали свою рідну мову а чужині!”

Вихователів та вчителів недільних українських шкіл:

„Поручайте її для передплати батькам дітей, яких навчаєте, а вона буде поміччю у Вашій праці з Вами!”

Усіх земляків-українців:

„Передплатіть цю книгу, щоб подарувати її дітям Ваших друзів, знайомих, а тим самим зробити милу несподіванку з приводу уродин, іменин чи других нагод!”

¹⁹ *Вельмишановні батьки, виховними, українці*, [в:] „Українська Думка”, ч. 15 (1955).

Звернення закінчувалося переконливим закликом: „Передплатіть негайно, щоб можна було вислати цю книгу ще перед празником Св. Миколи, а вона принесе багато рости Вашим дітям, тим, якими так дорожите і яким допоможете залишитися щирими українцями та зберегти їх для нашої нації!”²⁰.

Забігаючи наперед, треба наголосити, що ця акція виявилася вдалою. Направду яскравою (ілюстрації на чотири кольори малярів М. Григоріїва та М. Михалевича), незвично великою за форматом (31x25 сантиметрів), із пишним вишневим корінцем вийшла ця книга. І ще одна особність новинки: друк здійснювала нещодавно створене в Лондоні самими ж українцями поліграфічне підприємство - „Українська друкарня Меркуріос”.

Уже перші сторінки в старших читачів викликали почуття щемкої ностальгії, а в молодших пробуджували генетичні національні корені: на фоні типових українських пейзажів перед очима поставав строфа за строфою вірш *Наша Батьківщина*. Ось його початок із рефреном „Україна” у кожній строфі:

Там, де море пре глибоке,
Де завітчані Карпати,
Де степи такі широкі,
Що очима не обняти, -
Там є наша Батьківщина
УКРАЇНА!

²⁰ *Ibidem.*

Спонуку до роздумів про долю українського друкованого слова на чужині, про не пересихаючі, хоча й не повноводі, джерела його живлення дає аналіз реєстрів жертводавців, які періодично оприлюднювалися в обіжниках СУБу або на шпальтах „Української Думки”.

У часи становлення організованого життя українська громада у Великій Британії, як і в іншій країні нового поселення, не мала у своєму середовищі тих, хто купався в маєтках і розкошах, скажімо, фабрикантів, бізнесменів, адвокатів. Меценатство зароджувалося в середовищі простих трудівників заводів, фабрик, залізниць, ферм, домашніх робітниць у багатих британців. А живилося воно від переданого у спадок пращурами внутрішнього переконання ділитися десятиною своїх негустих зарібок для трьох найнагальніших потреб громади. Такими в усі часи і в усіх краях, надто ж на чужині, були: українська церква, українська школа, українська книга. Потреби громади краще задовольнялися там, де в активі були люди небайдужі, авторитетні.

Цікаво, що після публікацій-закликів у газеті збірки коштів повсюди поживавлювалися. Увиразнювалися й форми їх проведення. Несподівано популярними вони стали, скажімо, на весіллях, хрестинах, святкових сходинах, забавах молоді, зборах. Суми грошових датків були незначними, але розголос про доброчинну акцію розходився аж до найвіддаленіших закутків країни. Щоразу він „підігрівався” ось такими, для прикладу, хронікальними повідомленнями в пресі:

„На весіллі п. Теодора Цюпки, за ініціативою Всеч. о. М. Матичака, п. О. Бордуляк зібрав 12,11 ф.

З нагоди хрещення сина Петра в панства Маснюк, на заклик п. П. Петришина, присутні гості зложили грошові датки на суму 2,4 ф.

На ширших сходах Осередку Союзу Української Молоді в Бері з ініціативи п. Ю. Кисілевського, зібрано 2,26 ф.

Заходами управи відділу СУБ у Дебрі, при виході учасників з ювілейного концерту, проведено збірку грошових датків, яка дала вислід 9,14 ф.

Пан Ф. Самусь виплатив даток 8 ф.

Проф. А. Монцібович виплачує систематично у „Фонд Української Дитини” 5 ф. місячно”²¹.

У наступні роки коштів у Фонді було достатнього. Це дало змогу друкувати й вагоміші та потрібніші громаді видання. Так, 1961 року у Лондоні накладом 1000 примірників побачив світ „Правописний Словник” Г. Галоскевича обсягом 426 сторінок, на яких містилося близько 40 000 слів. Піля фототипного передруку з київського видання в США це було вже дев’яте його перевидання в західній українській діаспорі²².

Зв’язковий для народжених в еміграції

Після вдалих спроб видання перших дитячих книжок настала пора взятися й за створення дитячого журналу. Та такого, який би надовго міг стати духовним, освітнім, виховним і пізнавальним зв’язковим для сотень і тисяч українських дітей, які розкинені були по всіх закутках

²¹ На „Фонд Української Дитини”, [в:] „Українська Думка”, ч. 45 (1955).

²² *Звіт СУБ за 1961 рік*, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1961”, Архів СУБ, Лондон 1961.

Західної Європи. Довгоочікуване громадою коротке повідомлення про те, що незабаром на теренах Британії з'явиться такий журнал, було опубліковане в останньому числі „Української Думки” за 1954 рік та в числі 45 Обіжника управи СУБу. А вже в числі від 3 березня наступного року обіцянка матеріалізувалася. В замітці „Юні Друзі” йшлося про те, що журнал із такою назвою вже друкується і наступного тижня його можуть взяти до рук усі бажаючі. У ньому міститимуться віршики, оповідання, казки, байки, легенди, загадки для дітей віком до десяти років. Отож, він адресується для всіх дітей початкового шкільного віку.

Замітку цю повторно помістили і в наступному числі - від 10 березня (перша шпальта).

Ризикнувши надрукувавши перше число накладом одну тисячу примірників, управа СУБу вирішила розіслати його через свої осередки на місцях усім дітям шкільного віку відповідно до складеного напередодні адресаря. Також журнал надсилався на адреси керівників суботніх чи недільних українських шкіл з проханням максимально ознайомити з його змістом чим більше число батьків та організувати передплату наступних чисел. До кожного примірника долучався передплатний лист з проханням заповнити його та надіслати на адресу редакції. Ціна одного числа журналу складала 2 шилінги. В рік передбачалося видавати шість чисел. Місцезнаходження редакції нового журналу зазначалося за адресою Народного дому, де містилася управа СУБ: “Juni Druzi”, 49 Linden Gurden, London, W.2 .

Тримаю в руках рідкісне на сьогодні перше число „Юних Друзів” з датою виходу „Березень 1955”. Оскільки друкувалося воно 65 літ тому на крейдяному

папері, яскравість двоколірних малюнків та текстів не потьмяніла з часом. Між рядками ніби проглядаються схвильовані лиця тих, хто творив на чужині ці неповторні українські сторінки і свято вірив і важливість цієї справи. Формат журналу – А-4, обсяг – 16 сторінок.

На обкладинці – автопортрет молодого Тараса Шевченка. Він уважно вдивляється в обличчя кожного і ніби промовляє в цю мить дві свої хрестоматійні строфи, які набрані побільшеним шрифтом під портретом:

Учітеся, брати мої,
Думайте, читайте,
І чужому научайтесь,
Свого не цурайтесь!

Бо хто матір забуває,
Того Бог карає,
Чужі люди цураються,
В хату не пускають!

На звороті обкладинки – звернення головного редактора Андрія Бідося до читачів (тут і в наступних матеріалах упродовж свого редакторства він завжди підписувався по-дитячому просто - Дядько Андрій). Це своєрідна програма, яка зазвичай властива для першого числа будь-якого часопису. Та тут, зважаючи на специфіку читача, така програма написана широко, дохідливо, з любов'ю, зі знанням психології дитини.

Тепер це цінний історичний документ, тому варто навести з нього окремі витинки:

„В журналі „Юні Друзі” розказуватимемо про нашу Батьківщину – Україну, про життя й віру її народу,

про її степи, луки, діброви, гори, ріки, озера, - про красу тієї країни, звідкіля прийшли ваші батьки на чужину. Бо ми всі про неї повинні знати, про її теперішнє тяжке життя й про її славне минуле. Любити та вміти для неї жити. Цьому помагатиме Вам цей журналик.

Друкувати будемо також гарні віршики, байки, казки, оповідання про різні рослини, комахи, тварини; про хлопців і дівчаток, які ходять у школу навчатися, щоб стати добрими українцями – синами й дочками своєї Батьківщини, виростати свій церкві і Україні на славу”²³

„Дядько Андрій” звернувся до юних читачів із кількома проханнями: надсилати на адресу редакції свої дописи (про навчання, свята, ігри), уважно читати журнал та вивчати напам’ять віршики, попросити батьків допомогти написати листи про те, що подобається в журналіку і про що хотілося ю прочитати в його наступних числах.

Окрім дитячих віршиків у першому числі вміщено популярно написану розповідь *Хоробрий генерал* про Тараса Чупринку та українських повстанців, які „поклялися визволити український народ із московської неволі або покласти свої буйні голови за Рідну Землю, бо в неволі жити не хочуть”. Класику української літератури представлено віршем Спиридона Черкасенка *Зима й весна* та оповіданням Наталі Забіли *Наш городчик*. Фоторозповідь про столицю України Київ започатковувала постійну рубрику „Наша Україна”.

Повна підшивка цього практичного невідомого в Україні дитячого часопису налічує 128 чисел. Чи не в

²³ Дядько Андрій, *Лист до читачів „Юних Друзів”*, [в:] „Юні Друзі”, ч. 1 (1955), с. 2.

єдиному комплекті вона знаходиться в архіві СУБу в Лондоні, якою й користувався автор цих рядків.

З огляду на цінність досвіду видання такого часопису упродовж не одного десятка років для нинішніх українських реалій, коли дитяча періодика фактично зникла з національного інформаційного поля, варто детальніше проаналізувати всю підшивку лондонських „Юних Друзів”. Оберемо для аналізу два аспекти: проблемно-тематичний та організаційний.

Що необхідно знати кожній дитині з родини емігрантів?

Від початку заснування національна тематика стала тут провідною. І звісно чому. Виходячи поза власну домівку, діти емігрантів відразу потрапляли в чужомовний світ. Як можна було за тих умов дотримуватися прозирливого заповіту пророка нації: „І чужому научайтесь, свого не цурайтесь”? Звісно, що й за допомогою друкованого слова.

„Що необхідно знати кожній українській дитині?” - з таким запитальним заголовком вийшла головна публікація в третьому числі за 1955 рік. І тут же доступно викладалася відповідь:

„Ми живемо тепер у різних країнах: Англії, Франції, Бельгії, Канаді. Часто запитують: хто ми? І ми з гордістю відповідаємо: ми – українці. І змагаємося за свободу нашої дорогої Батьківщини, яку тимчасово окупували москалі-комуністи. Часто нас запитують: а де Ваша Батьківщина, яка вона і який ваш національний прапор? Все це треба знати, щоб розповісти. Отож, добре завчіть те, що прочитаєте в наступних сторінках унизу”.

А внизу кожної сторінки на окремих кольорових плашках містилися запитання: Із ким межує Україна? Чи розташована вона біля моря? Які річки вона має? Які головніші міста? Який прапор і герб? Чи Україна вільна тепер?

На плашках іншого кольору подавалися відповіді.

До різних ювілеїв українського календаря, значних історичних подій, народних свят і пір року у кожному числі можна віднайти, бодай короткі, але цікаво й переконливо викладені відомості. Ось лиш короткий перелік назв публікацій на першому етапі становлення журналу, що подавалися під рубрикою „З рідної історії”:

Українські гроші, Великий митрополит Андрей Шептицький, Князь Святослав, Про малу дівчинку, що великою стала (Леся Українка), Поклін Іванові Франкові, Повстанська ікона.

У цьому ряду – про походження назви „Україна”, історія споконвічного державного гербу українців - Тризуба, про наші гроші - гривні тощо.

Зважаючи, що власних сил не вистачало, практикувалися передруки. Нерідко такими були публікації із американського ілюстрованого дитячого щомісячника „Веселка”. Журнал цей заснований у Нью-Джерсі 1954 року - на рік раніше від „Юних Друзів” - і виходив як додаток до найстаршої газети українських емігрантів „Свобода” під опікою створеного в США Об’єднання Працівників Дитячої Літератури.

Дбали про те, щоб діти пізнавали світ через кращі взірці і класичної, так званої старокраєвої, української літератури, і сучасної літератури діаспори. Тому знаходимо на шпальтах, поряд із іменами Івана Франка,

Леоніда Глібова, Степана Руданського також твори Оксани Лятуринської, Віри Вовк, Ігоря Качуровського.

Рольові ігри, загадки, пісні – все це також дбайливо бралось із привезених зі Старого Краю матірних скринь.

Ігри „В Паляничку”, „В Сову”, „В Квача”, „В Мельницю” - то для найменших. Народжені з прадавніх часів на теренах Наддніпрянської України, Галичини чи Буковини, призабуті батьками, ці нехитрі організовані дійства будь-якого дитячого гурту отримували нове життя зі сторінок дитячого журнальчика вже на берегах туманного Альбіону.

Популярними були короткі п'єски. І їх тут знаходимо немало: сценічна казочка *Півник і курочка*, *Святий Микола йде, подарунки несе*, *Котигорошко*.

Тексти пісень подавалися з нотами – їх легко можна розучувати і в недільних школах, і в домашніх умовах.

„Що читати?” Відповіді на це запитання подавалися в кожному числі. У такий спосіб робили промоцію власне виданих книг, або тих, які доставлялися поштою в книгарню СУБу з українських видавництв інших країн, зосібна Канади, США, Франції та Німеччини.

„Куточок природи” знайомив дітлахів з тваринним і рослинним світом також у доступний спосіб – здебільше через короткі сюжетні історії чи діалоги.

Вимогливо підбиралися малюнки для обкладинок, оскільки їхня функція була особливо відповідальною. Тут знаходимо і портрети Тараса Шевченка, Богдана Хмельницького, Євгена Коновальця, і художні колажі про пори року чи з дітками у вишиванках. Пізніше

з’являються на обкладинках світлини-символи з України: золотOVERХий Київ, Львівська Ратуша, Скелі Довбуша.

Від 1956 року в журналі „прописуються” власно зроблені світлини з життя дітвори українців Британії. Показовою є фото юних колядників з Ковентри у момент їхньої ходи вулицями цього міста із „Звільдою Ясною” (Різдвяне число за 1956). Прізвища всіх семи учасників Коляди перелічені.

Це привносило на шпальти журналу ознаки „домашності” - те, що в журналістиці західного світу називають чинником самопізнання і самоідентифікації. Отож, появлявся додатковий інтерес знайти в новому випуску журналу прізвище своїх знайомих зі свого містечка чи вулиці, а, може, й самого себе. А нагод для цього було кілька.

Передусім, рясніла читацька пошта. Для дитячих листів були відведені спеціальні шпальти. Подавалися вони з короткими коментарями Дядька Андрія. То могли бути його відповіді на запитання, похвали авторові допису, виконання дитячих прохань.

Продемонструємо це на конкретному прикладі. У черговій добірці листів (число 3 за 1959) привертає увагу дитячою ширістю та безпосередністю допис від юного Мирона Максиміва з міста Ковентри:

„Мій батько купив на Шевченківському святі для мене оцей гарний журналик „Юні Друзі”. Найбільше вподобалися мені в ньому *Веселі розмови* та оповідання *Як прийшла весна*. А мій маленький братик сподобав собі дуже оповідання про неслухняну мишку. Як ми в школі копали м’яча, я зломив собі ногу. Коли моя нога загоїться, я постараюся перевести збірку на пресовий

фонд вашого журналіка. Кінчаю та побажаю вам багато успіхів”.

Під цим листом – така відповідь головного реактора Дядька Андрія:

„Бажаю тобі, Мироне, якнайскоріше знову копати м’яча, вже здоровою ногою, та вирости на славного копуна. Радію, що будеш переводити збірку на пресовий фонд, бо за твоїм прикладом певно піде багато юних друзів і читачів. Коли матимемо багато таких дбайливих козаків як Ти, тоді зможемо випускати журналік кожного місяця. До побачення на черговій літній оселі, куди Ти напевне поїдеш. Не забудь забрати також молодшого братика. Дядько Андрій”.

Увиразнювали листування редакції з юними читачами публікації популярної рубрики „Відгадаймо”. Зазвичай у поточному числі вміщувалися кілька загадок на кмітливість і творчу уяву, а в наступному - відповіді. Редакція пропонувала юним читачам надсилати відповіді не пізніше кінця місяця випуску свіжого числа. Таке прохання не було „для годиться”. Прізвища тих читачів, які вчасно надсилали правильні відповіді, видруковувалися в наступному числі журналу. А перші п’ять переможців стало отримувати поштою подарунок від редакції - котрусь із дитячих книжечок.

Сповна використовувала редакція й організаційну функцію часопису. Взяти хоча б оголошений у числі 3 за 1955 рік „Рисувальний конкурс”.

Умови цього конкурсу були такими. Кожний бажачий заводив спеціальний зошит. На першій сторінці мав старанно намалювати Тризуб, зображення якого було вміщено в попередньому числі журналу. Затим – національний прапор українців, який слід було

розмалювати відповідними кольорами. Внизу цих двох малюнків учасник конкурсу давав письмові відповіді на запитання:

- як називаємо наш національний державний символ?

- які кольори має наш прапор?

- який знаєте вірш про тризуб і прапор?

„Наприкінці місяця, зазначалося в умовах конкурсу, - зошит надішлете на адресу редакції. Редакція встановить нагороди за найкраще і найохайніше ведення цього зошита. Стежте за наступними завданнями. Прохання до батьків допомогти дитині малювати” () Рисувальний конкурс. ЮД. 1955 Ч.3.

Такий конкурс мав продовження наступного року. В числі 2 за 1956 рік подавалося нове завдання: намалювати українського лицаря, такого як у оповіданні *Князь Святослав* (число 1(6) журналу).

Під малюнком слід було дати відповіді на такі запитання:

- яких князів України ви знаєте?

- як називалася мати князя Святослава?

- чому князя Святослава називають Хоробрим?

Відповіді редакція чекала у червні того ж року.

Звісно, що жоден конкурс не обходився без нагород.

Оригінальною виявилася ідея випуску чотирьох тематичних чисел: Зима, Весна, Літо, Осінь.

Специфіка випуску дитячого журналу на чужині

Зазвичай службова інформація, яка вміщується на початкових чи прикінцевих сторінках того чи того видання, є надто кучою, щоб з'ясувати низку питань

організаційного характеру на кшталт: хто і як творив цей журнал за умов цілковито несприятливих?

Чому доводиться мовити в цьому контексті саме такі умови?

По-перше, не було найголовнішого – коштів.

По-друге, зневірювала байдужість частини громади до важливої спільної справи.

По-третє, не знаходилося серед своїх кваліфікованих працівників.

По-четверте, бракувало потрібного поліграфічного обладнання зі специфічними українськими шрифтами?

Це, власне, ті „хронічні” проблеми, які супроводжують кожного, хто брався за редакторсько-видавничу чи друкарську справи на чужині.

Оскільки журнал „Юні Друзі” було засновано за ініціативою та за сприяння найголовнішої громадської організації українців у Великій Британії – СУБ, то знайомство з його архівною колекцією дає змогу знайти відповіді на поставлені вище питання.

Уперше про журнал „Юні друзі” з’являється окремий розділ у річному Звіті діяльності СУБ за 1956 рік²⁴. З цього і наступних таких звітів і почерпуємо цінну інформацію.

Періодичність і обсяг

Первинно журнал задумувався як щомісячник. Однак утілити задум завадили дві причини: відсутність у Лондоні фахівців із журналістською освітою чи практичним досвідом роботи та така ж відсутність коштів. Отож, періодичність не була сталою. Перші п’ять

²⁴ *Звіт СУБ за 1956 рік*, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1956”, Архів СУБ, Лондон 1956.

років існування більш-менш витримувався статус двомісячника, далі часові проміжки між порядковими числами збільшувалися. До початку 80-х років ХХ століття журнал став кварталником. Так, упродовж 1956 року вийшло в світ сім чисел. Загальний їх наклад склав 10200 примірників²⁵.

Натомість обсяг кожного числа з роками збільшувався: у перші півтора року існування – 16, від третього числа 1956 і до початку 70-х років – 20 сторінок. Останні випуски початку 80-х років зросли до 24 сторінок

Редакційний процес

Перші числа „Юних Друзів” готували до друку всього двоє – редактор Андрій Бідось та художник Юрій Кульчицький. Хоча останній мешкав у Франції.

Редакційна робота поживалася від 1956 року, коли до справи долучилася Спілка Українських Учителів та Виховників у Великій Британії. Це відразу надало украї потрібний такому виданню належний методичний рівень публікацій.

Відтоді зібрані до чергового числа матеріали спочатку переглядали а рекомендували (або не рекомендували) до друку члени редколегії – фахові педагоги: проф. І. Голубович, І. Федчиняк та представник Об'єднання Працівників Педагогічної Літератури Б. Гошовський.

З редакцією також тісно співпрацювали як автори і реактори професори Р. Завадович, Л. Бачинський, письменники Леонід Полтава, О. Лятуринська, Б. Бора,

²⁵ Ibidem.

отці-доктори А. Михальський, І. Музичка, також К. Перелісна.

Як і будь-який поважний журнал, „Юні Друзі” мали власні кореспондентські пункти за кордоном. Функції представників журналу виконували: в Бельгії (Брюссель) О. Коваль, у Франції (Париж) О. Яцків, у Німеччині (Мюнхен) О. Павловська.

Редактори

Незмінним редактором „Юних Друзів” перших трьох років їх випуску був Андрій Бідось.

Третє число за 1957 рік, підготовлене до друку цим загальним улюбленцем тогочасної української дітвори на британських островах, вийшло з його портретом у траурній рамці із своєрідним некрологом, адресованим юним читачам. Варто подати ось цей зворушливий фрагмент:

„У суботу 13 квітня 1957 р. всевишній забрав від нас редактора „Юних Друзів” бл. п. Андрія Бідосю, який підписувався як „Дід Андрій”. Дід Андрій не зможе більше писати до вас листів, але він буде просити Господа, щоби дозволив вам рости на славу України й діждатися хвилини повороту разом з вашими родичами ну вільну Україну. Дід Андрій дуже любив свою Батьківщину. В нього була сильна віра, що ви виростите на славних людей, які зможуть багато допомогти Україні”²⁶.

Редакція не змогла віднайти підходящу кандидатуру на цю непросту посаду, тому в службовій частині чисел від другої половини 1957 року стала

²⁶ Некролог „Андрій Бідось”, [в:] „Юні Друзі”, ч. 3 (1957), с. 2.

з’являтися загальна фраза „Редагує редколегія з рамени Спілки Українських Учителів”.

Починаючи з 1960 року постійним редактором журналу стає Т. Кудлик. Виконував він цю копітку й відповідальну справу, часто задарма, упродовж наступних чверть століття. В числі 2 від 1982 р. на 2 сторінці віднаходимо коротку інформацію про привітання й подяка панові Кудлику від головної управи СУБу тривале в часі чесне і вміле, редагування дитячого часопису.

Журнал „Юні Друзі”, яким беззмінні керував Теодор Кудлик понад 15 літ, став його лебединою піснею. Такою ж піснею можна вважати ще й ошатно видану Українською Видавничою Спідкою в Лондоні книгу його творів *Самоцвіти нації*. Уміщені тут розвідки автора про участь українських козаків в обороні Відня 1663 року, есе про Тараса Шевченка та Миколу Лисенка, оглядові статті з нагоди 50-річчя Українських Січових Стрільців, річниці Героїв Крут та Героїв Базару засвідчують, що мав цей талановитий самородок неабиякий хист не лише журналіста, а й вченого-дослідника. А ще – оригінального поета. А вірш „Йти” можна сприймати як життєве кредо автора. Йдеться тут про долю юнака, який щоразу долав надлюдські випробування долі, бо йшов і продовжує йти з Богом і Україною в серці:

І нова міць, і нова сила
Тоді родилася в мені,
А серце билося й молило:
На шляху тім - ти не впади!
Йди!..

Помер Теодор Кудлик 1 січня 1990 року, не дочекавшись проголошення в Києві акту про відновлення Української державності. А мріяв він про цю подію упродовж усього свого працьовитого 80-літнього житейського шляху. Його *Самоцвіти нації* вийшли в світ у лондонській Українській Видавничій Спілці 1994 року.

У пору редакторства Кудлика запроваджується кілька нововведень. З'являється посада мовного редактора (тривалий час ці обов'язки виконував Микола Клименко) та адміністратора журналу (ці клопоти перебрав колишній дивізійник Української національної армії, який видавчю справу освоював у італійському таборі для українських полонених „Ріміні” Володимир Мащак). Постійні обов'язки художнього редактора перебирає від тієї пори відомий у діаспорі мистець Ростислав Глукко.

Весною 1984 р. редактор Кудлик за станом здоров'я попросився на відпочинок і долю „Юних Друзів” було передано до рук Надії Марченко. Однак за своїм підписом їй так і не вдалося випустити в світ жодного числа журналу. Та про це нижче.

Промоція

Зазвичай із появою чергового числа „Юних Друзів” вміщувала обкладинку журналу та коротке звернення до читачів набувати його. Для прикладу, таким був анонс випуску за липень-серпень 1956: „Не жалійте гроша та передплатіть журналик. Або замовте його для Вашого сморчка й донечки, зробіть несподіванку для Вашої дитини і корисне для справи виховання її в українському дусі”.

Отож, у таких зверненнях йшлося не лише про передплату на поточний рік. Певна кількість примірників, яка не випродувалася упродовж року, оформлялася згодом у тверду книжкову оправу із позолоченим тисненням назви журналу. Виходив такий собі подарунковий річний комплект у формі книжки. Починаючи з 1956 року, такі комплекти можна було замовити в редакції всього за 1 фунт 5 шилінгів. Їх, окрім подарунків, купували також новоприбулі до громади. Для закордонних змовників, з урахуванням вартості пересилання, оправлений річник коштував чотири долари.

Слід підкреслити, що річники того чи того журналу з книжковою оправою і позолоченим тисненням у 50-60-ті роки минулого століття набували неабиякої популярності в українських родинях за кордоном, особливо першої та другої хвиль еміграції. У відділах українознавства зарубіжних бібліотек нерідко доводилося бачити такі комплекти з екслібрисами якоїсь родини чи з дарчими написами власників колишньої домашньої бібліотеки. Одиночні такі комплекти тепер зустрічаються і в деяких державних книгозбірнях України.

Доброму розголосові про новий журнал сприяли кілька прихильних рецензій у діаспорній пресі. Професор Л. Бачинський помістив свої публікації у двох виданнях: британській газеті „Українська Думка” (*Віриним сином-дочкою України будь!*)²⁷ та канадському журналі „Жіночий світ” (*Юні друзі – журналік для українських*

²⁷ Л. Бачинський, *Віриним сином-дочкою України будь!*, [в:] „Українська Думка”, ч. від 5 липня (1956).

дітей)²⁸. Аналітичний матеріал *Минуле, теперішнє й майбутнє „Веселки”* оприлюднив у нью-джерсівській „Свободі” Д. Благура. Тут подано характеристику американської „Веселки” та британських „Юних Друзів”, де обидва видання наділені компліментами надією, що вони ще довго радуватимуть нашу дітвору новими цікавими випусками²⁹. Прихильні слова про цей двомісячник знаходимо в „Календарці українця у Великій Британії” на 1960 рік. Дмитро Штикало у статті *У Службі громаді й Батьківщині* дає таку оцінку: „Цей двомісячник – єдиний того роду в Західній Європі український ілюстрований журналик... Треба тільки, щоб усі українські батьки, учителі, виховними та національно свідомі українці доклади ще більше зусиль для придбання якнайбільше передплат і таким способом уможливили загалові української дітвори та юнацтва користуватися цим дуже потрібним саме тут, на чужині, виданням”³⁰.

Наклади та фінансові засади.

З огляду на невтішні тенденції з накладками українських газет та журналів, які складаються від початку третього тисячоліття та із остаточним зниканням о цій порі низки всеукраїнських дитячих видань важливо простежити тиражну політику одинокого

²⁸ Л. Бачинський, *Юні друзі – журналик для українських дітей*, [в:] „Жіночий світ” (Вінніпег), ч. за грудень (1956).

²⁹ Д. Благура, *Минуле, теперішнє й майбутнє «Веселки»*, [в:] „Свобода” (США), ч. 209 (1956).

³⁰ Д. Штикало, *У службі громаді й Батьківщині*, [в:] „Календарець українця у Великій Британії на 1960 рік”, Лондон 1960, с. 39-40.

на всю Велику Британію дитячого журналу в ту епоху, за якої він виходив у світ.

Дані про наклад „Юних Друзів” у розрізі передплати, кольпортажу, всередині країни, за рубезем вдалося відстежити за щорічними Звітами СУБ, де, як уже зазначалося, інформацію про цей журнал подавали окремим розділом.

Журнал починав своє існування в 1955 році накладом 1000 примірників. Через два роки цей показник зріс до півтори тисячі. В наступні роки дещо зменшувався, але до 1961 року не опускався нижче 1110. До кінця 60-х років загальний наклад зменшується майже вдвічі, і в 1971 році склав 560 примірників. Від початку 80-х років цей спад фіксується на рівні 400.

Загальний наклад „Юних Друзів”, як і будь-якого іншого еміграційного видання, традиційно поділявся на такі складові: передплата (внутрішня та міжнародна), кольпортаж, тобто посередництвом книжково-пресових розповсюджувачів (внутрішній та міжнародний) складався, для дарування або безкоштовної передачі (для бібліотек, установ та організацій, окремих осіб) редакційний фонд.

Цікаво, яке співвідношення посідали такі складові в накладах цього видання? Візьмемо дані за 1956 рік, коли наклад кожного числа журналу становив 1357 прим.

Передплату тоді оформили 233 особи, причому таких було більше за кордоном (124) ніж у Великій Британії (109). Через кольпортаж розходилося так: по Великій Британії – 485, за кордоном – 306 примірників. Разом владо ся реалізувати 1024 прим.

Останні – 333 – розійшлися як дарові.

На яку категорію читачів і куди дарувалися примірники журналу?

Дані такі:

- для допомоги українським дітям у ті країни, де не виходили такі видання, - в Німеччину, Австрію, Парагвай та ін. – 85 прим.;

- співробітникам СУБ та редакції – 85 прим.;

- преса, музеї, видавництва, установи -108 прим.;

- архів редакції – 55 прим.³¹

Цікаво порівняти. Якщо в 1956 році кількість дарованих примірників сягнула 333, то в 1969 це число зменшилося в десять разів – 33³².

Наступний цифровий ряд дасть змогу сьгоднішньому читачеві осягнути масштаби та території розселення українців після Другої світової війни лише на теренах Великої Британії. Журнал „Юні Друзі”, згідно з адресарем розсилання, читали в таких поселеннях цієї країни: Ноттінгем - 65 прим., Болтон – 30, Рочдейл – 30, Аштон, Волвергамптон - по 25, Лестер – 22, Дарбі – 20, Бері – 20, Брадфорд – 20, Глостер – 18, Лондон, Гаддерсфілд – по 15, Манчестер – 10, Галіфакс – 10, Лідс – 10, Блекберн – 10, Редінг – 8, Бедфорд, Кіхлей - по 6, Едінбург, Стокпорт, Лій – по 5, Свіндон – 3, Мірфілд, Лінкольн - по 2, Скенторп – 5.

В цілому ж українські емігранти мешкали на ту пору в більш ніж 400 містах та поселеннях Великої Британії. Ця цифра стала відомою з результатів анкетування, яке провела Організація Бувших Вояків

³¹ *Звіт СУБ за 1956 рік*, [в:] Пакка «Звіти СУБ за роками: 1956, Архів СУБ, Лондон 1956.

³² *Звіт СУБ за 1969 рік*, [в:] Пакка «Звіти СУБ за роками: 1969, Архів СУБ, Лондон 1969.

Українців у Великій Британії (ОБУВ) напередодні свого з'їзду в 1958 році³³.

Як пробували продовжити життя „Юним Друзям”

На початку 80-х років фінансуванням журналу ускладнилося. Навіть у пору тиражного благополуччя, яка припадала на кінець 50 - початок 60-х років минулого століття, виручка від передплати та реалізації за кольпортажем не покривала всіх витрат друку. Нестачу перебирала на себе книгарня СУБу. Однак із часом і прибутки книгарні стали танути.

Причин такого становища було кілька: виїзд багатьох активних членів громади за океан – переважно в Канаду та США, асиміляційні процеси.

Надії покладалися на нову хвилю юних українців, народжених тут уже від другого покоління емігрантів. Але в цьому поколінні частка змішаних подружніх пар помітно збільшувалася. Отож, із неминучих у еміграції об'єктивних причин асиміляції частка читачів українськомовної друкованої продукції ставала все меншою.

Ще однією причиною зменшення накладів „Юних Друзів” стало припинення діяльності шкіл українознавства в таких містах як Галіфакс, Бедфорд, Бері, Глостер, Лестер.

Шукати місця збуту журналу реакція почала за кордоном. На звернення відгукнулася голова Української Шкільної Ради в Австралії пані Бачинська. Там

³³ 10 років на чужині: Кілька фактів про українців у Великій Британії, [в:] „Сурмач” (Лондон), 1958, ч. 1, с. 22.

передплатили певне число журналу. Але цього виявилось недостатньо³⁴.

На ту пору наклад журналу складав 400 прим., річна переплата 2.40 фунта, а одного окремого примірника – 60 п.

У зв'язку з такими тенденціями перспективи дитячого журналу, який упродовж десятків років виконував місію зв'язкового юних українців на чужині, вирішили спільно обговорити СУБ, СУМ та Пласт.

Довголітній редактор Т. Кудлик подав у відставку, а його наступниця Надія Марченко для порятунку ситуації запропонувала кардинальне оновлення структури та змісту журналу. Йшлося про тематичну переорієнтацію від школярів на дошкільників. Аргументи: для школярів у Великій Британії Спілка Української Молоді видавала журнал „Крилаті”, а „Пласт” - „Юнак”.

Крім того, нова редакторка запропонувала виконувати ілюстрації в трьох кольорах (а не і двох як раніше). Почалася підготовка до випуску першого числа зреформованого журналу. Але тут підвели художники. Зважаючи а те, що передплатників на 1984 рік назбиралося лише на 200 примірників, обговорювався варіант перетворення журналу в неперіодичне видання.

У підсумку сталося так, що осіннє число за 1983 рік, яке півроку пролежало в друкарні через брак коштів, появилось в світ лише в березні 1984-го. Воно було останнім у майже тридцятирічному літочисленні цікавої й захопливої мандрівки рученятами, очима й голівками

³⁴ *Звіт СУБ за 1982 рік, Архів СУБ (Лондон)*, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками”, 1982.

підростаючої української дітвори не лише на теренах Великої Британії, а й інших країн світу, куди поширювалося за переплатою та в роздріб.

У загальному випущених чисел від початку існування воно було 128.

Висновки

1. У бібліотеці СУБу в Лондоні зберігається повний комплект підшивки „Юних Друзів”. У цій підшивці налічується 128 чисел „Юних Друзів”, які побачили світ від 1955 по 1984 роки.

2. В жодній із українських загальнонаціональних книгозбірень Повного комплекту „Юних Друзів” немає.

3. Нагальне питання електронного оцифрування діаспорної періодики зокрема і національної в цілому, яка в неналежних умовах зберігання гине на очах, досі на державному рівні й не ставилося для розв’язання.

4. Досвід видання українського дитячого журналу на чужині упродовж тривалого часу (в кольорі й на крейдяному папері) без будь-якої фінансової підтримки з боку держави, а лиш громадським коштом, багато в чому є повчальним для нинішньої ситуації в Україні, коли в національному інформаційному просторі сегмент дитячої періодики за байдужого споглядання держави практично зник.

БІБЛІОГРАФІЯ

А. Бідось, *Українським дітям – рідне слово*, [в:] „Українська Думка”, ч. від 24 лют.1955.

Л. Бачинський, *Вірним сином-дочкою України будь!*, [в:] „Українська Думка”, ч. від 5 липня 1956.

Л. Бачинський, *Юні друзі – журналік для українських дітей*, [в:] „Жіночий світ” (Вінніпег), ч. за грудень 1956.

Д. Благур, *Минуле, теперішнє й майбутнє „Веселки”*, [в:] „Свобода” (США), ч. 209 (1956).

Вельмишановні батьки, виховними, українці, [в:] „Українська Думка”, ч. 15 (1955).

Дядько Андрій, *Лист до читачів „Юних Друзів”*, [в:] „Юні Друзі”, ч.1 (1955), с. 2.

Звіти Союзу Українців у Великій Британії (СУБ) за 1953 рік, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1953, Архів СУБ, Лондон 1953.

Звіт СУБ за 1956 рік, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1956, Архів СУБ, Лондон 1956.

Звіт СУБ за 1969 рік, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1969, Архів СУБ, Лондон 1969.

Звіт СУБ за 1982 рік, [в:] Папка „Звіти СУБ за роками: 1982, Архів СУБ, Лондон 1982.

На „Фонд Української Дитини”, [в:] „Українська Думка”, ч.45 (1955).

Некролог „Андрій Бідось”, [в:] „Юні Друзі”, ч. 3 (1957), с. 2.

Д. Штикало, *У службі громаді й Батьківщині*, [в:] „Календарець українця у Великій Британії на 1960 рік”, Лондон 1960, с. 39-40.

10 років на чужині: Кілька фактів про українців у Великій Британії, [в:] Сурмач (Лондон), ч. 1 (1958).

**ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА
ЮНАЦТВА ПІД ВПЛИВОМ ЗАРУБІЖНОЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

EVOLUTION OF UKRAINIAN PROSE FOR CHILDREN
AND YOUTH
INFLUENCED BY FOREIGN LITERATURE

Тетяна КАЧАК

Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
ORCID 0000-0002-6863-1736

Translated literature has played an important role in the formation and functioning of Ukrainian literature for children and youth at various stages of its development. In the article the author outlines and analyzes the main aspects, mechanisms and specific examples of the influence of foreign literature on the development of contemporary Ukrainian prose for children and youth. The researcher proves that translated literature shapes trends, sets “fashion” on works of a particular thematic direction, promotes genre literature, plays an important role in updating the poetics of texts and outlines other trends in the development of national literature. Active gender marking of contemporary Ukrainian prose for young people, emergence of the phenomenon of literature for girls and for boys, frank diary texts are a consequence of popularity of works by Polish, German, English, Scandinavian writers (Barbara Kosmowska, Joanna Jagiełło, Małgorzata Gutowska-Adamczyk, Ulf Stark, Vigdis Hjorth,

Angela Nanetti) among Ukrainian readers, extrapolation of foreign experience. Thus, Ukrainian writers produce an up-to-date literary proposal, respond to readers' queries, which formed by contemporary realities and translated literature for children and youth.

Key words: Ukrainian literature, foreign literature, translated literature, prose for children and youth, evolution, tendency, mutual influence.

Взаємовпливи національних культур загалом і літератур зокрема – один із важливих чинників еволюції літературного процесу та формування тенденцій мистецьких явищ. Основний інструмент впливу – переклади оригінальних творів іншими мовами. Інші інструменти – соціокультурне і географічне середовище, в якому перебуває автор. Перекладна література відіграла важливу роль у становленні та функціонуванні української літератури для дітей та юнацтва на різних етапах її розвитку. Чи не найяскравішими були періоди активної перекладацької діяльності та видання зарубіжних книг, адресованих дітям, на зламі ХІХ-ХХ, на початку та в кінці ХХ, на початку ХХІ століть. Звичайно, ці процеси тісно пов'язані із суспільними подіями тих часів, активізацією культурної взаємодії, а сьогодні – відкритістю кордонів, мультикультурними тенденціями.

Переклади-адаптації творів зарубіжних письменників для дітей, здійснені на межі ХІХ-ХХ століть Борисом Грінченком і Марією Загірньою, Оленою Пчілкою, Іваном Франком та ін., наповнили нішу реалістичної, казкової і пригодницької літератури, отримали широкий резонанс і спонукали українських авторів активно писати для юних, враховувати специфіку

рецепції адресата, виводити на арену образи дітей-героїв, артикулювати дискурс дитинства у художньому світі, динамічно розгортати казкові й пригодницькі сюжети. Так відбувалось тематичне й жанрове оновлення української прози для дітей, модерних змін зазнала поетика творів.

Десятиліття радянського, фактично герметичного у культурному плані, ідеологічно заангажованого простору унеможливили повноцінне поширення зарубіжної літератури для дітей. І якщо класичні твори були доступні для читання, то про сучасну літературу і її переклади українською, конструктивний вплив на українських письменників чи літературну ситуацію навіть не йшлося. Сьогодні поява якісних перекладів українською мовою світової класики і сучасної дитячої літератури – однозначно позитивна тенденція. Вона розширює коло читання й читацькі горизонти, розкриває національну специфіку і читацькі інтереси дітей у різних країнах. Впливають ці тексти і на формування читацьких запитів, смаків українських дітей. На них орієнтуються письменники, критики. Важливість дослідження впливу зарубіжної літератури як чинника еволюції національної літератури для дітей та юнацтва засвідчує природа формування й функціонування художньо-естетичного, соціокультурного феномена сучасної української прози, адресованої юним читачам.

Мета розвідки – окреслити й проаналізувати основні аспекти, механізми й конкретні приклади впливу зарубіжної літератури на розвиток сучасної української прози для дітей та юнацтва.

Проблемою взаємовпливу та порівняння, перекладу національних літератур для дітей, а також

дослідженням їх у міжкультурному просторі займаються зарубіжні та українські науковці (О. Вишневецька, У. Баран, К. Зайцева, Е. О'Салліван (Е. О' Sullivan), Б. Салюк, Д. С. Скотт (Joh C. Stott), З. Шавіт (Z. Shavit) та ін.). Однак жодного разу предметом студій не була специфіка впливу зарубіжної літератури на розвиток сучасної української прози для дітей та юнацтва. В цьому актуальність обраної теми й розвідки.

Основна частина. У сучасній прозі для дітей та юнацтва вплив зарубіжної літератури присутній у багатьох аспектах. Розглянемо найважливіші і найпоширеніші.

Перекладна література формує тренди³⁵, задає „моду” на твори певного тематичного спрямування, сприяє популяризації жанрової літератури, відіграє важливу роль у формуванні тенденцій розвитку сучасної української літератури для дітей та юнацтва. Тренди є зовнішнім, часто одним із найяскравіших проявів тенденцій, які формуються. Вони можуть поставати на основі одиничного явища і давати поштовх комплексу явищ, а можуть формуватися в середовищі подібних явищ і засвідчувати нову якість в репрезентації об'єкта літератури. Відбувається зміна у співвідношенні традиційного та нового. Трендом у літературі можуть бути: текст, творчість автора; актуальна і цікава тематика; популярний жанр; образ літературного героя; система художніх прийомів. Успішні тренди переростають у тенденції і задають вектори розвитку літератури. Наприклад, тенденція поширення фентезі в сучасній українській та інших національних літературах

³⁵ Т. Качак, *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст.*, Київ 2018, с. 21-22.

якоюсь мірою спровокована популярністю романів про Гаррі Поттера Джоан Ролінг, про які є підстави мислити як про тренд у світовій літературі для юних читачів. Трендовість казкових образів засвідчує їх популярність, впізнаваність і поширеність як у літературах, так й у різних національних культурних дискурсах за межами літератури впродовж тривалого часу (Вінні Пух, Попелюшка, Аліса, Пітер Пен). З часом тренди можуть втрачати позиції чи їх посилювати в національних літературах. У всіх випадках одним із ключових аспектів тренду є читацький успіх твору. Цей факт підтверджує потребу досліджень успішних у читацькому середовищі явищ, нового ставлення до „масовості” (як ознаки популярності), адже, як зауважує Маргарет Мід (Margaret Mead), ми існуємо у постфігуративній культурі, де не тільки діти вчаться в дорослих, а й дорослі вчаться в дітей³⁶.

Поширення і резонанс творів зарубіжних письменників стимулюють розвиток тих чи інших сегментів національної літератури і забезпечують заповнення тематичних і жанрових ніш та колоритність, багатогранність літературного явища. Зарубіжна література стає своєрідним взірцем для молодого покоління українських авторів. В останні десятиліття це засвідчує поява значної кількості українських творів про і для підлітків реалістичного спрямування, а також значний інтерес і широка пропозиція на книжковому ринку книжок-картинок, віммельбухів для менших дітей.

³⁶ M. Meek, *Introduction Definitions, themes, changes, attitudes*, [в:] *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, т. 1, ed. P. Hunt, London - New York 2004, с. 1–12.

Механізми й форми прояву впливу зарубіжної літератури на українську літературу можуть бути різні, виявлятися і матеріалізуватися в оригінальних творах, перекладах, творах-адаптаціях, переспівах, наслідуваннях, екстраполяціях окремих сюжетів, мотивів, тем, рідше – в обігруванні та пародіюванні.

Перекладна література впливає на стилі письма й поетику текстів українських письменників. Тільки від майстерності автора й характеру впливу залежить чи проігноровано, чи максимально враховано національні ознаки, суспільні реалії й ментальність потенційних читачів. У сучасній українській прозі є приклади, коли письменники використовують зарубіжний досвід творення текстів для дітей та юнацтва, наслідують не тільки тематику, а й спосіб „розмови” з недорослим читачем. Зокрема йдеться про максимальну відвертість, розкутість в художній репрезентації психологічних, соціальних чи інших проблем особистості. Про це свідчить стиль і манера письма, поетика текстів. Добре ілюструють таке явище повісті Оксани Лушевської (*Інший дім*) Наді Білої (*Крута компанія*). Формування письменницького світогляду й стилю письма цих авторок відбувалося під впливом читання зарубіжних творів про і для юних, постійного перебування у середовищі іншої культури. У їх творчості відчутним є мультикультурний досвід³⁷. І це ще один інструмент впливу зарубіжної літератури на формування національної.

³⁷ Т. Качак, Т. Blyznyuk, *Contemporary Ukrainian Literature for Children and Youth in the Context of Multiculturalism as an Edukational Practice*, [в:] „Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Vol 5, nr 1, 2018, с. 128–135.

Класична і сучасна зарубіжна література є чинником розширення тематичних горизонтів, домінування певних жанрів, розвитку гендерно маркованої літератури, оновлення наративних практик письма, центрування інших типів героїв у сучасній українській літературі для дітей та юнацтва є.

Розширення тематичних горизонтів.

Під впливом зарубіжної практики в умовах посттоталітарного культурного простору сучасні українські письменники сміливіше розгортають проблеми соціально-психологічного плану: булінгу, дорослішання, сексуального досвіду, інклюзії тощо. Реальність „без прикрас” знаходить відображення в літературі, формуючи нову тенденцію реалістичної та хард-реалістичної підлітково-юнацької прози у різних національних літературах. Соціально-побутова тематика (життя дітей у родинному середовищі, шкільному товаристві, стосунки з ровесниками, батьками, вчителями; конфлікти на межі дорослого і підліткового світів³⁸) набула значного поширення після 1989 року. Така література зараз особливо актуальна, оскільки дає читачеві можливість побачити себе і світ навколо, а письменникові – створити наратив, за допомогою якого можна з дитиною „проговорити” реалії сьогодення. Реалістична проза – це правдиве зображення й конструювання дійсності. Оксана Луцєвська,

³⁸ S. Frycie, *Współczesna proza „dziecięco-młodzieżowa” o tematyce społeczno-obyczajowej – tendencje rozwojowe (O prozie społeczno-obyczajowej dla dzieci i młodzieży po 1989 roku)*, [в:] *Волинь філологічна : текст і контекст. Українська і польська література для дітей та юнацтва: Зб. наук. пр.*, упор. Т. Левчук, Луцьк 2007, Вип. 3, с. 183.

використовуючи метафору „дитяча література – це дзеркала, вікна й двері”, називає реалістичну прозу – дзеркалом, в якому дитина може побачити себе й світ. За її переконанням, таке дзеркало відсутнє в українській літературі (2015). Функціональна перспектива реалістичної прози очевидна: вона дає змогу бачити побут, життєву ситуацію з іншої перспективи; показує дітям, що вони не самотні в тій чи тій ситуації, і подібне ще хтось переживає чи вже пережив; готує до життя; стимулює критичне мислення, зіставлення чи протиставлення; створює поле для відвертих і актуальних розмов³⁹.

У 2012 р. Емілія Огар стверджувала, що „сучасної тематики, сучасних героїв, сучасних проблем у сучасній дитячій літературі відчутно бракує. Усе це є результатом наполегливого ігнорування особливостей психології сучасної дитини, рівня її інтелектуального розвитку та інформованості (безперечно іншого, ніж був у їхніх однолітків 10-20-30 років тому)”⁴⁰. Відтоді ситуація в українській літературі для дітей та юнацтва щодо текстів реалістичного спрямування кардинально змінилася. Тенденція розвитку реалістичної, соціально-психологічної прози про і для підлітків – висхідна і динамічна, про що свідчить порівняльно-типологічне зіставлення кількості виданих творів з початку 1990-х років, а також їх популярність. Якщо на початку ХХІ

³⁹ Сучасна реалістична проза для дітей: чому й кому, <http://urccyl.com.ua/novyny/details/item/suchasna-realisticzna-proza-dlja-ditei-chomu-i-komu/>, [06.02.2020].

⁴⁰ Е. Огар, *Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби)*, Львів 2012, с. 17.

століття у цій ніші переважала перекладна проза, то зараз її витісняє якісна українська.

Не залишаються поза увагою українських письменників складні теми, які раніше не порушували (або розкривали дуже поверхово) у творах для дітей (напр., тема смерті⁴¹, проблеми екзистенційного характеру, інклюзії). Саме переклади творів польських письменниць Барбари Космовської (Barbara Kosmowska), Йоанни Ягелло (Joanna Jagiełło), Малгожати Гутковської-Адамчик (Małgorzata Gutowska-Adamczyk), шведського письменника Ульфа Старка (Ulf Stark), норвезької письменниці Вігдіс Йорт (Vigdís Hjorth), італійки Анджели Нанетті (Angela Nanetti), які набувають популярності, формують читацьку цікавість до реалістичних, шкільних, соціально-психологічних повістей українських авторів Валентина Бердта, Сергія Гридіна, Оксани Лушевської, Оксани Сайко, Олени Рижко та ін. Такий попит породжує видавничу пропозицію. З'являються серії та лінійки прози для підлітків у ВСЛ, ВЦ „Академія”, видавництвах „Фонтан казок”, „Віват” та ін. Аналогічно появи українських художніх книг на інклюзивну тематику (проза А. Бачинського, А. Нікуліної, Л. Ніцой, О. Радущинської)

⁴¹ T. Kachak, *The Theme of Death in Ukrainian Literature for Children: Artistic Peculiarities (based on Halyna Kyrpa's story My Dad Has Become a Star)*, [в:] “Studia polsko-ukrainskie”, nr 5, 2018, с. 161–174; К. Jakubowska-Krawczyk, *Przestrzeń realna czy mityczna? Kazka pro Majdan Chrystyny Łukaszczuk*, [в:] *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, pod red. W. Kosteckiej i M. Skowery, Warszawa 2016, с. 137-174.

передували переклади із зарубіжної літератури (напр., *Диво (A miracle)* Р. Дж. Паласіо (R. J. Palacio), *Мишка (Poczwarka)* Д. Тераковської (Dorota Terakowska)), які стали популярними серед українських читачів.

Тенденція тематичного розтабування в українській літературі для дітей та юнацтва постає під впливом зарубіжної традиції „розмови з дітьми про все”. У час відкритого доступу до інформації немає сенсу в заборонах. Про це відверто говорить В. Єшкілев: „Сучасний підліток, який нишпорить в інтернеті, практично не обмежений у намаганні про щось дізнатися. Себто на сьогоднішній день питання поняття табу, яке існувало за радянських часів, зняте. Розмова про заборони для дітей і підлітків – це ігри дорослих, вибудовування обмежень, які підлітки все одно обходять”⁴². На цьому наголошує й Емілія Огар: „Більшість тем, які хвилюють сучасного підлітка, донедавна позначалася маркером „дітям до 18 заборонено”. Досить лише переглянути перелік рубрик: „Побачення та інтим”, „Вживання наркотиків та зловживання ними”, „Вагітність”, „Суїцид” і „Насильство”. Глибина і серйозність зацікавлення цими темами вражають, руйнують усі стереотипи того, про що можна розмовляти з дитиною”⁴³. Тому вже не є дивним, коли у повістях для підлітків йдеться про ранню вагітність дівчини (*Дорослі зненацька* С. Гридїна, *Мрія прийшла раніше* М. Морозенко), перший сексуальний

⁴² *Про табу без табу*, <http://www.barabooka.com.ua/pro-tabu-bez-tabu/>, [09. 02. 2020].

⁴³ Е. Огар, *Особливості читачької поведінки сучасних підлітків*, [в:] *“Вісник Дніпропетровського національного університету. Серія: Журналістика. Літературознавство”*, Вип. 9, № 1, 2008, с. 112.

досвід школярів (*Поцідунок був не останній* О. Бурлаки, *16 весна* В. Теремка, *Крута компанія* Н. Білої), інтерсексуальність (*Леприкони* В. Захабури), спроби суїциду (*І паралельні перетинаються* С. Гридіна, *Задзеркалля* О. Лушевської), жорстокої поведінки з однокласниками (*Помста* Ю. Чернієнко, *Пампуха* А. Шавlach) тощо. У сучасній українській підлітково-юнацькій реалістичній літературі теми дорослішання, становлення особистості, самореалізації, самоствердження та соціалізації, буття дитини у світі ровесників і дорослих – найпопулярніші. Вони пов'язані із осмисленням стосунків між однолітками, взаємодії дітей з батьками й учителями, з тим періодом, коли юні „відкривають для себе внутрішній світ, ідентифікують себе в соціумі, обирають життєвий шлях на основі ціннісного, життєвого, професійного, морального та духовного самовизначення”⁴⁴.

Домінування певних жанрів. Під впливом зарубіжних тенденцій в сучасній українській літературі розвиваються жанри фентезі, наукової фантастики, детективу, щоденника, реалістичної, хард-реалістичної, біографічної прози. Жанрова система сучасної української прози для дітей та юнацтва вибудовується на функціонуванні традиційних жанрів та новоутворених⁴⁵ і в цьому аспекті майже не відрізняється від жанрової класифікації, яка побутує у зарубіжних студіях

⁴⁴ М. Савчин, Л. Василенко, *Вікова психологія*, Київ 2017, с. 193.

⁴⁵ Т. Качак, *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст.*, Київ 2018, с. 104 – 165.

літератури для дітей⁴⁶. Однак класифікація дитячої книжки універсалізується за рахунок диференціації не так жанрів літератури, як форматів книжки⁴⁷. Популярності серед українських дітей набувають книги-картинки, розвивальні книги-розглядалки віммельбухи (wimmelbilderbuch), частково комікси (comics). Оновлюється інтерес до пізнавальних, інформаційних книг для дітей (informational books).

Центрування інших типів героїв. У монографії *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст.*, враховуючи різні аспекти образотворення (зовнішній портрет, внутрішній світ, характер, поведінку, соціальний статус тощо), моделі стосунків персонажів, проблематику та специфіку поетики твору, пропоную типологію і досліджую такі типи дитячих образів у сучасній реалістичній прозі для юних: самотня дитина (Миколка із *Миколчиних історій* М. Павленко), дитина-бешкетник (Ігрек з повісті *Як я руйнувала імперію* З. Мензатюк), важкий підліток (сестри Грінкові з оп. *Час дітей* Т. Малярчук), дитина-аутсайдер (Лідка з оп. *Біла ворона* О. Сайко), дитина-дивак (Марта з повісті *Марта з вулиці Святого Миколая* Д. Матіяш), „інша” дитина (головний герой оп. А. Маслюха *Трамвай № N*, повісті А. Бачинського *140 децибелів тиші*, Оксани Радущинської *Метелики в крижаних панцирах* та ін.), „маленький дорослий” (Вадим Журбін із повісті В.

⁴⁶ *Genres of Children's Literature*,

<https://goldstein.cci.fsu.edu/files/2012/10/Genres-of-childrens-lit2.pdf>, [09. 02. 2020].

⁴⁷ *Children's Genres*,

http://www.breitlinks.com/my_libmedia/children%27s_genres.htm, [09. 02. 2020].

Бердта *Мій друг Юрко Циркуль*), самодостатня дитина (Ярина із повісті *Як я руйнувала імперію* З. Мензатюк)⁴⁸. Варто зауважити, що образ дитини-бешкетника є поширеним і в національній і у світовій літературі (цьому присвячене дослідження Б. Салюк⁴⁹). Однак дитей-аутсайдерів, „інших дітей”, дітей з інвалідністю у класичній українській літературі для дітей письменники зображували не часто, натомість у зарубіжній літературі ці образи швидше традиційні, аніж новаторські (Тезі із повісті *Обзивають мене Мурахоїдом* К. Нестлінгер, Анне Беа із серії книг *Хто проти суперкрутих, Привиди проти суперкрутих, Суперкруті догралися, Таємниця суперкрутих* А. Аудгільд Сульберг, Ізабель і Чарлі із книги *Моя подруга Ізабель* Е. Волосон і Б. Гофа, Марія із книжки-картинки *Марія і Я* Мігеля Гаярдо та ін.).

Розвиток гендерно маркованої літератури.

Знаковою тенденцією у сучасній українській літературі є розвиток гендерно маркованої реалістичної прози для підлітків, актуалізація фемінного і маскулінного дискурсів. Це явище не нове, але на сучасному етапі в ньому увиразнилися якісно нові ознаки: розтабування раніше заборонених тем, пов'язаних із фізіологічним дорослішанням, психологічним переживанням перехідного віку, соціалізацією. Гендерний вимір – передумова формування нового погляду на літературний твір. Така інтерпретація активно практикується у

⁴⁸ Т. Качак, *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст.*, Київ 2018, с. 188.

⁴⁹ Б. Салюк, *Типологія традиційних образів дитини-бешкетника у художніх творах для дітей і про дітей*: автореф. дис. ... канд. філол. наук, Тернопіль 2011.

європейському літературознавстві з другої половини ХХ століття. Уявлення про „фемінне” і „маскулінне” як категорії гендеру, конструкти культури, які втілюються в особливій художній картині світу, точці зору автора і героя, системі персонажів, віддаляють від традиційних трактувань і відкривають нові ракурси сучасної прози для дітей та юнацтва. А об’єктом досліджень передусім стають твори з яскраво вираженою гендерною поетикою. У центрі уваги – форми, які відображають символи жіночого і чоловічого досвіду, конструюють фемінний і маскулінний дискурси, а також засоби та специфіка їх художньої репрезентації.

Потік текстів із гендерним маркуванням засвідчує тенденцію – формування в реалістичній прозі для підлітків повноцінних дівчачого, хлопчачого і гендерно-симетричного дискурсів. На такий висновок наштовхує прочитання в контексті гендерних теорій повістей *Не такий*, *Незрозумілі*, *Не-Ангел* С. Гридїна, *16 весна* В. Теремка, *Школярка з передмістя* О. Думанської, *Задзеркалля* О. Луцевської, *Марта з вулиці Святого Миколая* Д. Матіяш, *Дівчина з міста* О. Рижко, *Солоні Поцілунки* О. Купріян, *Марічка і Костик*, *Вітроломи*, *Полянами і хмарочосами* С. Процюка, збірки оповідань *Чат для дівчат* та ін.

Означення текстів як „дівчачий” та „хлопчачий” відбувається на основі критеріїв, що стосуються трьох взаємопов’язаних категорій „автор – текст – читач” та дихотомії фемінний / маскулінний. При умовному поділі текстів для підлітків на дівчачі та хлопчачі враховується: стать письменника й розкриття в художньому творі фемінного чи маскулінного досвіду, автобіографічних моментів; гендерна поетика і маркування тексту, що

проявляється у проблематиці, жанрово-стильовому та мовно-нарративному аспектах, типі художнього письма; центруванні персонажів тієї чи іншої статі, моделюванні певного типу їх поведінки та показі чи опротестуванні гендерних стереотипів, переживання гендерної самоідентифікації; зорієнтованість й адресування тексту читачам певної статі; гендерна диференціація реципієнтів з огляду на їх читацькі очікування. Окрему групу становлять гендерно симетричні прозові твори щодо зображення фемінного/маскулінного світів.

Дівчачий текст (про дівчат і для дівчат) визріває завдяки центруванню образів, характерів, опису поведінки та психології дівчат, що безпосередньо пов'язано із актуалізацією фемінного дискурсу в літературі, домінуванням жіночих значень, інтенції, досвіду. Його ознакою є репрезентація світовідчуття дівчини, яка дорослішає. „Дівчачим” також називають тексти, ідеальною читацькою аудиторією яких передбачено дівчат, на чому спеціально наголошує автор чи зазначає в рекомендаціях видавництво.

У світовій літературі окреслилася чітка традиція творення текстів про дівчат і для них (проза Льюїса Керрола, Луїзи Олкотт, Сьюзен Кулідж, Іоханн Спірі, Френсіс Бернетт, Люсі Мод Монтгомері, Астрід Ліндгрєн, Крістіне Нестлінгер та ін.). В українській літературі теж можна вибудувати своєрідний канон прозових текстів, центральними персонажами яких є дівчатка, а значна увага приділяється залежним від статі та гендерної ідентифікації їхнім характерам, поведінці, світогляду, типовим проблемам. Ключовими в каноні кін. ХІХ – ХХ ст. є твори Марка Вовчка, Бориса Грінченка, Олени Пчілки, Михайла Коцюбинського, Дніпрової

Чайки, Костянтини Малицької, Євгенії Ярошинської, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Наталії Забіли, Ірини Вільде, Валерія Шевчука, Володимира Рутківського.

Твори радянської доби не презентували гендерно маркованої літератури, адже засновувались на інших принципах сприйняття статі, затінюючи індивідуальне колективним. Феномен дівчачої прози в сучасній українській літературі забезпечили тексти Ірен Роздобудько (*Коли оживають ляльки*, 2007; *Пригоди на невідомому острові*, 2008), Івана Андрусяка (*Стефа і її Чакалка*, 2007; *Скоропуди, або як Ліза і Стефа втекли із дому*, 2009), Євгенії Кононенко (*Неля, яка ходить по стелі*, 2008; *Бабусі також були дівчатками*, 2010), Оксани Думанської (*Школярка з передмістя*, 2008), Ольги Слоньовської (*Дівчина на кулі*, 2012), Володимира Рутківського (*Ганнуся*, 2012; *Ганнуся. В гості до лісовика*, 2014), Оксани Сайко (*Катька, Дівчача дружба, Конкурс краси, Справжня леді, Теплий-теплий сніг, Біла ворона, Моя маленька історія*, 2014; *Кав'ярня на розі*, 2014), Дзвінки Матіяш (*Марта з вулиці Святого Миколая*, 2015), Оксани Луцевської (*Задзеркалля*, 2016), Наді Білої (*Я ніколи не носитиму суконь*), Тані Стус (*Я – Груффало*), Валентини Захабури (*Леприкони*), Наталії Ясіновської (*Чи приїде Клої?*) – авторок збірки *Чат для дівчат* (2016).

Завдяки якісним перекладам українською мовою англійських, німецьких, польських, французьких, американських, шведських та інших книг і фільмів, нова хвиля популярності охопила зарубіжні тексти, які давно стали класикою літератури, а їх героїні – дівчатка захоплювали не одне покоління читачів й надихали

письменників, ілюстраторів, режисерів. Йдеться про діалогію Льюїса Керрола *Пригоди Аліси в Країні Чудес* (1865) та *Аліса в Задзеркаллі* (1871), роман Луїзи Олкотт *Маленькі жінки* (1868), діалогію Сьюзен Кулідж *Невгамовна Кейті* (1872) та *Невгамовна Кейті в школі* (1873), роман Іоханн Спірі *Хайді* (1880), романи Френсіс Бернетт *Маленька принцеса* (1905) і *Таємничий сад* (1911), серію романів Люсі Мод Монтгомері про Енн Ширлі (*Енн із Зелених дахів* (1908), *Енн із Ейвонлі* (1909), *Енн із Острова Принца Едворда* (1915), *Енн із Шелестких тополь* (1936) та ін.), бестселер *Елеанор Портер* Поліанна (1913), повість Астрід Ліндгрен *Пенні Довгапанчоха* (1945), роман Крістіне Нестлінгер *Маргаритко, моя квітка* (1988) та інші. Схвальні відгуки читачів отримали українські переклади сучасних книг про дівчинку-підлітка норвезької письменниці Ніни Елізабет Грьонтведт *Привіт, це я!* (2010) і *Абсолютно нецілована* (2012) та Анни Хьоглунд *Бути мною* (2015), яку в Україні називали першою відвертою феміністичною книжкою для підлітків. Окремо можна розглядати книги зарубіжних письменників про юних дівчат, які руйнують гендерні стереотипи (*Вафельне серце* Марії Паар, *Роня, дочка розбійника* Астрід Ліндгрен, *Кінь без голови* Поля Берна та ін.).

Маскулінний дискурс у літературі для дітей та юнацтва має свої особливості та закономірності, зумовлені текстовими і позатекстовими чинниками. Його репрезентують, як правило, тексти чоловіків-письменників, „хлопчачі” тексти. Хлопчачий текст – художній текст, який створений на основі центрування образів, характерів, опису поведінки та психології хлопців, що безпосередньо пов’язано з актуалізацією

дискурсу маскулінності, домінуванням чоловічих уявлень, досвіду. Він, як правило, адресований не тільки читачам-хлопцям, але завжди про них. Яскравими зразками репрезентації маскуліного дискурсу, хлопчачих текстів є реалістичні повісті *Не такий*, *Незрозумілі*, *Не-Ангел* Сергія Гридіна, *Арсен* Ірен Роздобудько, пригодницькі повісті *Неймовірні пригоди Івана Сили*, *найдужчої людини світу*, *Пригоди тричі славного розбійника Пинті*, *Розбійник Пинтя у Заклятому місті* Олександра Гавроша, *Іван Сірко – великий характерник*, *Іван Сірко – Славетний кошовий* Марії Морозенко, історичні пригодницькі повісті та романи *Сторожова застава*, *Джури козака Швайки*, *Джури-характерники*, *Джури і підводний човен*, *Джури і Кудлатик*, автобіографічна повість *Потерчата Володимира Рутківського*, детективні повісті *Полювання на золотий кубок*, *Мисливці за привидами*, *Собачі клопоти*, *Небезпечна спадщина*, *Клуб боягузів*, *Донька короля*, *Колекція гадів*, *Група залізного порядку*, *Гімназист і Чорна рука* Андрія Кокотюхи.

Зарубіжний досвід видання гендерно маркованих текстів для юних читачів, як і наукових досліджень літератури для дітей з використанням інструментів гедерного підходу, фемінних і маскулінних студій, значно ширший⁵⁰. Класикою хлопчачих текстів стали *Пригоди Тома Соєра* і *Пригоди Гекльберрі* Фінна Марка Твена, *Пригоди Олівера Твіста* Чарльза Діккенса, *Маленький принц* Антуана де Сент-Екзюпері, *Острів Скарбів* Льюїса Стівенсона, *Книга джунглів* Редьярда

⁵⁰ Т. Качак, *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст.*, Київ 2018, с. 236-240.

Кіплінга, *Хроніки Нарнії* Клайва Степлза Льюїса, *Книга кладовища* Ніла Геймана та багато ін.

Оновлення наративних практик письма

Для сучасної української реалістичної, соціально-психологічної прози для дітей та юнацтва характерна переорієнтація в поетиці тексту із сюжету, дії на психологію персонажів – тенденція, яка набирає сили у зарубіжній літературі для дітей починаючи із 70-х років ХХ ст. Стосовно цього сегменту, спираючись на загальновідомі естетичні характеристики дитячої літератури, Марія Ніколаєва розрізняє два типи наративів: орієнтовані на дію, сюжетоорієнтований (action-oriented) та орієнтовані на характер (character-oriented). Пері Ноделман (Perry Nodelman) зауважив, що орієнтація на дію в літературі для дітей є однією з найважливіших її естетичних характеристик та основним джерелом задоволення при читанні⁵¹. Письменники це враховують і практикують два типи наративів, а також у межах одного твору часто центрують галерею характерів, а не тільки образ головного героя (наприклад, *16 весна* В. Теремка).

Обираючи дитячу точку зору, автори найчастіше використовують сповідальну, щоденникову манеру письма від першої особи. У творах домінує наративна структура II типу (класифікація Вікторії Сірук) – „розповідний текст, у якому наратор-персонаж перебуває в часі теперішньому, який попри наявні ретроспекції сприймається читачем як тривалий. Тобто розповідь

⁵¹ М. Nikolajeva, *Narrative theory and children literature*, [в:] *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Second Edition / Edited by Peter Hunt, London and New York 2004. Vol. 1 p. 168.

кваліфікується як така, що відбувається у фіксований момент ‘тут-тепер’”⁵². У літературі для дітей та юнацтва ці моменти мають важливе значення, адже точка зору і позиція наратора (гомодігетичного чи гетеродігетичного), з якої представлено події та ситуації в художньому наративі (з позицій дорослого чи дитини, наставника чи друга тощо), визначають рівень зацікавлення текстом і довіри до нього. Прикладами є вище названі твори сучасних українських письменників.

Загалом нормальна практика культурної взаємодії, результатом якої є еволюція однієї літератури під впливом іншої, може набувати негативного характеру, коли автори вдаються до сліпого наслідування зарубіжних зразків. Часто в гонитві за популярним трендом, автори створюють слабкі, вторинні, епігонські тексти, яким бракує новизни, оригінальності, стильової вправності, психологічної глибини й художньо-естетичної цінності. Інша небезпека – розвиток синдрому меншовартості чи посттоталітарної травми, коли тексти сучасних українських письменників порівняно із текстами зарубіжних письменників розглядають як обов’язково слабші, меншовартісні. Подібне явище має місце у критиці літератури для дітей та юнацтва Володимир Чернишенко, Ольга Купріян, Валентина Вздутьська та ін. Публікації В. Чернишенка⁵³ дають підстави думати про оцінювання текстів

⁵² В. Сірук, *Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90 - х років ХХ ст. (Типологія та внутрішньотекстові моделі)*: автореф. дис. ...канд. філол. наук, Київ 2003, с. 11.

⁵³ В. Чернишенко, *Не-книжки Сергія Гридіна*, <http://litakcent.com/2016/11/23/ne-knyzhky-serhija-hrydina/>, [06.02.2020].

українських авторів не крізь призму текстуального аналізу, комунікативного аспекту „автор-текст-читач”, а з огляду на наявність/відсутність тем, зауважених у зарубіжній літературі у цьому контексті. Слушними є міркування Мар’яни Савки:

„Те, що пропонують українські митці, йде від попиту на книги і загального рівня розкнутості українського читача. Це не означає, що ми чимось гірші від європейців, просто ми маємо свій інший шлях – на основі традицій та реалістичної естетики. Зараз на світовому ринку є книги, які для нас є революційними. Вони говорять про такі речі, які наразі дорослих українських видавців змушують ніяковіти і червоніти. А європейці мають сміливість говорити про це відверто зі своїми дітьми”⁵⁴.

Сьогодні зауважуємо, що ця європейська революційність і сміливість характерна й для української літератури для юних.

Висновок. Одним із чинників еволюції сучасної української прози для дітей та юнацтва, яка проявляється у формуванні нових тенденцій (тематичного розтабування, зміни доміант жанрової системи, оновлення поетики текстів, центрування іншого героя, розвиток реалістичної соціально-психологічної прози про і для підлітків, практика відвертого щоденникового письма, гендерного маркування прози та ін.), є вплив зарубіжної літератури, культури, досвіду. Зацікавлення українських читачів, сформоване перекладними текстами, стають орієнтиром для українських письменників, запорукою заповнення жанрово-

⁵⁴ Є. Олійник, *Для дитячої літератури заборонених тем немає – письменник*, <https://www.radiosvoboda.org/a/24945071.html>, [06.02.2020].

тематичних ніш української літератури для дітей та юнацтва якісними оригінальними текстами.

БІБЛІОГРАФІЯ

Зайцева К., *Сучасні компаративні дослідження дитячої літератури в Україні*, [в:] „Літературознавчі студії”, за ред. Г. Семенюк, вип. 39 (ч. 1), 2013, с. 373–378.

Качак Т. *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI ст.*, Київ 2018.

Огар Е., *Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби)*, Львів 2012.

Огар Е., *Особливості читацької поведінки сучасних підлітків*, [в:] “Вісник Дніпропетровського національного університету. Серія: Журналістика. Літературознавство”, Вип. 9, № 1, 2008, с. 109 – 114.

Олійник Є., *Для дитячої літератури заборонених тем немає – письменник*, <https://www.radiosvoboda.org/a/24945071.html>, [06.02.2020].

Про табу без табу, <http://www.barabooka.com.ua/pro-tabu-bez-tabu/> [09. 02. 2020].

Савчин М., Василенко Л., *Вікова психологія*, Київ 2017.

Б. Салюк, *Типологія традиційних образів дитини-беікетника у художніх творах для дітей і про дітей*: автореф. дис. канд. філол. наук, Тернопіль 2011.

Сірук В., *Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90 - х років XX ст. (Типологія та внутрішньотекстові моделі)*: автореф. дис. канд. філол. наук, Київ 2003.

Сучасна реалістична проза для дітей: чому й кому, <http://urccyl.com.ua/novyny/details/item/suchasna-realisticzna-proza-dlja-ditei-chomu-i-komu/>, [06.02.2020].

Чернишенко В., *Не-книжки Сергія Гридїна*, <http://litakcent.com/2016/11/23/ne-knyzhky-serhija-hrydina/>, [06.02.2020].

Frycie S., *Współczesna proza „dziecięco-młodzieżowa” o tematyce społeczno-obyczajowej – tendencje rozwojowe (O prozie społeczno-obyczajowej dla dzieci i młodzieży po 1989 roku*, [В:] *Волинь філологічна : текст і контекст. Українська і польська література для дітей та юнацтва: Зб. наук. пр., упор. Т. Левчук, Луцьк 2007, Вип. 3, с. 179–21.*

Genres of Children’s Literature, <https://goldstein.cci.fsu.edu/files/2012/10/Genres-of-childrens-lit2.pdf>, [09. 02. 2020].

Children’s Genres, http://www.breitlinks.com/my_libmedia/children%27s_genres.htm, [09. 02. 2020].

Jakubowska-Krawczyk K., *Przestrzeń realna czy mityczna? Kazka pro Majdan Chrystyny Łukaszcuk*, [В:] *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, pod red. W. Kosteckiej i M. Skowery, Warszawa 2016, s. 137-174.

Kachak T., Blyznyuk T., *Contemporary Ukrainian Literature for Children and Youth in the Context of Multiculturalism as an Edukational Practice*, [В:] „Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Vol 5, nr 1, 2018, p. 128–135.

Kachak T., *The Theme of Death in Ukrainian Literature for Children: Artistic Peculiarities (based on Halyna Kyrpa’s story My Dad Has Become a Star)*, [В:] “Studia polsko-ukrainskie”, nr 5, 2018. s. 161–174.

Meek M., *Introduction Definitions, themes, changes, attitudes*, [В:] *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, Edited by Peter Hunt. London and New York 2004, Volume I. p. 1–12.

Nikolajeva M., *Narrative theory and children literature*, [В:] *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*. Second Edition / Edited by Peter Hunt, London and New York 2004. Vol. 1 p. 166–178.

O’ Sullivan E., *Comparing Children’s Literature*, <http://www.gfl-journal.de/2-2002/osullivan.pdf>, [09. 02. 2020].

LITERACKI OBRAZ
DZIECIŃSTWA

**ДОБРО І ЗЛО В ПОВЧАННІ ВОЛОДИМИРА
МОНОМАХА**

GOOD AND EVIL IN “POVCHANNIA” OF VLADIMIR
MONOMAKH

Валентина СОБОЛЬ

University of Warsaw, Poland

ORCID: 0000-0003-0484-6874

The purpose of Valentina Sobol's article Good and evil in the “Povchannia” of Vladimir Monomakh is to outline the philosophical vision of good and evil in the famous work of Vladimir Monomakh – his “Povchannia”. The author analyzes a philosophical dimension of good and evil in the timeless aphorisms of Monomakh, formed by experience. Monomakh (1053-1125) ruled in Chernihiv for 16 years, in Pereyaslav for 20 years, and in 1113 became the Grand Duke of Kyiv.

The methodological inspiration was the principle of modern philosophy in relation to the problems of good and evil in the works of Willard Van Orman Quine, whose analytical philosophy had the greatest influence during the second half of the twentieth century. Particular attention is paid to the work of Józef Tischner's “Journey” around the image of evil. As a result of the analysis, it was proved that Monomakh's life was equal to the high demands he proclaimed in his work. He repeats laziness as the greatest evil seven times in different variations. Monomakh is a rare family prince in Russia at that time, a model of moral

perfection, an example for his own three daughters, eight sons and subsequent generations. Monomakh's "Povchannia" to Children is a topical historical and psychological work, the first example of old Kyiv memoir literature. In the context of eternity, it is a philosophical treatise on the meaning of human life. The reception of the unusual content of the work shows not the weakness but the strength of Monomakh's super-vulnerability. He is very vulnerable, he seeks to awaken the vulnerability of children to those phenomena that are still sources of war and conflict.

Key words: teaching, autobiography, philosophical treatise, conscience, laziness, good, evil.

*Nihil honestum esse potest,
quo institia vacet*

*Не може бути шляхетним те, що є несправедливе
(Цицерон)*

Nullum est iam dictum quod non sit dictum

*Немає нічого сказаного, що не було б сказане раніше
(Terentius)*

Мета цієї статті – окреслити філософське бачення добра і зла в знаменитому творі Володимира Мономаха - його *Повчанні*. Говорячи про контекст, апелюю до праці Едварда Галла *Контекст і значення*, згоджуючись, що „dobrą sztukę zawsze cechuje wysoki kontekst, sztuką złą – kontekst niski”⁵⁵. А говорячи про філософський вимір добра і зла, сягнімо думками до понадчасових афоризмів Мономаха, сформованих

⁵⁵ E. T. Hall, *Kontekst i znaczenie*, [в:] *Antropologia słowa, zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2004, с. 132.

досвідом: спочатку князував у Чернігові, потім у Переяславі, а в 1113 році став великим київським князем. Літопис дає нам деталі: „Мономах сів у Києві в неділю. Зустрічав його митрополит Никифор із єпископами і зі всіма киянами із великими почестями. Сів на столі отця свого і дідів своїх, і всі були раді, і смута вляглася”.

Далеко не всі, на жаль, афористичні висловлювання Мономаха оздобили видання *Українська афористика Х-ХХ ст*⁵⁶ із серії „Класика Світової Афористики”, хоча постали вони з великої праці і шляхетного серця:

- Майте страх Божий у своєму серці і милостиню творить неоскудну.
- Ледарство – всьому лихому мати: хто що має, те забуде, а чого не має, тому не навчається.
- Не забувайте того доброго, що вмієте, а чого не вмієте, того навчайтеся.
- Добро творячи, не можна бути ледачим
- Над усе шануйте гостя, відкіля б він не прийшов: чи простолюдін він, чи знатний, чи посол.
- І малими ділами можна заслужити милість Богу.
- Брехні стережіться і пияцтва, і блуду – від того душа-бо гине і тіло.
- ...Долу очі опускати, а душею – вгору пробігати.
- Добро діючи, не лінуйтеся ні на що добре...

Методологічною інспірацією стали засади новочасної філософії у стосунку до проблем добра і зла. Насамперед у працях Вілларда Ван Ормана Квайна⁵⁷ (Willard Van

⁵⁶ *Українська афористика Х-ХХ ст.*, ред. І. Драч, В. Черняка, Київ 2001, с. 30-31.

⁵⁷ W. van Orman Quine, *Na tropach prawdy*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1997.

Orman Quine), аналітична філософія якого мала найбільший вплив упродовж другої половини ХХ століття. Це унікальний збірник *Na tropach prawdy Różności. Słownik prawie filozoficzny*. Також розвідка Юзефа Тішнера, зокрема *Wędrówka wokół widoku zła*⁵⁸ зі знаменитої книжки *Spór o istnieniu człowieka*, яка є своєрідним продовженням його званої праці *Filozofia dramatu*.

**

Володимир Всеволодович Мономах (1053-19.05.1125), онук Ярослава Мудрого – це політичний лідер Київської Русі, який презентує цілу епоху в її історії: історії переможних походів проти половців та зміцнення цілісності держави шляхом припинення князівських міжусобиць. Це саме він на чверть століття позбавив Русь половецької загрози. 16 років князував у Чернігові, 20 – у Переяславі. А в 1113 році був запрошений киянами і прибув до Києва, нагадує Василь Яременко, не з пустими руками, а з новими законами, які полегшували становище киян. І цей *Статут Володимира Всеволодовича*, перекладений професором Яременком як продовження Широкої редакції *Правди Руської*⁵⁹, стоїть на одному шаблі з таким твором, як і *Слово про закон і благодать* Іларіона. Тут важливо відзначити основні віхи життєвого шляху Мономаха – не лише політика, а освіченого дипломата, правника, мислителя, письменника.

⁵⁸ J. Tischner, *Wędrówka wokół widoku zła*, [в:] J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 2011, s. 11 – 45.

⁵⁹ *Статут Володимира Всеволодовича*, [в:] *Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX-XV століть*, кн. 2, ред. В. Яременко, Київ 2002, с. 61-98.

Народився 1053 року – за рік до смерті свого діда Ярослава Мудрого. Ім'я Володимир, на честь Володимира Хрестителя, дав йому саме Ярослав Мудрий. Властиво, був сином улюбленої дитини Ярослава Мудрого – Всеволода. Всеволод Ярославович знаний в історії як палкий любитель вченості та книжок, отож Святослав був ментально дуже близький і до батька Ярослава Мудрого, і до свого сина. Як із гордістю відзначить у своєму *Повчанні* Мономах, то власне його батько Всеволод Ярославович „дома сидячи, знав п'ять іноземних мов”... Своє прізвище отримав від матері – дочки візантійського імператора Костянтина Мономаха. Вперше в давньоруській історії, наголошує Микола Котляр, майбутній київський князь народився від візантійської принцеси, а його імператорське походження „надзвичайно імпонувало київським та іншим давньоруським книжникам”⁶⁰.

Як відомо, то був не перший династичний шлюб між правлячими домами Русі та Візантії: Володимир Святославич був одружений з грецькою принцесою Анною, але в тому шлюбі була лише донька.

Володимир Мономах у 1075 році щасливо одружився з дочкою вбитого англійського короля Гаральда – Гітою (Едгітою). Знаними є факти, що Гіта вільно читала грецькою і латиною, привезла з собою чимало книг, серед яких були *Батьківське повчання*, а також *Слово якогось батька до сина свого*⁶¹. Оксана Сліпушко в прозірливий спосіб прагне реконструювати драматичний

⁶⁰ М. Котляр, *Володимир Мономах*, [в:] М. Котляр, *Історія України в особах. Давньоруська держава*, Київ 1996, с. 119.

⁶¹ В. Яременко, *Володимир Мономах (1053-19.05.1126)*, [в:] *Золоте слово..*, op.cit., с. 33.

перебіг цього шлюбу: „Володимир не знав, що Гіта прийняла рішення стати його дружиною лише після того, як дізналася, що флот датського короля Свена був розбитий Вільгельмом Рудобородим. Це означало, що королівська родина втратила останню надію повернутися додому, в Англію. Тому вона дала згоду стати дружиною другорядного руського князя. А ще їй подобалося, що мати її майбутнього чоловіка – візантійська принцеса”⁶². Подружнє життя склалося щасливо, Мономаха називають рідкісним (для тогочасної Русі) князем-сім'янином, зразком моральної досконалості, прикладом для власних трьох доньок Марії, Єфимії, Огафії та для восьми синів Мстислава, Ізяслава, Святополка, Ярополка, В'ячеслава, Романа, Юрія, Андрія. А сам Момах, за прикладом свого діда, налагоджував міцні династичні зв'язки з Візантією, Швецією, Англією, Норвегією, Данією. Дочка Єфимія стала дружиною угорського короля Коломана, а старший син Мономаха одружився з дочкою шведського короля Кристиною.

Никонівський літопис під роком смерті подає таку характеристику Мономаха: „В літо 1125-те, в 19-й день місяця травня помер великий благовірний князь Володимир Момах, **син Всеволода, внук Ярослава, правнук великого Володимира**, княживши в Києві років 13 і живши всіх літ 73 від свого уродження, оздоблений добрим прикметами. Прославився він перемогами за Руську Землю над поганими половцями, і від самого його імені тремтіли всі народи, а слава його прогомонила в усіх країнах [...] Був він вельми добродушний, і це було його окреме дарування Боже, тож коли бувало входив в церкву і чув співи й читання,

⁶² О. Сліпушко, *Код Святої Софії*, Київ 2007, с. 165.

слухав їх, каявся і проливав сльози; тим-то й Господь сповнив всі його прохання та сповнив його життя добробутом” (жирний шрифт мій. – В.С.).

Важливий штрих про надвразливість і чутливість Мономаха знаходимо у Лаврентіївському списку *Повісті временних літ*, властиво також у записі про смерть Мономаха: „Велику ж довіру мав до рідних своїх, до святих мучеників Бориса і Гліба – церкву прекрасну спорудив на їхню честь на Альті, де кров святого Бориса пролита була. І надзвичайно вразливий був, і дар цей від Бога взяв, так коли в церкву входив і слухав співи, з очей текли сльози...”. У тому ж таки Лаврентіївському списку *Повісті временних літ* (під роком 1096) вміщено і його *Повчання*. Сьогодні можемо користуватися трьома найкращими версіями: перекладом Леоніда Махновця під заголовком *Поучення*⁶³ – у складі знаменитого видання *Літопис Руський*, перекладом Василя Яременка⁶⁴, а віднедавна – і перекладом Валерія Шевчука⁶⁵. Невтомний Шевчук переклав Мономаха за Санкт-Петербурзьким виданням⁶⁶, вписавши твір Мономаха в корпус родовідно-біографічних жанрів у давній українській літературі під заголовком *Корені та парості. Український генеалогікон*⁶⁷.

⁶³ В. Мономах, *Поучення*, [в:] *Літопис Руський*. За Іпатським списком, переклад Л. Махновець, Київ 1989, с. 454-462.

⁶⁴ *Повчання Володимира Мономаха...*, оп. cit., с. 34- 60.

⁶⁵ В. Мономах, *Повчання*, [в:] *Корені та парості. Український генеалогікон*, упор. В.Шевчук, Київ 2008, с. 51-61.

⁶⁶ *Повесть временных лет*. По Лаврентьевскому списку, Санкт-Петербург 1910.

⁶⁷ Цілий корпус родовідно-біографічних жанрів Валерій Шевчук представив творами, віднайденими в невідомих або малодоступних виданнях, дивись: *Корені та парості*, оп. cit.

Над сенсом життя Мономах почав замислюватися, висловлю переконання, не в останні роки, а віддавна: став бо воїном, будучи ще підлітком. Тому й завершив свою діяльність, свій шлях, як визнають історики, „у розквіті могутності й слави, як його дід Ярослав Мудрий, будучи поважаним у всіх верствах давньоруського суспільства”⁶⁸. Написане на схилі віку *Повчання* Мономах адресує насамперед своїм дітям, але далеко не тільки їм. Твір до сьогодні не втрачає потужного символічного звучання. Старий князь, „сидячи на санях”, тобто в дорозі до Бога, пише для дітей своїх, а водночас посилає його у вічність до всіх нащадків роду людського, і до нас також.

Повчання Мономаха, стверджував Євген Маланюк, є „першорядної ваги історично-психологічним документом. Особа автора з’являється нам тут закінченим християнином і християнським гуманістом. Від „варязтва” залишаються тільки сліди”. Справді, має рацію Маланюк: проблему, з якою змагався прадід Мономаха Володимир Хреститель – вартість людського життя в зв’язку з заповідями „не убий” – правнук розв’язав радикально:

Винний чи невинний – не вбивайте:

Не губить душі людини.

Цей радикально-християнський гуманізм з’явився у нас на початку XII століття і проголошений був не єпископом, не філософом, а володарем, одним з найліпших князів на Русі, останнім великим

⁶⁸ М. Котляр, *Володимир Мономах*, [в:] М. Котляр, *Історія України в особах. Давньоруська держава*, Київ 1996, с. 124.

представником варязької династії в Київській Державі Середньовіччя”⁶⁹.

Повчання, ця „перша в українській старожитній літературі автобіографічна повість” (Яременко) – сприймається як своєрідний заповіт силою відразу в три доли: адже в приклад нащадкам Мономах ставить життя свого діда Ярослава, батька Всеволода і своє власне.

Чи не тому *Повчання* володіє здатністю розпикати людське сумління? Уважна рецепція його небуденного змісту показує не слабкість, а силу згаданої в першоджерелах надвразливості князя. Сам будучи надвразливим, він прагне розбудити вразливість дітей на ті явища, які – наголосимо на цьому – і дотепер є в цілому світі джерелами війн та конфліктів. Нещодавно видана, презентована на XIII Варшавському книжковому ярмарку (23-27 травня 2019 року), призначена власне для дітей книжка Анни Скворонської *Alfabet niepodległości Ferdynand* відкриває малу причину великих змін, як дві з семи підступних куль змінюють хід світової історії, у 1914 році розпочинається перша світова війна: „niewielki, poręczny browning M1910 miał siedem naboі. Wystarczyły dwa, by zmienić bieg historii”⁷⁰.

**

Праця Квайна *На шляхах правди* є екстрактом міркувань філософа в царині таких категорій, як свідoctво, посилення, значення, інтенція і правда – властиво тих, які визначають проблематику теорії пізнання у тій версії, для якої філософ визначив і утвердив термін „знатуралізованої епістемології”.

⁶⁹ Є. Маланюк, *Нариси з історії нашої культури*, Київ 1992, с. 36.

⁷⁰ A. Skowrońska, *Alfabet niepodległości*, Warszawa 2018, с. 8.

„Prawda to jedna rzecz, pewność przekonań inna. Zachowując to rozróżnienie można zyskać jasność opisu i korzystać z sympatycznej prostoty logiki dwuwartościowej”⁷¹. В іншій праці *Różności. Słownik prawie filozoficzny* Квайна на запитання, як зарадити злу, пише так: „Oto wydzźwięk paradoksu Russella, który wstrząsnął naiwną teorią mnogości: Klasa wszystkich klas, które nie są własnymi elementami”⁷².

Автор *Послання і Статуту Володимира Всеволодовича*, Мономах був абсолютно переконаний у тому, що його поради („Не заздри тим, що творять беззаконня”), його розуміння добра і зла є правдивими, достовірними, незаперечними, а головне не до загалу, а до осіб кожного, до смерда і вдови, до купця й холопа... Усім хотів добра. Написав і до тих, хто ще мав колись прийти в цей світ. Дивовижно, але і *Послання і Статуту Володимира Всеволодовича* кореспондують зі міркуваннями Юзефа Тішнера. У розділі *Wedrówka wokół widoków zła* філософ пише так: „Wedle wizji manichejskiej, jaka się rysuje jako alternatywa dramatu nadziei, **dobro nie jest niczym innym jak tylko i wyłącznie brakiem zła. Zło bowiem jest tym, co podstawowe, a dobro tym, co wtórne. To zło naprawdę jest**”, a **dobro jest „z łaski zła”**. Zło, które „naprawdę jest”, dopuszcza do istnienia tyle добра, ile konieczne, aby miało co niszczyć. Rozumiemy tutaj manicheizm jako radykalne odwrócenie sensu wiążącego добро і зло, можливе до wyobrażenia jedynie na płaszczyźnie ludzkiego dramatu. Propozycja manichejska głosi: dramat człowieka zmierza w stronę ostatecznej klęski; на końcu

⁷¹ W. Van Orman Quine, *Na tropach prawdy*. tłum. B. Stanosz, Warszawa 1997, s. 145.

⁷² Idem, *Różności. Słownik prawie filozoficzny*, Warszawa 2000, s. 132.

świata odezwie się szyderczy śmiech demona, który ogłosi ostateczną nicność dobra. Na razie dobro istnieje, ale tylko po to, by umożliwić swą katastrofę”⁷³.

Як бачимо, у маніхейському бракові надії відкривається найглибша правда існування. Однак у новочасній філософії, починаючи від Картезіана, вже не бачимо радикального маніхейства, бо ж та філософія прагне зрозуміти зло як заперечення добра і помістити його в горизонті надії. А часом заходить аж так далеко, що твердить, що зло зникло чи принаймні поступилося місцем хворобам цивілізації.

„Jedynie od czasu do czasu – najczęściej dzięki poetom – uświadamia sobie ona [filozofia], że horyzont nadziei nie jest jedynym możliwym horyzontem rozprawiania o złu, że możliwy jest również horyzont rozpaczy. Wtedy czuje na plecach powiew wychodzący z dna dantejskiego piekła”⁷⁴- читаємо у Тішнера.

Подолання маніхеїзму означало остаточну перемогу віри в людину. Новочасна філософія, твердить Юзеф Тішнер, **висуває на перший план метафору злісного генія** – у ній виражено натуру зла. Властиво цю метафору ужив Картезіан. Злий геній запроваджує людину в темноту, а в тій темноті навіть найбільш шляхетні людські дії стають своєю протилежністю. А то означає, що на другому плані опиняються злі вчинки людини. Є якийсь такий різновид зла, який проймає розум людини, а людина не здає собі з того справи, і власне саме таке зло є найбільш небезпечним.

Найсильніше зневолити може брехня, сьогодні, маючи багато ґрунтовних праць на тему визволення від

⁷³ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, op. cit., s. 15-16.

⁷⁴ Ibidem, s. 16.

неправди, любимо засаду, що „істина нас визволить”. У контексті сказаного особливої гостроти набуває дилема: чи людина, яка повірила в брехню, а, отже, не є вільна, але, не знаючи цього, живе ілюзією волі, є правдивою людиною?

„Złośliwy geniusz to geniusz nieprawdy, która przybrała postać kłamstwa”. „Kłamstwo zniewala. Paradoks człowieka na tym jednak polega, że człowiek nie zna swego zniewolenia, i stąd bierze się u niego złudzenie wolności”, - висновує Тішнер⁷⁵.

Звернімося до концепції радикального зла в праці Іммануїла Канта *Zło radykalne w naturze ludzkiej*: „Zło radykalne” jest **złem moralnym**. Z płaszczyzny metafizyki, ontologii i teologii przeszliśmy na płaszczyznę moralną. Zło moralne, – czytamy dalej – „...nie jest złośliwością w ścisłym znaczeniu tego słowa: nie jest to usposobienie (podmiotowe źródło zasad), które ze zła jako zła czyniłoby sobie zasadę postępowania, bo wtedy byłoby diabelskie. Jest to raczej przewrotność, nazwana także złym sercem. Może współistnieć z ogólnie dobrą wolą i płynie z ułomności natury ludzkiej, która jest za słaba, by trzymać się raz przyjętych zasad”⁷⁶.

Кант наводить приклади, коли людина не чинить згідно з моральними засадами. Безкорисливо не означає „без приємності”. Отож знаходить приємність у тому, аби зробити боляче іншому. Один із наведених Кантом прикладів – це ненависть до того, хто зробив добро, саме такий різновид ненависті звільняє людину від вдячності. Усі ті приклади Кант наводить на доказ того, що в

⁷⁵ Ibidem, c. 18.

⁷⁶ I. Kant, *Zło radykalne w naturze ludzkiej*, tłum. B. Wolniewicz, [в:] „Res Publica” 2/91 (40), c. 154.

людині є „симпатія” до зла як такого. Кант не розгортає глибше цієї концепції, бо ж у згоді із християнською традицією апелює до "доброї волі" людини – тієї **волі, яка не хоче зла** (жирний шрифт мій.- В.С.). І можемо переконатися, що такий акцент домінує у *Повчанні* Мономаха, мотив доброї волі до того, аби не лінуватися, не примножувати зла. Людина шляхетна – це вольова людина, така, що може і повинна себе контролювати. Таку поставу відбиває силізм Цицерона: *Nihil honestum esse potest, quo iustitia vacet* (*Не може бути шляхетним те, що є несправедливе*).

- Не заздри тим, що творять беззаконня

А чим є зло для Мономаха? Відповідь на це питання посилюється біблійною ремінісценцією про таланти в такій тезі: „У землі не заховуйте, це нам великий гріх”. Та найбільше зло – лінощі. Про лінощі Мономах не втомлюється повторювати сім разів у різних варіаціях. Особливо у третій завершальній частині *Повчання*, у спогадах. Їх визнано „першим зразком давньоруської мемуарної літератури”⁷⁷.

Перед нами не є банальний твір, не є банальне моралізаторство. Також не тільки „моральний щит”, хоча ця кваліфікація Дмитра Ліхачова має сенс. Написаний у формі „літопису-автобіографії” (дефініція запропонована О. Сліпушко) твір Мономаха є і повчанням для поколінь, і в контексті вічності – філософським трактатом про добро і зло, про сенс людського життя, і, що особливо вражає, про незнищенну пам'ять добрих справ.

Отже, повчання є видатним літературним і педагогічним твором, але не тільки свого часу, як звично повторюють

⁷⁷ П. Толочко, *Київська Русь*, Київ 1996, с. 317.

дослідники⁷⁸. І то не лише тому, що *Nullum est iam dictum quod non sit dictum* (Terentius) - *Немає нічого сказаного, що не було б сказане раніше.*

Прочитання його крізь призму філософських концепцій добра і зла на часі. Бо ж тільки форму Мономах запозичив від джерел – ним стали візантійські повчання, твори Костянтина Багрянородного *Про управління імперією* та ще один *Про церемонії візантійського двору.*

Мономахові екзистенційні розмисли, часто подані як афоризми, народжені совісною поставою і великою працею державника, за умови відповідної рецепції здатні активізувати як інтелект, так і живу уяву і, якщо послужитися висловом Вілларда Ван Ормана Квайна, слово починає „конотувати магію”⁷⁹. Понадчасовий резонанс таких творів, як *Повчання*, – проблема виходить за межі завдань цієї розвідки, вимагає додаткових студій з необхідністю сягнути до літератури пізніших епох, до яких хотілося б звернутися в окремому дослідженні.

БІБЛІОГРАФІЯ

Hall E. T., *Kontekst i znaczenie*, [в:] *Antropologia słowa, Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2004.

Willard Van Orman Q., *Różności. Słownik prawie filozoficzny*, tłum. C. Cieśliński, Warszawa 2000.

Kant E., *Zło radykalne w naturze ludzkiej*, tłum. B. Wolniewicz, [в:] „Res Publica” 2/91 (40).

Skowrońska A., *Alfabet niepodległości*, Warszawa 2018.

Tischner J., *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 2011.

⁷⁸ О. Сліпушко, *Код святої Софії*, Київ 2007, с. 192.

⁷⁹ W. van Orman Quine, *Różności. Słownik prawie filozoficzny*, tłum. C. Cieśliński, Warszawa 2000, с. 184.

Корені та парості. Український генеалогікон, упор. В. Шевчук, Київ 2008.

Котляр М., *Володимир Мономах*, [в:] Котляр М., *Історія України в особах. Давньоруська держава*, Київ 1996, с. 118-124.

Маланюк Є., *Нариси з історії нашої культури*, Київ 1992.

Мономах В., *Повчання*, [в:] *Корені та парості. Український генеалогікон*, упор. Шевчук В., Київ 2008, с. 51-61.

Повчання Володимира Мономаха (за Лаврентіївським списком), перекл. Яременко В., [в:] *Золоте слово. Хрестоматія літератури України – Русі епохи Середньовіччя IX-XV століть*, Кн. II, ред. Яременко В., Київ 2002, с. 34- 60.

Сліпушко О., *Код святої Софії*, Київ 2007.

Толочко П., *Київська Русь*, Київ 1996.

Українська афористика X-XX ст, ред. Драч І. та Черняк В., Київ 2001.

Яременко В., *Володимир Мономах (1053-19.05.1126)*, [в:] *Золоте слово. Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX-XV століть*, Кн. II, ред. Яременко В., Київ 2002.

**INTERPRETACJE OBRAZU DZIECKA
I DZIECIŃSTWA W LITERATURZE UKRAIŃSKIEJ
PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU (NA MATERIALE
WYBRANYM)**

**INTERPRETATIONS OF THE IMAGE OF A CHILD AND
CHILDHOOD IN UKRAINIAN LITERATURE AT THE
TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES
(SELECTED MATERIAL)**

Marta KACZMARCZYK

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
ORCID 0000-0002-8840-5509

The presence of a child has been noticed in culture relatively recently. Although the modern childhood story was born along with the modern understanding of society in Western Europe in the 17th century, it was only the 19th century, or rather the 20th century, that distinguished the child and his world as an individualized space. As always, literature was sensitive to the changes in worldview and this time it perpetuated the nascent and developing interest in the images of children and childhood. We can also observe the interest in children in Ukrainian literature at the turn of the 19th and 20th centuries and in the 20th century.

As it turns out, the potential of the 20th-century Ukrainian literature in terms of images of children and childhood is quite substantial. Writers try to sketch psychological portraits and observe children in difficult and crisis situations. Among

Ukrainian artists, we find diversity in their approach to the above-mentioned theme. This article is an attempt to discuss the above-mentioned issues on the basis of the works of Lesya Ukrainka, Vasyl Stefanyk, Mykhailo Kotsiubynsky and Volodymyr Vynnychenko.

Key words: child, childhood, Ukrainian literature at the turn of the 19th and 20th centuries, Lesya Ukrainka, Vasyl Stefanyk, Mykhailo Kotsiubynsky, Volodymyr Vynnychenko.

Obecność dziecka została dostrzeżona w kulturze, w tym w literaturze stosunkowo niedawno. Chociaż nowożytna historia dzieciństwa – jak zauważa Joanna Sztachelska – rodzi się wraz z nowoczesnym rozumieniem społeczeństwa w Europie Zachodniej w wieku XVII⁸⁰, to dopiero wiek XIX, a właściwie XX wyodrębnił dziecko i jego świat jako przestrzeń zindywidualizowaną. Z zajmowanych dotychczas peryferii⁸¹, przeniesiono dziecko do centrum domowego ogniska. W nowożytnym społeczeństwie dzieci stały się przyszłością nie tylko pojedynczej rodziny, ale całej społeczności, narodu czy ludzkości. W związku z tym już w

⁸⁰ J. Sztachelska, „Dziwność” dziecka (*Rzecz o Imaginarium społecznym*), [w:] *Children Studies jako perspektywa interpretacyjna. Studia i szkice* pod red. J. Sztachelskiej, K. Szyborskiej, Białystok 2014, s. 38.

⁸¹ Przypomnijmy, sytuacja dziecka zmieniała się, ewaluowała, podobnie zresztą jak chociażby pozycja i rola kobiety. Starożytność nie wykazywała szczególnego zainteresowania dzieckiem, w szczególności płci żeńskiej. W mitologii greckiej, za wyjątkiem pojedynczych przykładów (historia Erosa), nie ma małych bogów. Dzieci równie rzadko pojawiają się w przypowieściach biblijnych, jeśli tak, to głównie są to obrazy drugoplanowe. Wyjątek stanowią historia Mojżesza i, rzecz jasna, Jezusa. W obu tych przypadkach dzieciństwo odgrywa znaczącą rolę, rzutując na życie dorosłe.

wieku XIX stopniowo rozwija się przekonanie, że należy inwestować w dzieci, kształcić je i rozwijać. Im bliżej naszych czasów, to przekonanie staje się silniejsze, doprowadzając współcześnie do powstania kultu dziecka (rzecz jasna, mowa o społeczeństwach wysoko rozwiniętych), będącego wypadkową refleksji nad podmiotowością człowieka oraz przewartościowania znaczenia rodziny, jako miejsca, które odgrywa decydujący wpływ na ukształtowanie człowieka.

„Postać dziecka od czasów jego „odkrycia” w wieku XVIII (...) – służyła metaforyzacji ludzkiej kondycji. Dziecko było maską człowieka pierwotnego, człowieka kosmicznego, człowieka wewnętrznego”⁸². Obraz dziecka interpretowano jako symbol, motyw, bohater literacki, wreszcie podmiot przekazu literackiego – samodzielny odbiorca i czytelnik. Obecność dziecka w różnego rodzaju tekstach kultury stanowiła potwierdzenie jego miejsca i znaczenia w społeczeństwie. W zależności od zmieniających się warunków społecznych, politycznych czy kulturowych pojawiały się teksty kultury, w których obecne były różne strategie narracyjne i literackie kreacje obrazu dziecka, stanowiąc element opisu otaczającego świata.

W literaturze odnajdujemy – jak zauważa Dorota Sadowska – wiele dziecięcych postaci, jak również skrywanych między wersami obrazów dzieciństwa⁸³. Przełom XIX i XX wieku, który w omawianym kontekście interesuje nas najbardziej przynosi zmiany w traktowaniu dzieci w kulturze, pojawiają się eksperymentalne badania

⁸²A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 21.

⁸³ D. Sadowska, *„Będąc dzieckiem zawsze chciałam być dorosła”. Obraz dziecka i dzieciństwa w twórczości Cornelii Funke*, Warszawa 2012, s. 9.

poświęcone psychologii dziecka, często teorie wzajemnie sobie zaprzeczające.

Zainteresowanie dzieckiem obserwujemy również w literaturze ukraińskiej przełomu XIX i XX wieku, oraz w wieku XX. Jak się okazuje potencjał literatury ukraińskiej XX wiekowej jeśli chodzi o obrazy dzieci i dzieciństwa jest dość pokaźny. Zmiany w traktowaniu dzieci mające miejsce na przełomie XIX i XX wieku sprawiły, że uwaga twórców przenosi się często w stronę tych pomijanych "niemych" obrazów. Pisarze podejmują próby szkicowania portretów psychologicznych, obserwują dzieci w sytuacjach trudnych, kryzysowych. Problematyka ta nie jest jednak jednorodna. Wśród twórców ukraińskich odnajdujemy różnorodność w podejściu do ww. tematu. Warto w tym miejscu zauważyć, że w każdym niemal przypadku zarówno obraz dziecka, jak i towarzyszącego mu dzieciństwa stanowi wyobrażenie, autorem którego jest dorosły. W zdecydowanej większości teksty prezentujące dzieci i dzieciństwo ukazują je nie takim jakim było, ale jakim chcieli je widzieć, bądź widzieli pisarze, rzecz jasna z różnych względów: politycznych, socjologicznych, artystycznych. Nie bez znaczenia oczywiście były i są osobiste doświadczenia i przeżycia twórców, którzy byli przecież dziećmi i mieli swoje dzieciństwo, swój raj utracony.

W literaturze ukraińskiej końca XIX i pocz. XX wieku pojawia się dość wiele tekstów, w których obecne są obrazy dzieci oraz charakterystyki dzieciństwa. Na wstępie warto zaznaczyć, że są to zarówno teksty o „dzieciach”, dedykowane w pierwszym rzędzie dzieciom, jak i literatura dla dorosłego czytelnika wykorzystująca bądź omawiająca kwestie bezpośrednio dotyczące dzieci, ich położenia, problemów itp.

Omawianie poszczególnych przykładów rozpoczynamy od pisarki, w twórczości której obrazu dziecięce nie zajmowały dużo miejsca, jednak interesuje nas ona jako autor – dziecko. Warto podkreślić, debiut literacki Łesi Ukrainki miał miejsce bardzo wcześnie. Pisarka wkroczyła do literatury ukraińskiej jako dziecko, a właściwie należałoby powiedzieć, że została wprowadzona do tego środowiska przez swoją matkę. Obecne w jej wczesnej twórczości obrazy dzieci są to obrazy specyficzne, dostojne, szlachetne. Pytanie o to, skąd się wzięły takie obrazy w jej twórczości należy kierować w stronę dzieciństwa samej autorki. Każdy kiedyś był dzieckiem, należał do mniejszej czy większej społeczności określanej rodziną, która determinowała jego rozwój, kształtowanie światopoglądu, tożsamości itd. W przypadku Łesi Ukrainki dzieciństwo odbiło ważne piętno na życiu, a tym samym też twórczości poetki. Kosaczowie – rodzice twórczyni świadomie czy podświadomie rozumieli, jak duże znaczenie na ukształtowanie człowieka ma dzieciństwo i właściwe wychowanie. Szczególną uwagę na rozwój dzieci zwracała zwłaszcza Ołena Pczilka - matka autorki *Pieśni lasu*. Wykształcona, patriotycznie zaangażowana Ołena Pczilka doskonale rozumiała to, o czym później pisała badaczka Ellen Key, a mianowicie fakt, że „przez potomków, których sami urobimy, możemy do pewnego stopnia wpłynąć na przyszłe losy pokoleń⁸⁴. Pczilka świadomie wychowywała swoje dzieci tak, by były one faktycznie przyszłością narodu ukraińskiego, kulturalną elitą. Sama ułożyła dla nich program

⁸⁴ M. Szczepska-Pustkowska, *Kategorie dzieciństwa – od Ellen Key do współczesności*, [w:] „Edukacja i Dialog” 1997, nr 7(90), http://edukacjaialog.pl/archiwum/1997,95/wrzesien,131/kategorie_dziecinstwa_-_od_ellen_key_do_wspolczesnosci,617.html, [15.02.2020].

nauczania, zatrudniała prywatnych nauczycieli, często wozila dzieci na wieś, by poznawały zwyczaje i tradycje ukraińskie, słuchały pieśni, baśni, podań. *Nota bene*, zwyczaj oddawania dzieci z bogatych domów na wychowanie na wieś był dość rozpowszechniony w Europie Zachodniej w XVII i XVIII wieku⁸⁵. Co prawda wynikało to raczej z wygody, dzieci nie przeszkadzały dorosłym w prowadzeniu dotychczasowego stylu życia. Natomiast dzięki kontaktom z prostym ludem dzieci przesiąkały baśniowością i najróżniejszymi legendami. Pczilka wywoziła dzieci na wieś w tym właśnie celu. Opowieści babek, mamek kształtowały wrażliwość religijną i mistyczną, poniekąd twórczy charakter dzieci. Łesia Ukrainka właśnie podczas jednego z takich wyjazdów po raz pierwszy usłyszała opowieść o Mawce i innych duchach lasu, którą potem wykorzystała i ożywiła w dramacie *Pieśń lasu*. Utwór powstał w 1912 roku, czyli na rok przed śmiercią autorki. Można sądzić, że bezpośrednią motywacją do powstania tego utworu było właśnie dzieciństwo. Poetka pod koniec swego życia wróciła pamięcią do zdarzeń i miejsc, w których „(...) niegdyś żywiej serce biło” (Adam Asnyk). A taką czasoprzestrzenią było właśnie dzieciństwo spędzone na Wołyniu w beztrosce i wśród bliskich, utracony raj, kraina szczęśliwości, harmonii i spokoju. Obserwujemy tu proces, który Julian Ochorowicz określił mianem „współczucia psychologicznego” – zjawiska, które polega na sięganiu do doświadczeń wywiedzionych z wieku dziecięcego, do pierwszych emocji i przeżyć, które służą w pierwszej kolejności poznaniu samego siebie, następnie innego

⁸⁵ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 303.

człowieka⁸⁶. Łesia Ukrainka utrwaliła w dzieciństwie pewną matrycę, do której sięgnęła pod koniec życia, żeby napisać utwór, tematyka którego tak długo – jak sama stwierdzała – „ją męczyła”: „Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу zusammengeklappt, як порожня торбина. Отак я писала *Лісову пісню*”⁸⁷.

Dzieciństwo Łesi Ukrainki, pomimo iż miało swoje ciemne strony, za które odpowiadała głównie choroba poetki, upływało we względnym spokoju i harmonii. Dzieci otoczone były opieką, uwagą, szacunkiem, nie cierpiały niedostatku. Brały udział w ówczesnym życiu kulturalnym, odwiedzały teatry, wystawy, wieczory literackie. Nie sposób nie docenić tu zaangażowania i poświęcenia Ołeny Pczyłki. Warto dodać, że badacze podkreślają konstytutywne znaczenie rodziców w twórczości literackiej dzieci; rodzice kształtują „serca i umysły”, ale przede wszystkim typ pisarskiej wyobraźni i wrażliwości⁸⁸. Znajduje to odzwierciedlenie w doborze lektur, kształtowaniu zainteresowań, dziecięcych fascynacjach itp. Ponadto, Julian Ochorowicz zauważał pewną prawidłowość, a mianowicie fakt, że matki wielkich poetów to zwykle kobiety o wyższym umyśle i bujnej fantazji⁸⁹. Stwierdzenie to w przypadku Ołeny Pczyłki nie wymaga większego komentarza, była ona

⁸⁶ J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych, [b.r.w.], s. 15, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=81020>, [15.02.2020].

⁸⁷ Леся Українка, *Зібрання творів у 12 тт.*, т. 12, Київ 1979, с. 394.

⁸⁸ J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość...*, op. cit., s. 20.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 20.

tego typu matką i nauczycielką dla swoich dzieci, udało się jej wychować wielką poetkę.

Jeśli chodzi o twórczość, to w niej odbija się dzieciństwo, wychowanie i światopogląd Łesi Ukrainki. Poetka napisała szereg utworów dla dzieci, m.in. cykl *W dytiaczomiu kruzi* (1893). Jest to szereg poezji, w którym pojawiają się głównie poetyckie obrazy przyrody, głęboko zanurzone w folklor ukraiński. Dziecko w utworach pisarki zawsze żyje tym samym życiem, co dorośli. To jest ten sam, wspólny dla nich świat. Obraz dziecka u pisarki obdarzony jest, zresztą jak później obrazy dorosłych, głównie kobiet, silnymi cechami charakteru: dzieci są mądre, odważne, zdecydowane. Taki m.in. portret, co prawda obdarzony elementami autobiograficznymi, odnajdujemy w poezji *Jak dytynoju buwalo* (1897). Ten i inne utwory mają charakter głęboko pedagogiczny, wychowawczy, uniwersalny, uczą odwagi w pokonywaniu życiowych niepowodzeń. Podobny obraz pojawia się w poezji *U dytiaczi liubi roky* (1897). Zresztą warto podkreślić, że te utwory pojawiły się dość wcześnie. Pierwszy wiersz pt. *Nadija* (1880) autorka napisała w wieku 9 lat, stanowił on formę autoekspresji, niejako remedium na zastaną rzeczywistość – areszt i zesłanie bliskiej osoby. Niedługo potem pojawiały się kolejne utwory liryczne. Było to zatem dziecięce pisarstwo, jeśli przyjąć wiekową kategoryzację pisma, a właściwie pisarstwo, autorem którego było dziecko, jeśli posługiwać się definicjami tego pojęcia, które w zdecydowanej większości opierają się na cenzusach wiekowych – biologicznych⁹⁰. Jednak, jeśli spojrzeć na tę kwestię od strony tożsamości, to

⁹⁰ Zob. *Słownik Języka Polskiego PWN*, red. naukowy: M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978 - 1981, s. 498; *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, red. naczelny: B. Kaczorowski, t. 2, Warszawa 2004, s. 613.

warto zauważyć, że dziecko-artysta tworząc sztukę wykorzystuje „dorosłą” tożsamość jako odniesienie⁹¹, a dziecięca obserwacja świata dorosłych pozwala na uchwycenie wielu niuansów widocznych tylko z tej perspektywy. Pisarka obrastała w tę dorosłą tożsamość od najmłodszych lat i taka też była jej postawa: dojrzała, odpowiedzialna, dorosła. Pisarka była jeszcze dzieckiem i jednocześnie starała się wychowywać młode pokolenie, zaszczebiać mu ducha godności, szacunku do siebie. Zresztą sama wychowywała młodsze rodzeństwo. Często pisała w listach, że dzieci znajdują się pod jej opieką, że zajmuje się ich nauczaniem, w tym m.in. celu ułożyła podręcznik *Istorija dawnych narodiv Schodu* (1890). Obrazy dzieci u pisarki charakteryzują się dziecięcą czystością, otwartością i ciekawością świata. Pisarka z powagą konstruuje te obrazy, podkreśla, że dziecko to osobistość, która ma prawo do swoich poglądów na życie, fascynacji i zainteresowań. Dziecko w oczach pisarki to przede wszystkim człowiek ze swoimi prawami i dziecięcymi poglądami na świat.

Zupełnie odmienne obrazy dzieci i dzieciństwa odnajdujemy w twórczości mistrza noweli ukraińskiej Wasyla Stefanyka, ale też na wstępie warto zaznaczyć, że inne, zgoła odmienne było doświadczenie dzieciństwa samego autora, zwłaszcza jeśli chodzi o relacje z ojcem, człowiekiem surowym i oschłym, który był dość sceptyczny wobec działalności pozaakademickiej syna, wreszcie po odsiadce w areszcie odmówił finansowania syna kryminalisty. Stefanyk miał jednak bardzo dobry i bliski kontakt z matką, bardzo przeżył jej chorobę, pięcioletnią

⁹¹ P. Millati, *Gombrowicz wobec sztuki (wybrane zagadnienia)*, Gdańsk 2002: cyt. [za:] K. Szymborska, *W metodologicznym tyglu Children Studies*, [w:] *Children Studies...*, op. cit., s. 29.

walkę o życie, w trakcie której kilkakrotnie żegnał się z nią, wyobrażając sobie jak odchodzi. Te doświadczenia w pewnym sensie odbiły się na twórczości pisarza. Istotne miejsce zajmują u Stefanyka obrazy prezentujące codzienność prostych, ubogich ludzi. Autor dość aktywnie wykorzystuje obrazy dzieci dla całościowego przedstawienia tragicznego położenia wsi galicyjskiej targanej biedą czy wojną, w której często pojawiają się obrazy głodu, choroby czy śmierci. Można by tu było zatem odnaleźć echa realizmu, jednak realiści traktowali utwór literacki w sposób instrumentalny, mający za zadanie kształtowanie ludzkich postaw; tekst Stefanyka ma wywołać emocje, jest pełnym ekspresji świadectwem, ukazującym że dziecięcy raj uległ deziluzji. Przestrzeń dzieciństwa u Stefanyka ma wymiar głównie tragiczny. Jest obszarem utraconego sacrum – utraconego raju. Stefanyk przemawia nie tylko w imieniu dzieci, ale też starych ludzi, niepotrzebnych, zapomnianych, często będących balastem do wyżywienia⁹². W takim duchu autor zaprezentował postać tytułowej Katrusi, która ze względu na chorobę staje się dla rodziców ciężarem, o czym sami otwarcie mówią. Autor prezentuje w utworze fragment świata ludzi prostych i biednych, skazanych na pracę od świtu do nocy. Choroba osłabia, sprawia, że stajesz się bezużyteczny, bo nie możesz pracować, a dodatkowo leczenie pochłania pieniądze, których zawsze brakuje i czas, bo trzeba tułać się od lekarza do lekarza bez większej nadziei na poprawę. Katrusia jest jedynym dzieckiem w rodzinie. Do momentu choroby była powodem do dumy dla rodziców – była bardzo sprytna i pracowita, wszyscy we wsi zazdrościli

⁹² Obrazy dzieci i dzieciństwa u Stefanyka odnajdujemy m.in. w cyklu *Synia knyżeczka* (1899), również w tomikach *Doroħa* (1901) i *Zemlia* (1926).

im takiej córki. Kiedy zachorowała na rodzinę posypały się problemy, zwłaszcza finansowe. Zarówno matka, jak i ojciec otwarcie mówią córce, że brakuje już pieniędzy na jej leczenie, z którego i tak nie ma pożytku i byłoby lepiej dla wszystkich, gdyby umarła. Takie prostolinijne słowa sprawiają dziecku ból i rozrzewnienie, jednak nie mierzy się z nimi, przeciwnie sama zaczyna je powtarzać, werbalizując tym samym śmierć. Przedstawiony tu obraz i towarzyszący mu problem wywierają silne współczucie odbiorcy. Chore dziecko jest nikomu niepotrzebne. Jest problemem, ciężarem nawet dla najbliższych. Inny problem i inne obrazy dzieci, a właściwie młodych chłopców prezentuje Stefanyk w nowelach *Wywodyły z sela* i *Startywsia* (opublikowane w 1897 roku), w których porusza problem służby wojskowej i jej niejednokrotnie zgubnego wpływu na życie całych rodzin. Ta problematyka wpisuje się w szersze zagadnienie, które również chętnie było podejmowane w literaturze, a mianowicie: dzieci i wojna. Chłopięce fascynacje walką, bronią, dziecięce zabawy inscenizujące potyczki rywali bez względu na oręż to dość częsty i powtarzający się w literaturze schemat. Co ciekawe, u Stefanyka tej fascynacji nie odnajdujemy, pomimo iż wydawałoby się wszystkie przesłanki ku temu zachodzą: brak państwowości, młodzieńcze fascynacje walką, chęć bycia bohaterem itp. Przeciwnie, autor prezentuje tu obrazy młodych chłopców, dla których służba w wojsku to tragedia, jak w przypadku bohatera noweli *Stratywsia*, który popełnił samobójstwo. Należy dodać, że mowa tu o służbie w obcym wojsku, wojsku najeźdźcy, nowym, obcym dla chłopców środowisku. Nakładają się w tym utworze różne sensory. Chociaż nie znamy przyczyny samobójstwa, możemy domyślać się, że u jego podstaw realizuje się zjawisko „osobności” dziecka,

zwłaszcza w przypadku bohatera ludowego, jego odmienności, odszczepieństwa, które sprawiają, że trudno jest mu się dostosować do nowej rzeczywistości⁹³. Dalej pojawia się tu motyw: dziecko-samobójca. Mamy tu do czynienia z sytuacją paradoksalną, kiedy śmierć staje się ratunkiem przed życiem⁹⁴. Takie obrazy nasycone są emocjami oraz wieloma znaczeniami. W większości przypadków śmierć dziecka, w tym samobójcza śmierć ukazywana jest z perspektywy pogrążonych w goryczy i bólu rodziców. Tak jest w przypadku Stefanyka – obraz dziecka jest tylko przyczynkiem dla prezentacji wewnętrznych tragicznych przeżyć rodziców, którzy stracili dziecko, swój skarb, swoją nadzieję na spokojną starość. W takim kontekście przeważnie aktywizuje się topos macierzyństwa, jak zaznacza Grzegorz Leszczyński, rzadko oboje rodzice oplakują śmierć dzieci, najczęściej w tej roli występuje matka⁹⁵. A jednak u Stefanyka jest odwrotnie. Tu zdecydowanie wyeksponowany jest obraz cierpiącego, boleściwego ojca, z którym symbolicznie płacze niebo. Widzimy tu transformację motywu piety. Ojciec pochyla się nad gołym ciałem syna, ujmuje go w ramiona. Co ciekawe syn ma na piersiach szew w kształcie krzyża. Aktywizują się tu zatem silne sensory aksjologiczne – chrześcijańskie.

Inny drastyczny problem prezentuje Stefanyk w noweli *Nowyna* (1898), która powstała na podstawie autentycznych wydarzeń. Mamy tu zaprezentowany przez

⁹³ Warto dodać, że sam Stefanyk przeżył w dzieciństwie trudne chwile w szkole, gdzie znęcano się nad nim, bito i poniżano. Szydzono z jego inności i odmienności, chłopskiego pochodzenia. Autor przeżył trudny okres próby, która wzmocniła jego charakter.

⁹⁴ Takich modernistycznych przykładów odnajdujemy w literaturze sporo (Baudelaire, Przybyszewski, Zapolska, Różewicz).

⁹⁵ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit., s. 123.

autora problem dzieciobójstwa. W roli zabójcy dziecka występuje ojciec. Śmierć zadana dziecku również niesie ze sobą wiele znaczeń. To tragedia nie tylko w wymiarze jednostkowym, ale również zbiorowym. To cios wymierzony w kulturę i ludzką cywilizację, naruszający biologiczne, moralne, aksjologiczne podstawy człowieczeństwa⁹⁶. W tym utworze obrazy dzieci również są elementem ogólnego obrazu tragedii rodziny, w której brakuje matki, bo umarła, a opieką nad dziećmi zajął się ojciec, jednak bieda, brak środków do życia sprawiły, że zarówno on, jak i jego dzieci niemalże przymierały głodem. Stefanyk ukazuje tę biedę i głód w drastycznych opisach wyglądu zewnętrznego obu dziewczynek, których wychudzone ciała trzymają się tylko dzięki skórze. Ten widok oraz świadomość zbliżającej się śmierci głodowej popychają ojca do dzieciobójstwa. Warto zauważyć, że przedstawione tu obrazy dzieci pełnią w utworze nie tylko funkcję nieświadomej ofiary czy milczącego świadka⁹⁷ zdarzeń – dziewczynki proszą ojca, by nie robił im krzywdy, jakby odczytując jego zamiary. Stefanyk szeroko opisuje tu przeżycia wewnętrzne ojca, prezentuje ciągle krążące mu po głowie myśli o zabójstwie dzieci, podkreślając tym samym fakt niezwykle trudnego położenia mężczyzny, który nie widzi innego wyjścia z tej sytuacji, jak tylko zabójstwo dziecka. A przecież zabicie własnego dziecka stanowi syntezę grzechu, jest krańcowym zaprzeczeniem mitu miłości i świętości w danym wypadku ojcostwa⁹⁸. Pojawia się tu jednak moment refleksji: mężczyzna zdaje sobie sprawę z tego, co uczynił i nie decyduje się popełnić podwójnego zabójstwa. Odprawia

⁹⁶ *Ibidem*, s. 122.

⁹⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko...*, op. cit., s. 116.

⁹⁸ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit., s. 296.

drugą córkę do wsi, a sam zamierza oddać się w ręce, dzisiaj powiedzielibyśmy, organów ścigania.

Nowela *Łesewa familija* (1898) porusza dość popularny nawet współcześnie problem zgubnego wpływu alkoholizmu na życie rodziny. Mamy w utworze tradycyjny schemat: ojciec alkoholik i matka, wychowująca dzieci i utrzymująca rodzinę. Obrazy dzieci – synów 8 i 10 lat nie są tu mocno wyeksponowane. Chłopcy nie są anonimowi, autor daje im imiona, co też nie pozostaje bez znaczenia, jednak nic więcej o nich nie wiemy. W utworze pojawia się scena, która jest zapewne jedną z wielu w życiu tej rodziny. Ojciec wynosi z chaty wszystko, na co zapracuje matka i niesie do karczmy, żeby się napić. Matka, niczym ranna lwica broni rodziny. Razem z synami biegnie za mężem, chcąc odebrać worek z ziarnem. Przed samą karczmą dochodzi do konfrontacji, w wyniku której matka wraz z chłopcami napadają na ojca i dotkliwie go biją. Zachęceni do bicia ojca synowie początkowo są onieśmieleni, jednak każdy kolejny cios ośmiela ich na tyle, że sprawiają wrażenie jakby się bawili i przy tej zabawie śmiali. Ciekawe, że pisarz wprowadza tu właśnie element zabawy, która stanowi przecież atrybut dzieciństwa. Przedstawiona tu zabawa może zwiastować przyszłą demoralizację synów. Zabawa to element, który podobnie jak ubiór czy wygląd dostarcza informacji o dziecku. Można zaryzykować stwierdzenie, że jaka zabawa, taki bohater, a kiedy zabawa zmienia swój charakter, narastają agresywne emocje, które sprawiają, że dziecko przestaje być dzieckiem. Andrijko i Iwanko bez opamiętania bili ojca, aż ten osunął się na ziemię. Ta sytuacja – podniesienie ręki na ojca wprawiała w osłupienie jego samego, później przyszło opamiętanie u samych chłopców, którzy zabrawszy worek z ziarnem wrócili z matką do domu,

by spędzić kolejną noc pod miedzą, wyczekując powrotu pijanego ojca do chaty.

Generalnie bohaterowie nowel Stefanyka to dzieci biednych chłopów. Ich obrazy zmalowane są przez autora w różnych życiowych sytuacjach. Dominują tu choroby rodziców, oczekiwanie śmierci, choroby ich samych oraz bieda, ubóstwo, które jest przyczyną wielu tragedii. W przedstawionych przez pisarza sytuacjach brakuje miejsca na dzieciństwo. Dzieci muszą postępować, zachowywać się i myśleć jak dorośli. Duże znaczenie odgrywa tu matka, zawsze przedstawiona jako obraz pozytywny i bardzo ważny tak w przypadku samego Stefanyka, jak i jego dziecięcych bohaterów.

W dalszej kolejności kierujemy naszą uwagę na twórczość Mychajła Kociubynskiego – autora wielu opowiadań dla dzieci, pisarza, w kręgu zainteresowania którego literatura dziecięca obecna była w przeciągu całego życia. Kociubynski troszczył się o rozwój tejże literatury, uważał, że na gruncie ukraińskim wypada ona dość słabo. W jednym z listów do Pawła Tuczyny pisał: „У нас, наприклад, дуже слаба література для дітей (...)”⁹⁹. Warto dodać, że dla Kociubynskiego duże znaczenie miał rozwój całej literatury ukraińskiej, nie tylko tej dla dzieci. Uważał, że czytelnik ukraiński zasługuje na ciekawą i różnorodną literaturę. Pozytywnie odbierał rozwój ruchu literackiego na Ukrainie, ale uważał, że nie należy osiadać na laurach i starać się osiągać więcej w tej sferze. Sam angażował się w wiele inicjatyw. Nie tylko intensywnie pisał i, co warto podkreślić, gruntownie przygotowywał się do każdego utworu, był bardzo surowy wobec swojej twórczości, często poprawiał i przekształcał powstałe teksty, pisząc, nie był pewny, czy

⁹⁹ М. Коцюбинський, *Твори в семи томах*, т. 7, Київ 1975, s. 416.

zdecyduje się opublikować dany utwór. Włączał się w różne inicjatywy wydawnicze, pomagał młodym twórcom w ich debiutach literackich, publikował teksty, służył profesjonalną krytyką, która, według niego, była dość słaba na Ukrainie.

Jako propagator rozwoju ukraińskiej literatury dla dzieci Kociubynski jest autorem wielu utworów m.in. wierszy (*Nasza chatka*, *Weczir*), bajek (*Dwi kizoczky*, *Zawydjuszczyj brat*, *Iwasyk i Tarasyk*), opowiadań (*Charytia*, *Jałynka*, *Malen'kyj hrisznyk*). Ojciec i jednocześnie nauczyciel dość dobrze poruszał się w sferze kontaktów z dziećmi. Jako nauczyciel Kociubynski obserwował życie dzieci, które w większości przypadków pozbawione było cech prawdziwego dzieciństwa – dzieci wczesnie rozpoczynały ciężką pracę. Wśród pierwszych utworów pisarza na uwagę zasługują opowiadania *Charytia* (1891) i *Jałynka* (1891), które powstały pod czas pobytu pisarza we wsi Łopatyni, gdzie zajmował posadę nauczyciela w domu miejscowego urzędnika i jednocześnie starał się poznać życie prostych ludzi. Cechą charakterystyczną tych utworów jest nie tylko przedstawienie położenia społecznego, życia codziennego ludzi, co zmalowanie portretów swoich bohaterów od strony psychologicznej. Pisarz widzi w dzieciach dobro, szlachetność, pracowitość i nawet jeśli popełniają błędy, nie są surowo osądzone przez autora. W taki sposób przedstawiona jest tytułowa *Charytia* z opowiadania o tym samym tytule. Ośmioletnia dziewczyna jest nad wyraz dojrzała: śmierć ojca oraz choroba matki sprawiły, że dziecko musiało przejąć na siebie ciężki obowiązek utrzymania rodziny, czyli matki i gospodarstwa. Pisarz zmalowuje jej obraz bardzo pozytywnie, nadając wielu szlachetnych cech charakteru, wśród których na pierwszym miejscu znajduje się szacunek i miłość do matki, która

znajduje odzwierciedlenie zarówno w postępowaniu dziewczyny, jak i mówieniu, wyrażaniu się o matce. Pisarz konstatuje fakt, że takie ekstremalne sytuacje powodują, że dzieci bardzo szybko dorastają. Charytka bardzo szybko przestaje myśleć o dziecięcych zabawach i radościach, jej myśli wypełnia choroba matki i opieka nad gospodarstwem. Podobnie zmalowany jest inny dziecięcy portret z opowiadania *Jałynka* – 12 letni chłopiec Wasyl'ko: dobry, grzeczny, posłuszny, najstarszy z rodzeństwa chłopak, który z miłością i szacunkiem odnosi się do rodziców, przejmując się ich kłopotami i trudem, starając się poznać przyczyny zmartwień rodziców. Wasyl'ko jest nie tylko idealnym synem, ale również dobrym uczniem. Za sukcesy w szkole ojciec daruje mu tytułową choinkę, która staje się dla chłopaka jedyną rozrywką i przyjemnością. Okazuje się, że i tę przyjemność chłopak jest zmuszony poświęcić w celu poprawy, chociażby chwilowej, sytuacji materialnej rodziny. Pisarz podaje wydarzenia w noweli przez pryzmat głównego bohatera, co pozwala jeszcze dokładniej poznać świat wewnętrzny dziecka, jego przemyślenia, niekiedy naiwne, infantylne, jego odczucia i nastroje psychiczne, jego związek z przyrodą, co widać w sytuacji sprzedaży choinki – dziecku trudno powstrzymać łzy, a jednocześnie nie chce zasmucać ojca, bo wie, że ten uczynek na jakiś czas poprawi życie wszystkich.

W obu opowiadaniach zmalowane obrazy dzieci czy ich dzieciństwa mają wiele cech wspólnych: dzieciństwo obojga jest trudne, bieda, problemy materialne, wszystko to sprawia, że dzieci szybko dojrzewają, szanują rodziców, mając jednocześnie świadomość ciężącego na nich obowiązku, pracują, by chociaż trochę ulżyć swoim spracowanym rodzicom. To bohaterowie pozytywni,

niemalże idealni, wzory do naśladowania, ideały pracowitości, skromności, uczciwości i dobra. Generalnie można zauważyć, tak jak podkreślają to badacze twórczości Kociubynskiego, że w jego pisarstwie odnajdziemy szereg tego typu pozytywnych obrazów dzieci, które autor niemalże idealizuje. Jednak to nie jedyne schematy, które proponuje czytelnikowi Kociubynski. W napisanym w 1893 roku opowiadaniu *Malen'kyj hriszyk* (1893) autor prezentuje życie dzieci z miasta. Ciekawy jest tu obraz Dmytryka, obraz już nie tak wyidealizowany przez autora, bardziej realistyczny, a mimo to nie pozbawiony pozytywnych cech. Dmytryk widzi trud i pracę matki, odnosi się do tego z szacunkiem, jednak ciągle pozostaje dzieckiem, ośmiolatkiem, w zachowaniu którego pojawiają się niekonsekwencja, naiwność czy nieposłuszeństwo. Dmytryk podobnie jak dwa wcześniejsze obrazy kocha przyrodę, dzięki niej zapomina o swojej biedzie i problemach, ona czyni go wolnym, zapomina o nakazach i zakazach matki, zachowuje się jak dziecko. Kociubynski prezentuje tu sytuację, w której problemy materialne, nie pokonały dzieciństwa, które demonstruje Dmytryk każdym swoim zachowaniem. Chłopiec jest energiczny, wesoły, cieszy się z pięknej pogody, szumu wiatru, śpiewu ptaków. Trudna sytuacja finansowa rodziny ma jednak negatywny wpływ na wychowanie dziecka, po pierwsze – wychowuje się bez ojca, przez matkę, która cały swój czas poświęca na pracę po to, by ich utrzymać, wyżywić, co sprawia, że matka nie wychowuje syna, nie uczy go właściwych zachowań, tym nauczycielem staje się dla niego ulica i towarzystwo starszych kolegów. Wzorem do naśladowania stał się dla Dmytryka Hawryłko – starszy i silniejszy chłopak, będący niejako projekcją obrazu ojca. Hawryłko imponuje młodszemu Dmytrykowi, który

naśladuje jego zachowanie nie zastanawiając się nad jego oceną moralną, a bacząc jedynie na akceptację ze strony starszego kolegi. Dmytryk próbuje wielu rzeczy, można powiedzieć eksperymentuje: zaciąga się pierwszy raz tytoniem, kłamie, ucieka z domu, żebrze na ulicy, kradnie, jednak mimo to gdzieś podświadomie czuje, że to nie jego miejsce i droga, że ciągnie go do matki, do domu. Jego obraz trudno oceniać negatywnie, raczej widzimy zagubionego chłopca, naiwne dziecko, któremu trudno jest rozpoznać, co dobre, a co nie, aniżeli kryminalistę. Wielkim emocjonalnym przeżyciem dla chłopca staje się śmierć matki. Dmytryk przeżywa stan wielkiego uniesienia, niemalże szaleństwa, zanosząc się od płaczu biegnie przed siebie wzywając matkę. Będąc w takim stanie chłopak wpada pod kopyta nadbiegającego konia, i ten moment staje się momentem zwrotnym w jego życiu. Dmytryk trafia do szpitala, gdzie dokonuje analizy dotychczasowej sytuacji, uznając swoją winę, nie przerzucając jej na Hawrylka. Takie oczyszczenie sprawia, że chłopak rodzi się na nowo, postanawia żyć i zarabiać na życie uczciwie. Z tych trzech opowiadań Kociubynskiego wyłania się wielki duch moralizatorstwa i dydaktyzmu. Opowiadanie przenikają rozważania na temat dobra i zła, umiejętności znajdowania w sobie siły i odwagi, by wybierać dobro, a jeśli się już zboczy z właściwej ścieżki, umiejętności powrotu na właściwą drogę.

Zupełnie odmienną prezentację obrazu dziecka dostarcza niewielka etiuda Kociubynskiego *Cwit jabłuni* (1902). Utwór będący literacką impresją, zbudowany jest z elementów, fragmentów ulotnych wrażeń, które stara się utrwalić w pamięci Ja pisarza. Autor utworu prezentuje sylwetkę ojca, cierpiącego z powodu umierającej córeczki. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że mężczyzna jest pisarzem,

artystą, który z tego tragicznego doświadczenia czerpie materiał dla swojej twórczości. Bohater zagłębia się w psychologizm tego doświadczenia, zagłębia się w swoje przeżycia, jak również przeżycia dziecka, żony, lekarza itp. Próbuje wnikać w podświadomość, zapamiętać, utrwalić wszystkie szczegóły z tego wydarzenia: dźwięk, kolor, grę światła i cienia, obrazy. Bo wszystko to może się przydać, posłużyć jako materiał. Wewnętrzny głos podpowiada mu takie zachowanie. Pamięć wszystko zapisuje, tworząc obraz śmierci, jednocześnie w pewien sposób dręcząc Ja ojca, który nie może zwyczajnie przeżyć tych chwil. W utworze dziecko jest za drzwiami, w pokoju matki. Co ciekawe pojawia się tu przestrzeń domu, która jest atrybutem dzieciństwa, podobnie jak mit matki, obraz zabawy itp. Dziewczynki nie widać, ale słychać coraz cichsze ciężkie oddechy. Ta nieobecność odgrywa jednak wielkie znaczenie. Pozwala autorowi zaprezentować najgłębsze, często skrywane myśli, odarte z upiększeń, a pokazujące skomplikowaną ludzką psychikę, w tym kontekście psychikę artysty, pisarza, twórcy targanego czy wręcz przymuszanego przez swoją muzę do pracy. Pisarz wykorzystuje dziecko, jego odchodzenie, wreszcie śmierć dla zmalowania świata wewnętrznych przeżyć ojca, mężczyzny, twórcy. Na uwagę zasługuje tu również przywoływany przez pamięć wizerunek dziecka: jej złote, zakręcone w loki włosy, przypominające anielską aureolę, duże niebieskie oczy, czerwone usta, które odwołują do dwóch kręgów znaczeń – odpustowego anioła i jarmarcznej lalki¹⁰⁰, jednocześnie odsyłają do sielankowego paradygmatu raj. Ojciec wspomina tłściutkie rączki i nóżki, krótkie sukienki córki, jej zapach i ciepło. Ten obraz dziecka jeszcze niedawno spędzającego czas na zabawie w sadzie, na łonie przyrody,

¹⁰⁰ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit., s. 30.

wśród natury budzącej się do życia – wśród wiosny zostaje zestawiony z obrazem dziecka spoczywającego w trumnie, otoczonego symbolami śmierci, odchodzenia, przemijania. Wygląd dziecka również w tym przypadku pełni funkcje apelatywne: jest zorientowany na wywołanie współczucia u odbiorcy, uwrażliwienia go na przeżycie odejścia dziecka¹⁰¹. Portret dziecka jest znakiem sytuacji społecznej rodziny: mamy tu obraz dziecka zadbanego, do momentu choroby szczęśliwego, co zwiastuje zamożność rodziny. Obserwujemy tu modernistyczne nasycenie obrazu dziecka – białych włosów czy błękitnych oczu sensami symbolicznymi, pokrewnymi ikonosferze i aksjologii anielskiej, w konsekwencji chrześcijańskiej¹⁰².

Do grona pisarzy, w twórczości których pojawiały się obrazy dzieci i dzieciństwa należy również Wołodimir Wynnyczenko – wybitny ukraiński literat i jednocześnie mniej wybitny polityk, który ze względu na swoje poglądy i działalność polityczną zmuszony był większą część swojego dorosłego życia spędzić na emigracji i również tam tworzyć. Wynnyczenko swoją działalność literacką rozpoczął od tzw. małej prozy, w której m.in. stworzył bogatą galerię dziecięcych obrazów. Skomplikowany dziecięcy świat przedstawiono m.in. w opowiadaniach *Kumedia z Kostem* (1909) czy *Fed'ko-chalamydnyk* (1912). Pisarz zwraca dużą uwagę na konflikty psychologiczne, głęboko wnika w psychikę dziecka, w jego wewnętrzny świat, starając się poznać motywy zachowania, mechanizmy działania. Wynnyczenko celowo umieszcza swoich bohaterów w trudnych, wręcz dramatycznych sytuacjach, które pojawiają się niespodziewanie, wręcz z zaskoczenia, po to, by

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 31.

¹⁰² *Ibidem*, s. 43.

sprawdzić postawy moralne bohaterów znajdujących się w sytuacji ekstremalnej. W twórczości pisarza pojawia się powszechny w ówczesnej literaturze o dzieciach obraz śmierci, którą Wynnyczenko postrzega jako rezultat osamotnienia dziecka, braku zrozumienia ze strony otoczenia. Kiedy umiera Kost' bohater opowiadania *Kumedia z Kostem*, jego najbliższe otoczenie niemalże tego nie zauważa, konstatując ten fakt z pewnym czasowym opóźnieniem, wyrażając się o przedwczesnej śmierci dziecka jako o dziwnej komedii z Kostiem. Wynnyczenko prezentuje tu obraz dziecka – sieroty i znajdy, nawiązując do szerokiego społecznego problemu jakim były niechciane, nieślubne dzieci. Obserwujemy tu problem „obcości dziecka”, który – jak zauważa Maria Janion – towarzyszył kreacjom postaci dziecięcych konsekwentnie od Romantyzmu¹⁰³. Przedstawiony przez niego bohater był dość niezwykły, inny, a mówiąc słowami samego pisarza – „kumednyj”. Nigdy nie płakał, gdy go bito, nie odgryzał się swoim prześladowcom. Był jak bezański pies przez wszystkich przeganiany i łajany. Nie lubiły go też dzieci. Doświadczał przemocy, szydzenia, znęcania się. Grzech rodziców, obciążył to niechciane dziecko, które zapłaciło za to wykluczeniem i wyobcowaniem, pokornie korząc się swemu losowi. W utworze można zauważyć protest wobec nieludzkiego postępowania wobec ludzi i jednocześnie wiele współczucia dla zabawnego Kosita. Wynnyczenko prezentuje w tym opowiadaniu tragiczny obraz dziecka, które nigdy nie zaznało matczynej i ojcowskiej miłości, bliskości, bezpieczeństwa czy ciepła. Kost' był jak małe zwierzątko, które szamocze

¹⁰³ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 50-51.

się, poszukując samego siebie. Był niczym drzewo bez korzeni, bez przeszłości i jednocześnie przyszłości.

Większość bohaterów dziecięcych Wynnyczenka to właśnie sieroty, jak np. Fed'ko z opowiadania *Fed'ko-Chałamydnyk* czy Lonia z utworu *Ta nemáje hirsz nikomu* czy San'ka *Wijut' wityry, wijut' bujni*. Dzieci ciężko pracują, zarabiają na siebie, żeby przeżyć, często mają trudne i skomplikowane relacje z dorosłymi, borykają się z wykluczeniem, wyobcowaniem, poczuciem inności, odmienności. Tytułowy Fed'ko z opowiadania *Fed'ko-Chałamydnyk* to dzieciak z biednego środowiska robotniczego. Podwórkowy łobuziak, zawadiaka z wyglądu zewnętrznego, wewnątrz, jak zauważa pisarz, uczciwy i dobry chłopak, który nie kłamie i nie lubi donosić na kolegów. To obraz wypełniony dobrocią, chęcią pomocy innym i troską o drugiego człowieka. Obraz Fed'ka dość ciekawie został zestawiony przez pisarza z innym portretem dziecięcym - obrazem Toli, który jest jego przeciwieństwem zarówno zewnątrz, jak i wewnątrz. W jakimś sensie zazdrości Fed'kowi, chce, żeby go nikt nie lubił, jest przyczyną wielu jego kłopotów, w tym poniekąd śmierci tytułowego bohatera. Wynnyczenko prezentuje swoich bohaterów niejednokrotnie w sytuacjach pewnej próby, często połączonej z ryzykiem czy koniecznością podjęcia trudnego wyboru. Pisarza interesuje psychologia buntu młodego człowieka, obrona własnego Ja i jednocześnie obrona prawa do bycia innym, nie takim jak wszyscy. Jak uważa Wołodymyr Panczenko, Fed'ko to psychologiczny autoportret samego Wynnyczenki¹⁰⁴. To kolejny przykład obecności inspiracji i doświadczeń zaczerpniętych z

¹⁰⁴ Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості,
https://www.youtube.com/watch?v=Tz2jRC1_TTQ_ [15.02.2020].

dzieciństwa. Jak zauważał Leszczyński, sztuka funduje się na „skarbach” dzieciństwa, które, jak widać, stanowią dla niej życiodajną glebę¹⁰⁵.

Omawiając obecność obrazów dziecka w twórczości Wynnyczenki warto zwrócić uwagę na powieść *Zapysky Kyrpatoho Mefistofelia* (1917). Utwór, jak zaznaczają badacze, nosi silne piętno biografizmu. W obrazach zaprezentowanych przez autora odnajdujemy reminiscencje realnych postaci oraz prawdziwych, jednocześnie tragicznych zdarzeń z życia pisarza, któremu, nie wdając się do szczegółów nie dane było zrealizować się w upragnionej roli ojca. Osobiste doświadczenia sprawiły, że do rąk czytelników trafiła głęboko psychologiczna, jak piszą badacze, neorealistyczna powieść traktująca o wielu wczesnych tematach tabu. W centrum utworu znajduje się postać mężczyzny – inteligenta, cenionego w środowisku adwokata Mychajłuka. To obraz moralnie niejednoznaczny: z jednej strony doradza klientowi porzucenie żony i dzieci w imię prawdziwej miłości i dla kobiety swego życia, z drugiej, gdy po wielu próbach sam staje przed takim wyborem, decyduje się poświęcić marzenia i miłość do kobiety, kierowany instynktem ojcowskim. Dziecko potraktowane jest w utworze jako pewna idea – projekt przedłużenia rodu, jego obraz służy zaprezentowaniu sylwetki dorosłego mężczyzny w jego tęsknocie za utraconym rajem, jakim często bywa określane dzieciństwo, z którego wcześniej czy później wszyscy wyrastamy, za którym tęsknimy. Dziecko jest dla Mychajłuka formą odkupienia, oczyszczenia, swego rodzaju reinkarnacją, próbę stworzenia na nowo samego siebie. To forma ekspiacji, dzięki której możliwe jest opromienienie szarej rzeczywistości bohatera. Dziecko jest tu postrzegane jako

¹⁰⁵ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit., s. 114.

wielki projekt kontynuacji nie tylko własnego ja, ale również całej ludzkości.

W kontekście tych rozważań ciekawych spostrzeżeń dostarcza postawa Mychajłuka, gdy ten dowiaduje się, że jego była kochanka nie usunęła ciąży i urodziła ich wspólne dziecko. Wydawać by się mogło, że marzenie posiadania dziecka wreszcie się zrealizowało, jednak Mychajłuk odbiera tę wiadomość negatywnie, uważa, że dziecko ma służyć jako element, dzięki któremu niekochana kobieta przywiąże go do siebie. A na to nie ma jego zgody. Bohater odbiera tę sytuację jako formę kłamstwa i przemocy, bo kobieta, która zaszła z nim w ciążę, pomimo jego woli, zdecydowała się to dziecko urodzić, zapewne mając nadzieję, że kiedy ono się urodzi sytuacja się zmieni. A ta faktycznie się zmieniła – Mychajłukowi wreszcie udało się zdobyć względy ukochanej kobiety i kiedy zamierzał założyć rodzinę z idealną wybranką, na jego drodze stanęła informacja o dziecku. Marzenie o jego posiadaniu i emocje, które wzbudzały w mężczyźnie myśli o dzieciach okazały się być silniejsze, niż chęć zaspokojenia własnych męskich ambicji. Pierwsze spotkanie ze swoim maleńkim synem zmienia wszystko. Bohater w pewnym momencie czuje, że odbywa się w nim przemiana, że już nigdy nie będzie mógł go opuścić. Zmienia się również jego postawa wobec matki tego dziecka. Bohater czuje, że to jego kobieta i że już zawsze nią będzie, bo jest matką jego syna. Obserwujemy w tym utworze realizację mitu ojcostwa, krystalizację miłości ojcowskiej, bezwarunkowej, gotowej na poświęcenia. W utworze autor prezentuje różne ujęcia obrazu dziecka: w pierwszej kolejności dziecko występuje jako marzenie, wielki projekt czy idea, do której realizacji dąży główny bohater, z drugiej – dziecko jako przeszkoda, swego rodzaju szkopał, który

utrudnia spełnianie czy realizację marzeń o wielkiej i szczęśliwej miłości. W omawianym kontekście zasługuje na uwagę jeszcze jeden utwór pisarza. Jest to czteroaktowy dramat pt. *Czorna Pantera Biłyj Medwid'* (1911), w którym autor podejmuje rozważania na temat konfliktów wewnętrznych, moralnych, centrum których jest twórca, codzienność i miłość. Główny bohater dramatu – Kornij (Medwid') – mało znany malarz pracuje nad swoim pierwszym i zarazem fenomenalnym dziełem – obrazem przedstawiającym jego żonę z dzieckiem na ręku. Dość zauważalne są w tym obrazie odwołania do ikonografii i wizerunków przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem, dzięki czemu relacje między matką a dzieckiem zyskują alegoryczne sensy sakralne. Okazuje się, że dziecko (Łesyk) jest chore i lekarze zalecają wywiezienie chłopca z Paryża. Ojciec dziecka tymczasem odmawia wyjazdu, tłumacząc to koniecznością ukończenia swojego dzieła, jednocześnie odsłaniając egoistyczną naturę twórcy, gotowego poświęcić wiele na ołtarzu swojej sztuki. Przygotowywany obraz, traktowany jako dziecko dla twórcy (taki koncept znany jest wśród artystów) i przedstawia dla niego wartość wyższą niż biologiczny syn – „skrawek mięsa”. Do problemów natury egzystencjalnej, dołączają problemy finansowe. I znowuż, mogłyby zostać zażegnane, gdyby bohater zdecydował się sprzedać swój obraz. Malarz jednak konsekwentnie odmawia tłumacząc, że jest on nieskończony. Jednocześnie proponuje, czy wręcz zachęca swą żonę Ritę, żeby oddała się za pieniądze, co pozwoli na jakiś czas poprawić ich materialne położenie. We wspomnianym utworze dziecko jest w pewnym sensie przeszkodą, elementem, który zagraża sztuce, powołaniu, samorealizacji twórcy. Podobnie jak jego matka, która wiedzona instynktem macierzyńskim stara się za

wszelką cenę przekonać męża do wyjazdu z miasta. Matka niejako walczy o syna i swoje macierzyństwo, bo to dziecko właśnie jest gwarantem trwania matki, powołując ją do życia¹⁰⁶. Bez dziecka mit matki ulega rozproszeniu. W pewnym sensie poruszone tu problemy korelują z problematyką wspomnianego wyżej utworu Kociubyńskiego *Cwit jabłoni*. W obu tekstach dziecko stanowi przeszkodę dla twórcy, w pewnym sensie może stać na drodze wolności twórczej, niczym nieskrępowanej twórczości. Obserwujemy tu kolizję pomiędzy instynktem ojcowskim, a twórczym, w którym coś trzeba ofiarować. Warto w tym miejscu nadmienić, że dramat *Wynnyczenki* nawiązuje również do utworu Emila Zoli *Twórczość*.

Podsumowując, Wynnyczenko pisał utwory, w których wiele jest mowy o nieszczęściu i nieszczęśliwych dzieciach. Autor prezentuje różne wiekowo, jak i społecznie obrazy dzieci. To dzieci biednych ludzi, robotników, kupców, panów i bogaczy. Pisarz koncentruje się głównie na świecie wewnętrznym swoich bohaterów. Utwory przenika ważne pytanie, odpowiedź na które związana jest funkcją, jaką w życiu dzieci odgrywają rodzice, szkoła, czy wreszcie ulica.

Reasumując, przytoczone tu przykłady i obrazy nie wyczerpują podjętej tematyki, wskazują jedynie na jej wielką różnorodność i potencjał badawczy. Zaprezentowane obrazy dzieciństwa odnoszą się w zdecydowanej większości do dzieciństwa wiejskiego czy miejskiego, które łączy bieda, sieroctwo, kalectwo i inne problemy społeczne, które sprawiają, że dzieci wcześniej dojrzewają, więcej rozumieją, ciężko pracują i zdecydowanie za wcześnie odchodzą. Wątro w tym miejscu zauważyć, niejako powtarzając za Anną Czabanowską-Wróbel, że to trudne, wiejskie czy miejskie

¹⁰⁶ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit., s. 168.

dzieciństwo należało do zdecydowanie częściej eksponowanych obrazów; to drugie, jak pisze badaczka, szlacheckie, mieszczańskie, „własne” było zbadane gorzej, niedostatecznie, zdaniem uczoney, zauważono jego odrębność i swoistość, której synonimem był biały, oddzielny pokój dziecięcy¹⁰⁷, a w przypadku Łesi Ukrainki specjalnie zbudowany przez ojca poetki biały domek, w którym dorastała i tworzyła pierwsze utwory. W zaprezentowanych utworach odnajdujemy, co prawda niezbyt wyraźne, echa odmiennych warunków rozwoju dziewczynek i chłopców. Autorzy zwracają uwagę na utrwalone w tradycji przekonanie o większej wartości chłopców od dziewczynek. To oni są gwarantem przyszłości rodziców, a wraz z ich odejściem, kończy się też ich życie. Niejednokrotnie ujawniają się tu sprzeczne tendencje w ujęciach dzieciństwa: z jednej strony dzieciństwo jest mitycznym krajem szczęścia, rajem do którego tęskni dorośli, z drugiej, bardzo często dzieciństwo jest absolutyzacją cierpienia: życie przebiega nie od raju dzieciństwa do piekła wieku starczego, ale od bólu do zwielokrotnienia bólu¹⁰⁸. Dzieciństwu paradoksalnie często towarzyszy śmierć, która jest w modernizmie faktem psychologicznym, elementem weryfikacji przestrzeni duchowej. Śmierć często poprzedza cierpienie, którego konieczność według Schopenhauera dotyka człowieka, w tym dziecko od samych początków jego trwania do ostatnich chwil¹⁰⁹.

Jak się później okaże (...) wiek XX będzie stuleciem dziecka. Będzie nim podwójnie, raz dlatego, że rodzice wnikną nareszcie w duszę dziecka, następnie dlatego, że

¹⁰⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko...*, op. cit., s. 13.

¹⁰⁸ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit., s. 106.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 295.

dusza ta udzieli dorosłym swej czystości i prostoty. Wówczas dopiero społeczeństwo odrodzić się może”¹¹⁰. Wspomniany potencjał został zauważony przez wielu badaczy¹¹¹. W ramach poświęconych dziecku badań wykształcił się dość pręźnie rozwijający się nurt badań *Children Studies*¹¹², który może się pochwalić wieloma wartościowymi opracowaniami również w polskim dyskursie naukowym¹¹³, jednym z głównych zadań którego jest wyzwolenie refleksji nad dzieckiem spod gorsetu dydaktyzmu¹¹⁴, po to, by „wysłuchać autentyczny literacki głos dziecka” (Juliet McMaster i Christine Alexander)¹¹⁵.

BIBLIOGRAFIA

Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
Dziecko: literatura, sztuka, język pod red. R. Starza, Kielce 2016.
Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

¹¹⁰ Zob. M. Szczepska-Pustkowska, *Kategorie dzieciństwa...*, op. cit.

¹¹¹ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko...*, op. cit.; G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka...*, op. cit.; *Współczesny i dawny obraz dziecka w literaturze i kulturze* pod red. L. Mariak i J. Rychter, Szczecin 2017; *Dziecko: literatura, sztuka, język* pod red. R. Starza, Kielce 2016; *Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku*, red. A. Ossowska-Zwierzchowska, Bydgoszcz 2012.

¹¹² Termin zaproponowała w 1991 roku badaczka Gertrud Lenzer – założycielka szkoły *Children Studies* w Brooklyn College of City University w Nowym Jorku.

¹¹³ Zob. *Children Studies jako perspektywa interpretacyjna...*, op. cit.

¹¹⁴ K. Szymborska, *W metodologicznym tyglu...*, op. cit., s. 25.

¹¹⁵ Cyt. za: K. Szymborska, *W metodologicznym tyglu...*, op. cit., s. 27.

Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006.

Nowa Encyklopedia Powszechna PWN, red. naczelny: B. Kaczorowski, t. 2, Warszawa 2004.

Ochorowicz J., *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych, [b.r.w.]: <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=81020>, [15.02.2020].

Sadowska D., „*Będać dzieckiem zawsze chciałam być dorosła*”. *Obraz dziecka i dzieciństwa w twórczości Corneli Funke*, Warszawa 2012.

Słownik Języka Polskiego PWN, red. naukowy: M. Szymczak, t. 1, Warszawa 1978–1981.

Szczepka-Pustkowska M., *Kategorie dzieciństwa – od Ellen Key do współczesności*, [w:] „Edukacja i Dialog” 1997, Nr 7(90): http://edukacjaialog.pl/archiwum/1997,95/wrzesien,131/kategorie_dziecinstwa_-_od_ellen_key_do_wspolczesnosci,617.html, [15.02.2020].

Sztachelska J., „*Dziwność*” dziecka (*Rzecz o Imaginarium społecznym*), [w:] *Children Studies jako perspektywa interpretacyjna. Studia i szkice* pod red. J. Sztachelskiej, K. Szyborskiej, Białystok 2014, s. 35–53.

Współczesny i dawny obraz dziecka w literaturze i kulturze pod red. L. Mariak i J. Rychter, Szczecin 2017.

Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku, red. A. Ossowska-Zwierzchowska, Bydgoszcz 2012.

Леся Українка, *Зібрання творів у 12 тт.*, Київ 1976–1979.

Коцюбинський М., *Твори в семи томах*, т. 7, Київ 1973–1975.

Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості https://www.youtube.com/watch?v=Tz2jRC1_TTQ, [15.02.2020].

**МІТ ПРАПОЧАТКУ І ПЕРВІСНОЇ ЛЮДИНИ В
ПОЕЗІЇ Б.І. АНТОНИЧА**

THE MYTH OF THE ORIGINS OF TIME AND A
PRIMEVAL MAN IN THE POETRY OF B. I.
ANTONYCH

Lidia STEFANOWSKA
Uniwersytet Warszawski
ORCID 0000-0002-2760-8345

The issue of truth inspired Antonych's poetic search for "the primeval word"; he shared the belief of other Modernists that primeval word stands at the origins of time and thus bridges the present day with the paradise lost of genuine harmony between man and nature. Thus we are dealing here with the poetic activity understood as myth-making; and the myth Antonych creates has ambivalent meaning: on the one hand, there is a vision of Arcadia (cyclical time); where harmony prevails between culture and nature; on the other, a catastrophic vision of present reality (linear time), which he perceives as a time of chaos and decline of civilisation. The poet similarly to Polish writer Bruno Schulz creates mythological reality and refers to the myth of a primeval man, who was believed to naturally speak like a poet. It seems that the main goal of Antonych's mythmaking, as manifested in his poetic treatment of nature, is to end a state of alienation and the threat to contemporary man, who lives in the state of chaos. At the same time, the possibility of

returning to primeval times equals the possibility of animating a dead language.

Key words: myth, time, primeval man, primeval word.

Я все п'яний дівчак
із сонцем в кишені.
(*Автопортрет*)¹¹⁶

Проблематику, що нею живе та яку виражає літературна творчість Антонича, можна назвати „мітизацією дійсності” і вкласти у виразні цілості, крізь які проступають структури міту: Аркадія та катастрофа, смерть і трансресія. Вони творять стрижень його мітотворчих концепцій та визначають план його світу уяви. При цьому лише деякі вірші виглядають утіленням конкретного міту: зазвичай, мітологічні мотиви взаємосягають і доповнюють один одного, змішані та схрещені. Мітизація дійсності є орієнтиром для цієї поезії, пунктом її призначення.

Поняття „мітизація дійсності” містить свідомий натяк на присутню паралель між Антоничем та іншим великим мітотворцем у літературі 30-тих рр. ХХ ст. – польським письменником Бруно Шульцом, який свою мистецьку стратегію власне так і назвав: “Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko

¹¹⁶ Всі цитати творів Антонича за виданням: Б. І. Антонич, *Твори*, Київ 1998, с. 87.

fragmentem, rudymementem jakiejś dawnej, wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. [...] Gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełniania się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, *tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją* [...]. Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, *raptowna regeneracja pierwotnych mitów* (kursywa moja – L.S.).¹¹⁷

Ця вражаюча паралель тим цікавіша, що хоча Шульц з Антоничем були сучасниками та географічними „сусідами” (Львів і Дрогобич), але, наскільки це можливо встановити, не знали творчості один одного. Очевидно, тут варто говорити не про взаємовпливи, а про *Zeitgeist* цього періоду та цієї території – співзвучність найважливіших мистецьких ідей, адже, як відомо, пошуки Праслова для Антонича, так само як для Шульца, – справа фундаментальна.

Космогонічний міт як в Шульца, так і в Антонича, є одним із найважливіших, і він так само оповитий атмосферою таємничості. **Першопочаток світу** недосяжний для розуму: можливо, якийсь запис про „перший спалах” у космосі існує лише в

¹¹⁷ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [в:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365. Esej Schulza po raz pierwszy został opublikowany w 1936 r.

підсвідомості. Міт початку, вкорінений у глибинах людської психіки, є, отже, **мітом первісної єдності світу та мови**, мітом недиференційованої цілісності, що її можна досягти завдяки поетичній інтуїції, відкриттю форми поєднання слів, будівництву між ними мостів у такий спосіб, як це вміє чинити лише поезія – передусім за допомогою метафори¹¹⁸. Отже, і в Шульца, й в Антонича метафора – це не лише літературний засіб, але перш за все один із найважливіших метафізичних інструментів, який дозволяє відбудувати первісну єдність космосу.

Тут ми перестриваємо чи не найголовнішу суперечність мистецтва міжвоєнного періоду. Поезія після Першої світової війни захоплена новочасністю, стрімким розвитком техніки, її вабить прискорений темп життя й атмосфера метрополії. Література „рясніє” машинами, телефонами, кінематографом, радіо та патефонами. Але цю зачарованість супроводжує протилежне явище: **примітив, первісність, доцивілізаційна архаїка**. На перший погляд, поява поетики міту була повною несподіванкою. Проте можна її пояснити у контексті загального усвідомлення кризи культури, або, наприклад, впливом філософії Бергсона, що інтелектові протиставляла інтуїцію¹¹⁹, чи й просто реакцією на довоєнні авангарди. В українській поезії, напевно, цьому сприяла також тривала традиція тзв. ”поезії

¹¹⁸ Pisze o tym m.in. Claude Levi Strauss w książce *Myth and Meaning*, London 1978.

¹¹⁹ Bergson H., *Ewolucja twórcza*, Zielona Sowa 2005 (pierwsza publikacja oryginału w 1907 r.).

землі”, котра в природі шукала первісні метафізичні та естетичні цінності. Але творчість Антонича значно ширша та різноманітніша. Міт регресу, повернення до природи, ототожнення поета з первісною людиною – ці питання були предметом його пристрасного інтересу. Проте не лише вони.

Антоничева мітотворчість пов’язана з будуванням макрокосмосу. Чимало ситуацій у нього розіграні на величезних територіях, простягнутих десь між небом і землею. Якщо там і виступають люди, то це переважно мітичні чи біблійні постаті (пророк Даниїл, Йона). Світ первісних часів поет залюбки представляє як дійсність злагоди та порядку. Хаос, навпаки, розгорнений у теперішньому часі, що його поет описує зазвичай у катастрофічних візіях, постійними елементами яких є сузір’я, зорі, місяць, сонце. Представлений Антоничем світ – це простір, де змагаються потужні сили: час циклічний та час історичний, життя-смерть-вічність, знищення (матерія) – незнищення (мистецтво, як вияв людської духовности). На все це працює велика система анімізацій та персоніфікацій, яка в його поезії наявна вже майже від самого початку творчости. Хоч Антонич пробував творити власну мітологію (наприклад, у *Баладі про пророка Йону* чи *Праліті*), проте найчастіше ґрунтом його мітотворчости були вже відомі джерела, зокрема міт первісної людини.

Поет як первісна людина

Це міт, що виражає тугу за кращим світом. Його породжувало переконання, що первісні люди мали доступ до *справжнього* джерела мистецтва, яке опиралося на саму лиш інтуїцію. Концепція поета як

первісної людини хвилювала філософів уже на початку XVIII століття, і, що цікаво, це були представники різних типів філософування. Першим, хто систематизував різноманітні погляди, був італієць Джамбатиста Віко [Giambattista Vico]. У книжці *Scienza Nuova* (1725 р.) він представив своє бачення розвитку людства¹²⁰. Поетичне мислення для Віко – це певний спосіб сприймання та думання про світ. Він стверджував, що в первісні часи поетичне мислення мали не тільки окремі особи, а й людство в цілому. Поетичність була природним способом думання та світосприймання. Все, що говорили первісні люди, звучало як поезія, адже вона становила для них єдину форму осягнення та пояснення світу. Зразків логіки не існувало, і людина ще не вміла думати абстрактно. Була тільки поезія. Тому найдавніша „поетична мудрість” не тотожна мистецтву в теперішньому сенсі – це вже характеристика знання та філософії. Ось що пише Віко в розділі *Поетична метафізика*: „Отже, поетична мудрість – перша мудрість первісного світу – мусила початися з метафізики, а не з раціонального та абстрактного мислення, як в освічених людей сьогодні. <...> Ця метафізика була їхньою *поезією, здібністю, з якою вони народилися*, тому що цими відчуттями й уявою обдарувала їх природа”¹²¹.

Концепція Віко згодом перетерпіла низку змін. Протягом двох століть концепціям первісної людини

¹²⁰ G. Vico, *Nauka Nowa*, Hachette 2011.

¹²¹ *The New Science of Giambattista Vico*, trans. Bergin Th. G. and Fisch M.N. from the 3d edition (1744 r.), New York 1961, s. 74. Цитата у моєму перекладі з англійської на українську.

належала визначна роль у роздумах про поезію. Це генетичне позиціонування поезії представляло її формою відчуття світу, що був притаманний пралюдям, – і відтак окреслювало її сутність. Себто поезія – це первісна мова, яку ще не „зіпсував” світ, а Природа – великий партнер людини в загальній драмі існування. Така демонстрація генези поетичного мислення відводила митцеві важливе місце у схемі інтелектуального розвитку людства. Поетична творчість, підтверджували прихильники такого погляду, відтворює мислення первісної людини, яке було „золотим віком уяви”. У такому вигляді ця теорія суттєво вплинула на символізм та загальну концепцію модернізму.

Хоча модернізм не монолітне явище, проте добре відомо, що всі модерністи мали принаймні одне спільне переконання: сучасна цивілізація перебуває у драматичному розриві зі своїм найдавнішим джерелом – природою, і через те її поглинає деструкція та хаос. Про ностальгію модерністів за втраченим раєм, коли панувала гармонія людини з природою, можна здогадуватися з того, що в них часто фігурує тема „найприроднішого”, себто первісного, людського стану й особливого зв’язку первісної людини зі словом. Міт повернення до цієї „золотої доби” існування людства письменники-модерністи зазвичай артикулювали як мотив первісного джерела мови (міт про втрачене Слово – *Logos*) та первісної людини, яка, на їхню думку, „була природним, *вродженим* поетом. Надія на повернення до єдності людини з природою означала реакцію на диктатуру розуму та – відповідно – на

позитивізм. Модерністи прагнули „заново відкрити” ірраціональні способи досягнення істини, одним із яких вони і вважали мистецтво¹²². Потреба звернутися до так званого „примітивного” мистецтва, щоби відтворити модель перцепції світу в первісних людей, помітна не лише в літературі, але також у модерному візуальному мистецтві (наприклад, у кубізмі), музиці (Григ, Дебюсі, Стравінські), навіть у балеті (славетні постановки колективу С. Дягілева „Ballette Russe”). Її породжувало переконання, що первісні люди мали доступ до справжнього джерела мистецтва, спертого на саму лиш інтуїцію.

Хоча міт про первісну людину найповніше виражений передовсім у віршах Антонича написаних після 1935 року, проте перші сигнали, що свідчили про жагу „повернення” до первісного світу природи,

¹²² Стефан Малярме був одним із перших модерністів, який поставив під сумнів раціональний підхід до поезії та якого – під впливом Шарля Бодлера – полонила ідея втечі від реального світу. В його *Divagations* (1897 р.) є добірка статей, присвячених цій темі. Німецький послідовник Малярме – Штефан Георге – навіть заявляв, що цінність літератури залежить не від раціональних передумов, а винятково від форми, тому в його творах бачимо довершено точну скомпонованість голосних із приголосними, котра мала зробити гармонію досяжною. Георге створив власну літературну школу „George – Kreis” і публікував часопис *Blatter für die Kunst*, у якому він та його послідовники викладали свої мистецькі ідеї. Філософське обрамлення для цих ідей згодом додав Мартин Гайдегер, багато місця у своїх працях присвятивши необхідності визволення мови з граматичних і семантичних детермінант, так щоби поет мав можливість знайти слова, в яких світ промовляє до людини „безпосередньо”. Див. лекцію Гайдегера 1936 року *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (перша публікація у 1937 р.).

знаходимо вже у *Трьох перстнях* (твори *Ліс, Клені*). Там само натрапляємо на вірш із промовистим заголовком *Праліто*, де вперше з'являються два неймовірно важливі для пізнішої Антоничевої поезії мотиви: первісного слова та єдності всіх різновидів живої матерії, вираженої перетвореннями людини у тварину чи рослину:

Тут не бажаєм більш нічого –
обкутатися мохом сну,
в прапервісний природи морок,
в прадавню впасти глибину. [...]

II

Вростем у землю, наче сосни
(лопоче лісу коругов).
Наллється в наші жили млосний
рослинний сік – зелена кров.

Корінням вгрузнуть ноги в глину,
долоні листям обростуть.
А бджоли до очей прилинуть
і мед, мов з квітів, питимуть. [...]

Кущем зеленим край дороги
ростеш у шумі тишини.¹²³

Однак починаючи з *Книги Лева*, концепція поета як первісної людини потрапляє в центр уваги Антонича і з цим образом автор відкрито ідентифікує ліричне „я”:

¹²³ Б. І. Антонич, *Твори*, Київ 1998, с. 108.

Я жив тут. В неоліті... може ще давніше.
Мої малюнки буйволів змазав місяць.¹²⁴
Затерті сліди

Міт видавався йому багатообіцяючим витоком нової, модерної поетичної дикції, а ірраціональний спосіб пізнання світу у формі епіфанії – ближчим до правди, ніж раціональний. При цьому поетове переконання, що епіфанія – то найширше джерело поетичного досвіду, походило не від інтелектуалізованого фрейдистського поняття підсвідомого, а від тієї думки, що прозріння є „природним” для первісної людини способом перцепції. У вірші *Шість строф містики* він пише:

З речей потоку дно недвижне, твердь нетлінна
в екстази сріблі прозирає й звук
проносить.

Бо тільки наглий захват може суть розкрити,
ввести в сполуку нас, в містичну єдність з
світом.¹²⁵

Стисло кажучи, мітичний вимір Антоничевої поезії не можна звести лише до презентування фактів і подій на мітичний лад; він, навпаки, пов'язаний із наголошуванням *епіфанічного* характеру міту. Раціональному пізнанню протиставлені творчі акти „безпосереднього” бачення – „Бо тільки наглий захват може суть розкрити”, – ті короткі хвилини, коли „народжуються вірші-міти”, що прямим чином

¹²⁴ Ibidem, с. 142.

¹²⁵ Ibid., с. 127.

„об’являють” суть речей та явищ:

Де поза розумом чуття провалля,
наче нетрі темні
незрозуміла мова вір прадавніх нас
оточить.

Слово за словом, мов ріка весною
криги, точить.”¹²⁶

*Ідольськ
і ночі*

Сягання первісного начала можливе лише „поза розумом”. Завдяки роботі підсвідомости й інтуїції людина відкриває „незрозумілу мову” прадавніх світів⁸. Роздуми на цю тему з’являються все частіше в Антоничевих творах 1936 року. Поетика епіфанії – це передовсім, як правило, записування екстатичних переживань, які пов’язані з глибшим усвідомленням того, що існують факти екзистенційної та естетичної напруги, приступні під час „безпосереднього” контакту з дійсністю¹²⁷.

Значення епіфанії як категорії, характерної для модерної літератури, визнають численні сучасні дослідники (наприклад, Лангбаум, Криб, Волфарт), причому більшість із них розуміє її ширше, ніж

¹²⁶ Ibid., с. 174.

¹²⁷ Відомо, яку велику роль відіграла в модернізмі теорія інтуїтивного пізнання Бергсона. Раджу ознайомитися з його працею *Introduction a la metaphisique* (1903 р.). Бергсон стверджував, що є два зовсім різні методи пізнання: раціональний (аналітичний метод, який найкраще розвиває наука) та інтуїтивний, що безпосередньо сягає суті речей, а отже, уможливорює „справжнє, чисте” пізнання.

теологічний термін¹²⁸. Бо, справді, існує структурно-естетична подібність між релігійним і нерелігійними осмисленнями цього поняття: їх об'єднує усвідомлення принципової непорівнянності „людського” та „поза-людського” боків буття. Це так само зумовлює позицію митця щодо „невимовного”, „незбагненого”, „іншого”. Польський дослідник Ришард Нич пропонує розуміти епіфанію як „wykładnik całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego”¹²⁹.

Уявлення про духовну вищість первісної людини над сучасною належали до сфери **міту про втрачений рай**. Ці судження, поширені серед модерністів, доповнювала зацікавленість новочасних письменників елементами індуських релігій та психології Фрейда. Цей міт послідовно використовував іще один великий польський мітотворець міжвоєнного періоду – Болеслав Лесьмян. Його том *Łąka* – це великий роман із Природою, туга за з'єднанням із нею¹³⁰. Представлений у віршах Лесьмяна світ часто має

¹²⁸ Мотив епіфанії в естетичному, а не теологічному розумінні стає особливо поширеним в європейській літературі на зламі XIX та XX століть. Одним із перших, хто її застосував, був Вольтер Пейтер, англійський прозаїк доби декадентизму. В його розумінні, епіфанія – це захищення хвилин, які зникають, спостереження присутності Абсолюту в найменших частинках дійсності. Можна, окрім того, визначати категорію епіфанії в таких тогочасних авторів, як Габріеле д'Анунціо (запис екстазу Краси), Гофмансталь і Пруст. Але передусім, про літературну епіфанію говорять у контексті інтерпретації творів Джойса.

¹²⁹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, с. 7.

¹³⁰ В. Leśmian, *Łąka*, [в:] *Poezje zebrane*, Toruń 1993. *Łąka* була вперше надрукована в 1920 році.

справжню райську тональність: любов, спокій, братерство людини з твариною або рослиною (наприклад, *Асока* та *Кінь*)¹³¹.

З Лесьмяном і Шульцом Антонича зближує також ідея „оживлення” всієї матерії. Нерозрізненність „я” та „не-я”, постійне наголошування на аналогії між людиною та природою дозволяє вважати значну частину його віршів поезією **анімістичною**. Анімізм, який широко аналізували еволюціоністські етнологи як докорінний спосіб мислення первісної людини, стає в цих творах способом будування монолітного поетичного представлення. В Антонича йдеться більше про діалог із природою, коли зовнішній світ постає рівноправним та якісно подібним партнером ліричного героя. Особливо це засвідчують мотиви *трансформації*, а безпосереднє єднання людини з природою Антонич прямо показує як перетворення людини на рослину. У вірші *Весна* він пише так:

Росте Антонич і росте трава
і зеленіють кучеряві вільхи.
Ой, нахилися , нахилися тільки,
почуєш найтайніші з всіх слова. [...]

З всіх найдивніша мова гайова:
в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі,
на вільхах місяць розклюють зозулі,
росте Антонич і росте трава.¹³²

¹³¹ Про поезію Лесьмяна влучно писав дослідник Міхал Гловінський у своїй книжці *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.

¹³² Б. І. Антонич, *Твори*, Київ 1998, с. 180-181.

Своє прізвище поет вставляє ще у творі *Вишні*:

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко.
Моя країно зоряна, біблійна і пишна,
квітчаста батьківщино вишні й соловейка!¹³³

Феномен трансформації у рослину підкреслює й та обставина, що ліричне „я” назване справжнім прізвищем поета. Цей самий прийом з’являється також у творі „До гордої рослини, себто до самого себе”, який оповідає не лише про єдність людського світу з природою, але також про те, що природа найкраще доводить людині правдивість думки про вічне коло змін, вічний кругообіг матерії:

Широкоплечі пні. Черва і
червень.
З погаслих зір срібляве
порохно
обсипує дубове листя. Дно
підземних рік. Тремтять рослинні первні.

Хмарин хустина на обличчі неба.
Співає сонно гімн гниття черва.
Заранній лук, мов сонячна брова.
Проміння кусні – світло тонкостебле.¹³⁴

Адже циклічний час вегетації – це водночас і мітичний час вічного повернення. Його оприявнює

¹³³ Ibidem, с. 181.

¹³⁴ Ibid., с. 188.

нескінчене коло відродження природи (*cyclic time*), даючи людині надію та силу подолати час історичний (*linear time*), надію впоратися з власною фізичною смертю.

Очевидно, для Антонича важливо було, щоби читач не мав жодних сумнівів щодо цього „послання” в його поезії. Тому він вдається до самокоментування: „Антонич така сама частина природи, як трава, вільхи, зозулі, лисиці тощо, частина органічно зв’язана з загальним біологічним ритмом [...]. Поет, намагаючись сягнути до дна, до самого кореня, до ядра, углиб природи, зустрічає воду, море (море саме в собі), як правічну царину природи”¹³⁵.

Поетична спроба „сягнути до самого кореня” має вагомий філософський підтекст. Потрібно було якось умотивувати той факт, що поет пізнає світ по-іншому, а його творча діяльність не мусить підлягати принципам формальної логіки. Одна з теорій, котра мала узаконити окремішність поезії та притаманних їй способів світопізнання, заявляла, що мова поета принципово відмінна від мови, заснованої на логічних засадах, оскільки поет думає та висловлюється так само, як первісні люди, що жили у повній єдності зі світом (із природою).

У цьому контексті найважливіше для нас - показати, якого сенсу ця концепція набуває в Антоничевих творах, як вона спрацьовує в його поезії та в який спосіб виражає себе у системі поетичних засобів. Одразу можна сказати, що „примітивізм”, туга за втраченим раєм, чи то пак ДИТИНСТВОМ

¹³⁵ Idem, *Як розуміти поезію*, с. 77-78.

світу, в творчості Антонича є виразною інтелектуальною формулою. Це свідомий вибір у рамках світогляду, де мітотворення взято за мистецьку стратегією. Стратегія ця знайшла в його творчості широку мотивацію та дозволила сформува-ти мовою поезії таку картину світу, що далеко виходить за межі української традиції тзв. „поезії землі”, що до неї, неправильно зарахував поезію Антонича Євген Маланюк. Окрім того, ця стратегія відрізняє Антонича від представників інших напрямів, які захоплення природою розуміли наївно, попросту стилізуючи первісні зразки. Його твори – це поезія інтелектуальна, свідомо себе, і, парадоксально, засвоєння міту про примітивізм є одним із проявів цієї самосвідомості.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Антонич Б. І., *Твори*, Київ 1998.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, Kraków 2005 (pierwsza publikacja oryginału w 1907 r.).
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Heidegger M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, [в:] *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main 1981 (na podstawie pierwszego wydania z 1937 r.).
- Leśmian B., *Łąka*, [в:] *Poezje zebrane*, Toruń 1993.
- Levi Strauss C., *Myth and Meaning*, London 1978.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Schulz B., *Mityzacja rzeczywistości*, [в:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1989.

Вибрана література предмету

Гординський С., *Богдан Ігор Антони: його життя і творчість*, [в:] *Антонич Б. І. Зібрані твори*, Нью Йорк, Вінніпег 1967.

Зілинський О., *Дім за зорею*, [в:] *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича*, Львів 1989.

Ільницький М., *Богдан Ігор Антонич. Нарис життя і творчості*, Київ 1991.

Новикова М., *Міфосвіт Антонича*, [в:] *Антонич Б. І., Твори*, Київ 1998.

Стефановська Л., *Антонич. Антиномії*, Київ 2006.

**КИЇВСЬКА МОЛОДІСТЬ ЯРОСЛАВА
ІВАШКЕВИЧА:
ПІЗНАННЯ СВІТУ, ВІДКРИВАННЯ СЕБЕ**

JAROSLAV IVASHKEVYCH'S YOUTH IN KYIV:
EXPLORING THE WORLD, DISCOVERING YOURSELF

Галина КОРБИЧ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0001-8487-6138

The paper considers a short story by Jarosław Iwaszkiewicz, written in 1914 in Kiev and published in 2011 in Poland, from the angle of the anthropological category of experience. The author shows how the first life encounters of the writer are mirrored in the story. It is a poetic prose, related to Iwaszkiewicz's known works and matching them in the artistry.

Key words: experience, feeling, existence, art, homoeroticism, modernism, young hero, city, place, young years, physical motives, suffering

Заявлену тему можна було б розглянути дещо традиційно, тобто застосовуючи категорію „малих батьківщин”. Однак у літературній і літературно-критичній думці ця категорія становить на сьогоднішній день дещо клопітливе поняття. Попри те, що воно вже стало звичним, викликає controverzii, а навіть непорозуміння. Сприяють цьому сучасні автори, творчість яких часто асоціюють з усталеним поняттям, заперечуючи своє пов'язання з „малими батьківщинами” (Стефан Хвін, Анджей Стасюк, Габріеля Матушек, Артур

Даніель Лісковацький, Казімеж Браконєцький). Неприхильність до категорії як такої мотивують тим, що вона виражає регресивний локалізм, замкнутий, опертий на есенціалістичній тожсамості, прив'язаності до землі, закоріненості в ній, а то й загалом вважають бігством від незрозумілого теперішнього в ностальгічне минуле.¹ Замість звуженого поняття „мала батьківщина” пропонується нині визначення світологічна літературна свідомість, яке включає в себе аспекти, що базуються на інтегральному реалізмові: місце – особистість – універсум/світ.² В літературознавстві такий підхід варто застосовувати не лише до сучасного письменства з його реакціями на наростаючу глобалізацію і дислокацію, а й щодо літератури минулого, на яку можна подивитися крізь призму вище згаданої тріади. Приклад Ярослава Івашкевича тут досить промовистий: застосувати до його пов'язань з Україною поняття „мала батьківщина” було б великим спрощенням, натомість „світологічна літературна свідомість з її компонентами відкриває ширшу перспективу для розуміння його творчих проявлень з їх різнорідними змістами і значеннями. Закладене в дитинстві та юності глибоке почуття до України, виявилось тим чинником, що разом з етнічно-національним конструює культурну ідентичність письменника, стаючи ваговою складовою його особистісного і творчого феномену.

Творчість Івашкевича, незважаючи на значну кількість досліджень (Анджей Завада, Томаш Вуйцік, Герман Рітц, Ришард Пшибильський, Александер Ф'ют,

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, с. 333-338.

² Ibidem, с. 334-335.

Григорій Вервес, Ростислав Радишевський, Сергій Яковенко та інші), залишається відкритою для нових прочитань, втім і тема Івашкевич і Україна як невід’ємна частина спадщини письменника має перспективу нових осмислень і озвучень.

Перші двадцять чотири роки свого життя Івашкевич провів в Україні. Кальник, Тимошівка, Київ, Одеса стали місцями його біографії. Пізнання життя майбутнім письменником здійснювалося не лише крізь призму своєї великої батьківщини – Польщі, а й із ширшої перспективи, через порівняння і асоціації. Згадати хоча б спостереження Івашкевича – зрілого майстра щодо Сицилії, яка нагадувала йому Україну. Або Гейдельберзькі враження чи паризька зустріч зі знайомими, що викликала спогад про київських друзів і т.д. Тема України, втім особливо української молодості, є наскрізною в творчості Івашкевича, приймає вона різні форми: може бути раптове сильне емоційне відчуття присутності молодих років у пам’яті, як в новелі *Сни* на збиранні весняних квітів у київській Пуща-Водиці, або ж більш стабільне як українська молодість у формі прямого сюжету в епічному романі *Слава і хвала* тощо. Досвід конкретних місць відкриває рух пам’яті, дає свідцтво присутності *я був там*, що проявиться і в прозових нараціях письменника, і в його поетичних візіях.

Час, проведений у Києві, - це пошуки себе і свого місця в житті. Місто відкрило перед хлопцем з периферії, з Вінничини, що разом із мамою найняли у Києві помешкання, щоб юнак міг вчитися далі, - можливості розвитку, мужніння, становлення. Навчання у Четвертій київській чоловічій гімназії, захоплення музикою, що вело в стіни Київської консерваторії, та славний родич письменника композитор Кароль Шимановський,

розгледівши в юнакові завдатки літератора, порадив займатися красним письменством, але музика супроводжувала Івашкевича все життя, про що свідчить музичність його творів, вступ на юридичний факультет Київського університету, знову ж таки за порадою матері, щоб син оволодів стабільним фахом, праця редактора в польському театрі Станіслави Висоцької у Києві й перші спроби пера при писанні діалогів. Тоді ж, на початку творчого шляху молодий Івашкевич ставить собі завдання, формулюючи при цьому творче *credo*: „якомога докладніше цей світ пізнати, зрозуміти і виразити”.³ А по багатьох роках він зізнається під час одного зі своїх приїздів у Київ, що вдячний місту, яке його сформувало. Отже, київська молодість має підстави бути прикладом радше універсальності, ніж локальності.

Івашкевич як письменник здебільшого спирається на свій життєвий і екзистенційний досвід, тому його твори несуть печать автентичності, вони наділені або безпосередньою ширістю й правдивістю, або ж прихованою у контексті. Це відкриває можливість пізнати і особливості людської вдачі письменника, і проникнути в його життєві ситуації. Твір, який, напевно, може служити такому доповненню, але, безперечно, він поповнює творчу спадщину самого Івашкевича, – оповідання *Siciliana*. Рукопис оповідання, на якому зафіксовано дату „Kijów, 24/V 1914” („Київ, 24/V 1914”), довгий час знаходився у фондах Музею ім. Анни і Ярослава Івашкевичів у Подкові Лесьній під Варшавою, який міститься в домі, що, як відомо, належав сім’ї Івашкевичів. Уперше його опублікували лише 2011 року в збірці *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, яку підготував

³ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, с. 6.

колектив Музею. *Sicilian*'у можна вважати найбільшою його знахідкою. Перші спорадичні опінії про оповідання вірно вхоплюють його достоїнства. Так, Радослав Романюк - сучасний біограф Івашкевича - вважає, що є це найцікавіший твір ранньої прози письменника.⁴ А упорядник збірки і автор „Вступу” Роберт Папеський вбачає спорідненість *Sicilian*'у із творами письменника 1916-1924 рр., що були визначені як „поетична проза”, а саме *Ucieczka do Bagdadu* (*Втеча до Багдаду*), *Zenobia Palmira* (*Зенобія Пальмура*), *Wieczór u Abdona* (*Вечір у Абдона*) та інші. При цьому дослідник наголошує на певному привілеї *Sicilian*'у: неопублікований твір є хронологічно найбільш раннім з цього циклу, але своєю художньою вартістю не поступається іншим, відомим повістям і оповіданням.⁵ Таким чином, віднайдене оповідання має і типові для ранньої прози Івашкевича риси, і вирізняється своєю неповторністю.

Важко назвати *Sicilian*'у оповіданням 20-річного початківця, радше – твором сформованого майстра з виробленою позицією. Тут вперше виразно і повно проявилися риси його своєрідної письменницької вдачі, що будуть закріплені на протязі всього творчого шляху. На тематичному рівні – це характерне для Івашкевича відчування і переживання життя як субстанційної даності, відтворення любовних страждань, здебільшого наражених на сильні випробування, навіть на смерть. Те саме можна сказати щодо художнього стилю *Sicilian*'у: головні його визначники наберуть усталених значень.

⁴ R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2012, tom I, s. 159.

⁵ R. Papieski, *Wstęp*, [в:] *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, pod red. R. Papieskiego, Podkowa Leśna 2011, s. 10.

Маю на увазі світосприймання, наповнене власним меланхолійним чуттям, рефлексійність, легка іронія, що легітимізують подвійне становище автора. Він ніби відсторонений, незаангажований у події твору спостерігач і водночас заглиблений у його сутність наратор, що з емоційною чутливістю проникає в дію та у внутрішній стан героїв. Герої ж часто несуть відпечаток внутрішнього світу самого Івашкевича, втім і мотиви його біографії або знайомих йому людей, відносини між якими становлять приклад тонкої психологічної кореляції близькості й віддаленості. В його творах множаться і змінюються сенси, викликаючи відчуття незакінченості, навіть недомовленості, породжуючи намір наблизитися до меж виражальності, проте усі разом значення створюють спаєну візію цілісності. Секрети рецепції такого письма пояснює С'юзен Зонтаг: „кожний художній твір треба сприймати не тільки як щось розказане, але і як певне потрактування того, що неспівадне вираженню. У випадку найвищого мистецтва ми завжди свідомі речей, які неможливо виразити словами...”⁶

Місце дії в оповіданні – маєток братів Камерлінгів у таємничому Мстиславцю неподалік Києва, вогні якого навіть видно з вікон приміщень. Пізнього вересневого вечора на запрошення одного з братів, Віктора, сюди приїздить молодий хлопець Генрик Ячевський. Зустрічає там не Віктора, який з'явиться пізніше, а його брата – ексцентричного Гвідо, відомого поета. Знайомство з ним швидко переходить у приязнь. Побудовано оповідання майже виключно на діалогах між Генриком і Гвідо,

⁶ С. Зонтаг, *Проти інтерпретації та інші ессе*, пер. з англ. В. Дмитрука, Львів 2006, с. 45.

доповнених коментарем наратора, а також репліками і короткими розмовами з іншими персонажами. У діалогах-дискусіях розкривається характер головних героїв, а також уявнюється акція дії з її початком, кульмінацією і розв'язкою. Тобто закладено тут два рівновеликі локуси – площину оповіді й площину події. Простір для діалогів існує у трикутнику таких ключових значень: світу традиційних і нетрадиційних моральних вартостей, людських почуттів, емоційної вразливості суб'єктивного досвіду. Оповідання нагадує талановиту п'єсу у чеховському дусі, загадка успіху якої полягає в тому, що в ході п'єси у видимий спосіб нічого особливого не відбувається, окрім розмов дійових осіб, але у той же час начебто десь поза сценою у гру входять драматичні потрясіння.

Ранні прозові твори несуть печать модернізму як історичного часу, свідком якого був молодий автор і в координатах якого відбувалося його становлення. Зокрема, *Sicilian*'у пронизує духовна атмосфера кінця ХІХ – поч. ХХ ст. з її еволюціоністським мисленням про людину (Ніцше, Бергсон, Уайльд). Своєрідним пунктом виходу стають типові для тієї доби категорії, зосереджені на митцеві, артистові. У роздумах Гвідо і Генрика чиниться спроба збагнути витворену в середовищах адептів новочасності філософсько-естетичну формулу „життя і мистецтво”, зрозуміти її складові: „Якщо щось варте в житті, то це краса”⁷, - вважає Гвідо. А водночас естетичні погляди юнаків поглиблюються психологічними підходами до проблеми, пов'язаними із ситуацією людини у сучасному світі. Людина змушена

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Siciliana*, [в:] *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, pod red. R. Papińskiego, Podkowa Leśna 2011, с. 21.

постійно здійснювати вибір, що породжує неспокій, тривогу, почуття загубленості. В екзистенційному ключі складається характерний для тієї епохи тип героя: відчуженого, незрозумілого, непристосованого до звичайного життя, негуючого його прояви. Гвідо - людині культурної формації *fin de siècle*, декадентському естетові, образ якого витриманий в дусі традицій Оскара Уайльда, - притаманні контрастні умонастрої. З одного боку, це вивіщення мистецтва над усім земним, прагнення до естетизації щоденності („кожний свій день я роблю сонетом, октавою”,⁸ - говорить Гвідо), з іншого, песимістичні настрої резигнації й зневіри. Навіть вигляд поета свідчить про те, що митці, які творили епоху, маніфестували через зовнішній вигляд свої внутрішні естетичні й моральні правила і норми, несумісні із загальноприйнятими. Одягнений у простору туніку з чорного оксамиту, взутий у грецькі сандалі, обвішаний на руках і ногах срібними браслетами, прикрашений перстнями з поблискуючими рубінами й гранатами – таким Івашкевич зображує Гвідо. Але не менш важливим є аспект внутрішнього плану.

Особливий досвід, який згодом заклав підвалини першого етапу творчості Івашкевича, - це приязнь з хлопцями з Четвертої київської гімназії, надто з Колею Недзведським і Юрою Міклухо-Маклаєм, що стануть прототипами його героїв. Довгі дискусії були у той час типовою формою спілкування молодих людей, інспірували до розуміння людських відносин, до пошуку шляхів мистецтва, вникання у сутність світоглядних ідей тощо; знайдуть вони втілення у ранніх творах Івашкевича (*Місяць сходить, Втеча у Багдад* та інших). Польські

⁸ Ibidem, с. 21.

автори Папеський і Романюк, котрі першими донесли до загалу існування *Sicilian'u*, небезпідставно вважають, що гімназійні друзі стали і прототипами образу Гвідо. Недзведський, охоплений пасією поетичної творчості, сповідував естетизм та плекав культ Оскара Уайльда (прикрашений квітами портрет англійського письменника, що стояв на Коліному столі, нагадував маленький вітвар). Недзведський залишив гімназію, поселився у заміській Боярці в дерев'яній віллі, звідки писав до Івашкевича розлогі листи, наповнені поетично-мистецькими розважаннями. Деякі з листів Івашкевич згодом умістив у *Книзі моїх спогадів (Książka moich wspomnień)*. Окремі висловлювання з цього духовно насаженого епістолярію використано в *Sicilian'i*. Від Юри Міклухо-Маклая – племінника відомого російського вченого-мандрівника Миколи Міклухо-Маклая – юний Івашкевич переймає глибочінь ставлення до життя і смерті. Скептичність Юри, з якою підходив до розуміння сенсу життя (перспективу будь-яких починань він окреслював фразою „не варто”), його самотність, передчуття ранньої смерті сильно діяли на вразливого гімназійного друга. Івашкевич згадував по роках дату 25 квітня 1911 р., коли він, сімнадцятирічний, під впливом Юриних песимістичних рефлексій „став найближче - в усьому житті – до самогубства. Спокуса добровільної смерті отерлася в той час об мене, немов кажан, що пролітає. Я зрозумів тоді самогубства молодості, що не може наважитися перейти поріг життєвої зрілості, самогубства із самого страху перед існуванням”⁹. Івашкевич, щоправда, не конкретизує причину цієї спокуси. Можна лише домислюватися, що

⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., с. 66.

було то справжнє потрясіння: мотив самогубчої смерті знайде відголосок в його ранніх творах. Пережите і досвідчене в юності - філософсько-екзистенційні диспути хлопців, метафізична боязнь існування, а навіть усвідомлення марності життя - невдовзі сублімується в *Sicilian'i*. Також і конкретні факти будуть використані у творі. Зокрема те, що напіваристократ Юра, залишивши навчання у гімназії, жив теж неподалік Києва, у Малині, в мастку з двох будинків, рано став круглим сиротою, виховувала його, брата й сестер няня, знайде своє відтворення в оповіданні. Отже, світ реальний виступає як світ, перетворений рукою майстра. На думку Едварда Касперського, форма кожного художнього твору переносить дійсність, пізнану й оцінену, в іншу площину вартостей, підпорядковує новій цілості, впорядковує заново.¹⁰ Художня трансформація пізнавальних і етичних вартостей відбувається в призмі творчої особистості автора як конститутивного елементу твору. У *Sicilian'i* виразно видно присутність самого автора, накреслено його місце, що у майбутньому стане типовим для більшості його творів. Як слушно помітили дослідники, - це позиція наратора, що є водночас позицією його героїв¹¹, специфічний характер суб'єкта і оповідача в одній особі¹², амбівалентна реляція двійників – наратора і героя.¹³

¹⁰ Див. E. Kasperski, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Pułtusk-Warszawa 2006, с. 401- 402.

¹¹ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970, с. 135.

¹² G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, Kraków 1999, с. 95.

¹³ Ibidem, с. 217.

Поворотним моментом в сюжеті *Sicilian*'у можна вважати не стільки несподіваний приїзд вночі гостей із Києва – Віктора і графині („повної дами” із здоровим, рожевим обличчям і сивим, майже срібним волоссям, „вишукано скромний, чорний костюм” якої „і рухи зраджували расу”¹⁴), і, звичайно, не впровадження у твір розмов цих землевласників на господарські теми (таким чином, до слова, в оповіданні створюються дві антропологічні моделі – духовна і земна, відповідно кожний із братів представляє собою такі ж відмінні „моделі життя”). Ключове значення набуває помічена Генриком крізь ухилені двері в кімнаті Гвідо, до якої поет нікого не впускає, велика картина посеред приміщення. Схована за завісою перед якою стоять у вазах букети осінніх квітів, що теж нагадувало вітвар, вона інтригує Генрика, пробуджує його уяву. Юнакові здається, що за завісою Гвідо приховує портрет Оксани – вродливої української дівчини-служниці в домі Камерлінгів, яка може бути його коханкою. Проте Гвідо, неначе прочитавши думки приятеля, розвіює це припущення. Оксана є коханкою Віктора, а сам Гвідо її просто не терпить. Отже, крапки над „і” розставлено, а водночас поглиблено інтригу. *Siciliana* наближається до ініціального оповідання, тобто такого, що за своєю концепцією містить процес втаємничення, який охоплює і героя твору - Генрика, і читача. Цьому відповідає структура оповідання: дія починається пізно увечері з приїздом Генрика і закінчується опівдні наступного дня. Закладено в творі певний рух – від темряви, що приховує таємницю, до світла з її розгадкою. Виразним тлом для таємничості, а водночас і для суголосності емоційним

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, *Siciliana*, op.cit., с. 46.

станам героїв служить аура осінньої української ночі, проникливо відтворена Івашкевичем. Хронотоп нічного Мстиславця є сенсорно відчутний: у ньому поєднуються зорові, слухові, дотикові образи. Парк за вікном, „що шелестить танком кленового листа”¹⁵, прозоре нерухоме повітря, стукіт калатайки нічного сторожа і гама барв. Жовті, червоно-руді, а також голубі, синьо-фіолетові з відтінком сірого – назви кольорів набирають значення символів людських почувань, які асоціюються з осінню, а згодом стануть улюбленими кольорами письменника, що, за його ж словами, викликають „настрій застиглого смутку і гробового спокою, в якому одночасно приховується неясна обітниця відродження”¹⁶. У контекст осіннього настрою вписано музичну *Сициліану* - „тихий, спокійний” твір Баха, який виконував на фортеп’яно Генрик і який викликав настільки сильний душевний розлад у Гвідо, що той подумки просив навіть припинити гру. Тож атмосфера спокою і умиротворення виявляється позірною: вона наділена протиставленням між видимим і прихованим, зовнішнім та внутрішнім.

Відповідність внутрішнього складу двох творчих натур – Гвідо і Генрика, прихильність поета до юнака стали передумовою посвячення у драму його життя, яку Камерлінг лише Генрику відважується розкрити. Прихована у кімнаті Гвідо таємнича картина - це портрет 16-річного хлопця, який з любові до Камерлінга вчинив самогубство. Почуття юнака лише зароджувалося, мало платонічний характер. За словами Гвідо, „нічого поганого не було в наших відносинах. Приязнь, що

¹⁵ Ibidem, с. 17.

¹⁶ Цит. за: R. Papieski, *Wstęp...*, op. cit., с. 10.

межувала із закоханістю... більше нічого”.¹⁷ Проте швидко прийшло усвідомлення суспільного осуду, який можна очікувати від гомосексуальних відносин. Приятель Гвідо, перед яким стелився забезпечений життєвий шлях графа, спадкоємця маєстностей в Чергівській губернії (про це свідчив напис на портреті), переживши емоційний шок, не зміг „наважитися перейти поріг життєвої зрілості”. Вражений відкриттям своєї інакшості, він вирішив попередити негативну реакцію загалу і залишивши для Гвідо передсмертну записку, в якій зізнався, що ніколи не перестане його кохати, пострілом обірвав своє життя. Мотив крихкості людської екзистенції є наскрізним у творчості Івашкевича, проявленим у різних аспектах. Так само характерним прийомом є відтворення граничних екзистенційних станів, викликаних поєднанням або зіткненням Ероса і Танатоса – любові і смерті. *Siciliana* стала першим твором такого поєднання, а також вперше тут прозвучав мотив гомосексуального почуття, в його відношенні до суспільного підґрунтя (ця проблема з’явиться пізніше, у творах Івашкевича з 30-х рр.). „Начитався книжок, які зняли завісу з нашої приязні”¹⁸, – пояснює Гвідо причину самогубства. Отже, природна (біологічна) функція людини уступила місце культурній функції. Юрій Лотман, розважаючи о правних і моральних механізмах культури, зазначає, що з психологічної точки зору, сфера обмежень, накладених на поведінку людини якимось типом культури, може бути поділена на обшари:

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, *Siciliana*, op. cit., с. 59.

¹⁸ Ibidem, с. 59.

регульований соромом і регульований страхом¹⁹. А це зумовлює поділ у суспільстві на „ми” і „вони”. Всередині культурного „ми” діють норми сорому і честі. Страх і примус, натомість, окреслюють наш стосунок до „інших”.²⁰ Юнацький порив приятеля Гвідо можна розцінювати як такий, що має подвійний характер. Керувало юнаком, ймовірно, почуття не лише честі, але й сорому, а також і передчуття драматичного стосунку до себе як до „іншого”, що могло породжувати страх. Відчуття дуалізму як невирішеної дилеми між етичними нормами та інстинктами, тобто вродженими предиспозиціями людини, стало причиною трагедії. Однак етичний вибір так само виступає способом пізнання внутрішньої суті людини.

Siciliana - передовсім оповіданням про *живого* Гвідо, а не про смерть юнака, сам факт якої лише констатується. Івашкевич вже у своєму першому прозовому творі відходить від характерного для модерністів розуміння смерті як метафізичного феномену і трактує тему смерті в дусі філософії екзистенціалістів – як метафізику буття. Згідно із нею смерть є завжди присутня в структурі людського життя. Такий підхід зближує творчість Івашкевича з літературою великого реалізму. І самогубство в оповіданні не становить модерністичний приклад втечі від життя, свідомого стремління у нірвану. Уявлення, що панують у суспільстві, не можуть мати характеру чогось метафізичного чи абсолютного, а набирають значення конфлікту між суспільним,

¹⁹ J. Łotman, *O semiotyce pojęć „wstyd” i „strach” w mechanizmach kultury*, [в:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wstęp i redakcja M. Szpakowska, Warszawa 2008, с. 35.

²⁰ Ibidem, с. 35.

загальним та особистісним, одиничним (ним є досвід почуттів окремого індивідуума), між ідеєю святості та еротикою юнака. Цей аспект важливий з антропологічної точки зору. Він „засвідчує націленість на суб'єктивну, а не загальну й всеобіймаючу істину. І саме в цьому плані письменники відкривають для себе новизну, зображуючи неповторність, непрогнозованість, непоясненість кожної конкретної людської історії та протиставляючи такі сюжети стереотипним уявленням читача.”²¹

З перспективи художньої майстерності, до кульмінаційного моменту розповіді „ведуть” свого роду дороговкази - приховані знаки, наявність яких сигналізують у тексті певні ключові місця. Так, на початку оповідання виникає реакція Гвідо на ім'я Генрика як на гарне, а на питання гістя, чи подобається, дана відповідь: „Так, ... хоча імена ми любимо не за їх звук, а для спогадів.”²² Згодом дізнаємося, що приятель Гвідо мав таке саме ім'я. Прохоплюються репліки еротичного плану - про грецьке чоловіче кохання, про те, що Гвідо „дратує весна своїм розгоном почуттів, своїми тенденціями до розроджування”²³, неоднозначно звучить риторичне питання Генрика „Чому тобі немиле все статеве?”²⁴. Огорнутий задумою Гвідо згадує могилу на березі Десни, яка з'явилася у травні і яку взимку покриє сніговий саван. Час, його плинність нерідко асоціюється у Івашкевича з рікою. У даному разі вимальовується контраст: повновода весняна ріка як символ пробудженої

²¹ Я. Поліщук, *Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку XXI століття)*, [в:] *Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект*, Київ 2011, Вип. 15, с. 16.

²² J. Iwaszkiewicz, *Siciliana*, op. cit., с. 17.

²³ *Ibidem*, с. 28.

²⁴ *Ibidem*, с. 28.

природи і могила молодої, повної сил людини, життя якої зненацька обірвалося. Про осінню Десну з її мілізною, - що, між іншим, стала контрастом до весняної, повноводої, - розповідає графиня: через перешкоди на річці вона два дні добиралася до Києва і Мстиславця. І як здогадуємося зі слів Гвідо, чи не головна мета її приїзду - побути до ранку на самоті з портретом сина. Однак найсильніше враження справляє поведінка Гвідо. Вона віддзеркалює гранично болючий психічний стан, викликаний несподіваним приїздом, який, ймовірно, прискорив рішення розкрити Генрикові таємницю. Івашкевич відтворює нарастання напруження, із внутрішнього стану воно передається назовні. Усі помічають, як погано виглядає мовчазний Гвідо, Генрикові робиться страшно за нього. Бліде обличчя, застиглий погляд очей, холодні руки свідчать про стримування нервозності, здійснене великим зусиллям.

Смерть юнака змінила життя Гвідо. Цілковите усамітнення, плекання „культу померлої дитини”, що перетворилося в альтруїстичну любов, самоупокорення, на яке не має впливу усвідомлення відносної причетності до цієї смерті, складаються на драматичність життєвого досвіду Гвідо. Але пережите не лише загострює його поетичний зір, а й поглиблює світосприймання філософським підходом до сенсу життя, до теми любові, що втілюється в розважання, чи існує любов без сексуальних потягів тощо. Апологетичною реакцією на смерть приятеля стає для Гвідо зрозуміння несправедливості усталених людських понять: „Права, які керують світом, не можуть бути такими підлими, такими жакливими, - говорить він. – Чи можна те, що до сих пір оспівували поети, визнати як статете збочення?

Яке то потворне...”²⁵. Невирішеність проблем людської екзистенції, підсилених зіткненням добра і зла, Гвідо пов’язує з приходом Месії і на очах Генрика раптом доходить істини, що „може, той Месія... це Смерть”.²⁶ Кінець світу і людськості як провокативна мрія декадентів стає для Гвідо надією на кінець його складного особистого світу.

Відголоски молодопольських культурних ідей, як-то прагнення „чистої” любові, переваги духовного над тілесним, віра у спасенну „місію” смерті в сукупності з інспіраціями повістю Оскара Уайльда *Портрет Доріана Грея*, які також можна добачати у *Sicilian’i*, не створюють, однак, враження наслідування. Твір Івашкевича має цілком самостійний характер. Оригінальність і неповторність запевняє йому культурна особистість автора. Вона втілюється у по-івашкевичівському глибоке відчуття людського існування, людської індивідуальності, проникливе сприймання і бачення світу, що лягло в основу витонченого естетизму, заактуалізованої культурою доби fin de siècle одвічної проблеми любові і смерті.

Гомоеротичність, що становить тло проблеми в *Sicilian’i*, відноситься і до самого Івашкевича, який, схоже, пізнає в молодості не лише навколишній світ, а й відкриває себе самого, природу свого ества. Відомо, що письменник мав складне, в сенсі почуттів, життя з причини біосексуальної орієнтації. Він не приховував своїх гомосексуальних уподобань, але спеціально і не увиразнював їх, та й довго не мало це суттєвого значення для оцінки його творчості. Щоправда, прояви

²⁵ Ibid., с. 59.

²⁶ Ibid., с. 61.

гомосексуалізму дослідники добачали в закамфльованих значеннях деяких творів, наприклад, *Панни з Вілька*, *Коханці з Марони*, а найвиразніше – в його щоденниках. Але якщо у наш час, позначений повсюдною емансипацією, можна відверто говорити про особливості сексуальних орієнтацій - вони не становлять проблеми, пов'язаної зі звичаями, то справа їхнього виявлення чи оприлюднення не виглядала так однозначно на протязі життя Івашкевича і навіть порушення її в художній формі навряд чи здобуло б суспільну акцептацію. Тому заслугою цілої плеяди літературознавців є те, що вони зуміли показати справжню вартість творів письменника, в яких першорядне значення має сила людського почуття без огляду на факт, обдаровано ним жінку чи чоловіка. Письменство гомосексуалів, на думку швейцарського дослідника Івашкевича Германа Рітца, „яке не має наміру вести дискурс про гомосексуальність, відкривається, віднаходить само себе, коли стає експресією самого акту письма”²⁷. Сприйняття, позбавлене сенсацій, - це також показник зрілості польського читача, для якого, по суті, не має важливого значення, що про сексуальність написав Івашкевич, бо на протязі багатьох років проявляє незмінний інтерес до нього як до творчої індивідуальності у сукупності всіх її особливостей. Однак не завжди так було. Твори Івашкевича містять зазвичай різного роду приховані сенси, що, природньо, інспірують читача вдаватися до припущень і розгадок. Натяки, ремінісценції, алюзії тощо становлять собою літературні сліди, які провокують допитливого реципієнта до їх поконання. Якщо в гетеротопійному

²⁷ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, op. cit., с. 102.

Мстиславці як не-місцю вгадується конкретна географічна локалізація – підміський Малин, то незрівнянно більш тонка матерія гомосексуальних почуттів, як можна домислюватися, порушує складнішу уяву – причетність до них не лише героїв, а й автора. Спокуса добровільної смерті, про яку по роках згадував Івашкевич, могла виникнути якраз від невирішеної проблеми як 20-річному хлопцеві пережити комплекс своїх гомосексуальних відкриттів. Співставлення дати можливої самогубної смерті в *Книзі моїх спогадів*, 25 квітня, і згадки у *Sicilian’i* про могилу юнака над рікою, що з’явилася у травні, наштовхують на асоціативні домисли. Щодо *Sicilian’u*, то, як свідчить Романюк в книзі *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza (Інше життя. Біографія Ярослава Івашкевича - 2012р.)*, що являє собою поглиблений сучасною інтерпретацією і розширений новими фактами життєпис митця, минуло понад шістьдесят років, коли Івашкевич звернувся до оповідання. Підготовлений до друку машинопис *Sicilian’u*, однак, не з’явився разом з іншими текстами письменника, призначеними для його ювілейної публікації в часописі „Twórczość”. Крім того, в жодному автобіографічному тексті, навіть в жодному листі не знайти згадки про існування цього великого і важливого твору. Лише 2011 року *Siciliana* вперше побачила світло дня. „Відповіддю на цю загадкову відсутність є зміст *Sicilian’u*, - вважає дослідник, - проблема реляції почуттів і сексуальної сфери в гомоеротичному коханні”²⁸. Але рукописи не горять. Добре, що так є насправді.

²⁸ R. Romaniuk, *Inne życie...*, op. cit., с. 159.

БІБЛОГРАФІЯ

- Зонтаг С., *Проти інтерпретації та інші ессе*, пер. з англ. В. Дмитрука, Львів 2006.
- Изер В., *К антропологии художественной литературы*, [В:] „Новое литературное обозрение”, Москва 2008, №94, с.7-21.
- Поліщук Я., *Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку XXI століття)*, [В:] *Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект*, Київ 2011, Вип. 15, с. 11-17.
- Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975.
- Iwaszkiewicz J., *Siciliana*, [В:] *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, red. R. Papiieski, Podkowa Leśna 2011, s. 17-61.
- Kasperski E., *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Pułtusk-Warszawa 2006.
- Łotman J., *O semiotyce pojęć <wstyd> i <strach> w mechanizmach kultury*, [В:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wstęp i redakcja Małgorzata Szpakowska, Warszawa 2008, s. 35-37.
- Papiieski R., *Wstęp*, [В:] *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, Pod redakcją Roberta Papiieskiego, Podkowa Leśna 2011, s. 7-16.
- Przybylski R., *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, Kraków 1999.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012.
- Rybacka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

**„ВІРНІ ЛЕНІНЦІ”: ЛІТЕРАТУРНА
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ РАДЯНСЬКОЇ ДИТИНИ**

”FAITHFUL LENINISTS”: A LITERARY
REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE SOVIET
CHILD

Уляна ФЕДОРІВ

Львівський національний університет імені Івана Франка
ORCID 0000-0001-7295-3343

The article is devoted to the research of socialist realism canon in Ukrainian literature. This canon is considered as artificially modeled power project in the sphere of culture and literature which aimed to the creation of the monostylistic system with clearly defined rules, recommended schemes and particularly thought-out characters understandable for the mass Soviet reader in order to monopolize power at all levels and to establish new Soviet identity (“homo sovieticus”).

The publication focuses on the peculiarities of the literary representation of the “Soviet childhood”, in particular, attention is focused on the image of the child as a “faithful Leninist”, the executor of a powerful project of building a “bright Soviet future”.

Key words: new man, a bright future, a hero, “faithful Leninist”, childhood/anti-childhood

Увага до проблем соцреалістичного реалізму в сучасному літературно-теоретичному дискурсі зумовлена суспільно-політичними змінами, що передбачає перегляд

та глибоке переосмислення соціокультурного спадку соцреалізму як травматичного досвіду культурної деформації, наслідки якої відчутні й досі. Хоча в останні роки соцреалізм став предметом зацікавлення багатьох літературознавців, культурологів, антропологів, соціологів тощо, проте дослідження літератури *для* дітей і *про* дітей все ще рясніє білими плямами. Одним із таких складних та маловивчених аспектів є проблема репрезентації образу дитини в українській соцреалістичній літературі.

Дитина була ключем до розуміння всієї радянської цивілізації, що визначала світосприйняття, поведінку та уявлення не одного покоління *homo soveticus*. Для радянської системи задля побудови „світлого майбутнього” потрібна була „нова людина”, тому і не дивно, що всі сили було кинуте на утвердження „нового антропологічного типу”, ідеологічного проєкту радянської влади, метою якої було перекодування людини, створення нових стереотипів та нових поведінкових програм (звідси і теорія Леніна про радянську людину як коліщатко та гвинтик). Соціалістичний реалізм створив такого героя, якого потребувала епоха задля реалізації антропологічного проєкту творення нової людини: „Нова людина – це лише ідеологема, яка потребує репрезентативної формули, що зробила б її зримою переконливою, а це б уможливило реалізацію тоталітарного антропологічного проєкту”¹. Основним завданням тоталітарного керівництва було виховати *homo soveticus* так, щоб вона відчувала внутрішню потребу повної самовіддачі державі, щоб це

¹ В. Хархун, *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*, Ніжин 2009, с. 290.

стало її внутрішньою метою: „Радянське мистецтво стверджує, що радянська людина повинна віддавати себе людям, бути людиною для інших, інакше егоїстична замкненість позбавляє її життя сенсу, перетворюючи його в абсурд”².

Репрезентація образу дитини змінювалась відповідно до стратегій держави. Формуючи образ радянської дитини як владний проєкт, держава намагалась втілити в ньому саме ті якості, що відповідали партійній ідеології. Створення нової ідеології, що орієнтувалась на ідеальну побудову „нової людини” та „нового світу”, мало на меті монополізувати усі сфери суспільного життя та здійснювати контроль за інформаційним полем. Тому література поруч із терором стає одним з інструментів здійснення влади в тоталітарній системі.

Починаючи з кінця 20-х рр. ХХ ст. радянська влада „взяла курс” на інституалізацію цього питання. У системі освіти, книгодрукуванні, видавничій сфері було встановлено абсолютний контроль, що забороняв письменникам втілювати будь-які ідеї, що суперечать політиці партії. Завдання політично заангажованої дитячої літератури визначалася через постанови ЦК, з’їзди партій, Всесоюзні з’їзди письменників тощо. Так, у 1928 р. на сторінках „Літературної газети” почалася широка дискусія з цього приводу; того ж року виходить постанова ЦК ВКП(б) *Про заходи щодо покращення юнацького і дитячого книгодрукування*; 9 травня 1929 р. Анатолій Луначарський виступив із доповіддю *Шляхи*

² *Личность в XX столетии: анализ буржуазных теорий*, отв. ред. М. Б. Митин, Москва 1979, с. 216.

дитячої літератури (журнал „Книга дітям”, № 1, 1930), а в 1930 році Максим Горький звертається до цієї проблеми в статті *Про безвідповідальних людей і про дитячу книгу наших днів*. Знаковою стає Перша Всесоюзна конференція дитячої літератури (2–6 лютого 1931 р.), де основним постулатом виступає теза „Дитяча література – могутній засіб соціального виховання”: „Підтримані (швидше, санкціоновані) партійним керівництвом думки М. Горького підхоплювалися наближеними до влади письменниками, які безпомилково орієнтувався в зміні ідеологічних орієнтирів та блискавично реагували на запити політичної кон’юнктури. Вони визначали горизонт дитячого читання, що формувався відповідно до завдань „соціалістичної педагогіки”, атрибутованих новою владою та ідеологією з утилітарних класових позицій. Про що і як писати українським радянським письменникам для дітей та юнацтва вказували й чиновники від літератури. За процесом творення дитячої книжки неухильно стежив спеціальний державний інститут цензури, представлений чиновниками Головліту – безпосередніми провідниками указівок апарату ЦК”³.

Із початком 1930-х років радянська влада міцно утвердилася на верхівці влади, тому внесла деякі корективи в систему освіти та виховання. Дитяча література перетворилася на ретранслятора владної ідеології. Твори, що не відповідали партійним установкам піддавалися жорсткій цензурі. Перш за все вилучалися книжки релігійного змісту, з ознаками „українського буржуазного націоналізму”, а також

³ О. Філатова, *Дитяча книжка в ідеологічній системі* координат, [в:] „Науковий вісник. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Миколаїв: МНУ ім. В. Сухомлинського”, № 1 (15), 2015, с. 205.

перекладна література, що, на думку радянських ідеологів, заважала процесу виховання через „перекручування дійсності”: „Дитяча проза і поезія, крім політичної та ідеологічної, покликані були виконувати також важливу комеморативну функцію. Заохочуючи письменників створювати художні твори для дітей про ключові, відповідно до радянської політики пам’яті, історичні події, причетні до цього процесу інституції та структури на чолі з провідними ідеологами, спрямовували процес міфологізації свідомості дитячої читацької аудиторії у потрібне русло...”⁴.

Згідно з постулатами комуністичної партії дитина – представник нового покоління, саме за ним – розвиток та „світле майбутнє” країни. Відтак однією із проєкцій „нової людини” стала репрезентація образу радянської дитини як „вірного ленінця”. Влада нав’язувала дитині уніфіковані переконання, думки, строго регламентувала її спосіб життя та мислення. Анатолій Луначарський зазначив, що потрібно „оволодіти „душею” людини на практиці”, „абсолютно свідомо й абсолютно точно впливати на цю саму внутрішню людину так, щоб її поведінка і свідомість змінювалися в тому напрямі, який ми (комуністи) собі ставимо за мету”⁵.

Отож першочерговим завданням влади стало „опрацювання” так званого „людського матеріалу” задля досягнення своєї мети. Зрозуміло, що почали саме з дитинства, адже діти стали носіями цінностей,

⁴ Н. Гогохія, *Дитинство у тоталітарному суспільстві: „вірні ленінці” радянської України у 1930-х роках*, <http://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s.>, [03.10.2018].

⁵ А. Луначарський, *Искусство как вид человеческого поведения*, Москва, Ленинград 1931, с. 29-30.

продиктованих ідеологічними постулатами в ім'я вищого ідеалу – комунізму, бо „тільки таким розумним і має бути лєнінець!”⁶. Розглядаючи дитину як об'єкт партійної перековки, держава мала на меті утвердити в образі дитини ті риси, що репрезентували б основні постулати офіційної ідеології. Радянська влада активно працювала над витворенням нових міфів та поведінкових стереотипів. Відтак, „створений із цією метою образ „вірного лєніця” прописував обов'язкові сценарії поведінки в тих або інших ситуаціях”⁷.

Зображення радянського дитинства мало на меті процесуально показати радянську дитину не просто як типаж, а як певний тип біографії, що створювалася за чітко прописаними схемами та канонами (своєрідна схожість з агіографією). „Перековка” дитини в „нову людину” стала одним із основних завдань тоталітарної влади. Лише дотримуючись партійних ідей, „вірні лєніці” зможуть подолати будь-які труднощі та потрапити у „світле майбутнє”, будівничими якого будуть і вони (правда, під чітким керівництвом Батька-Лєніна, чи згодом Батька-Сталіна). На ранньому етапі становлення соцреалізму головним образом для наслідування був образ Лєніна як „утілення абсолюту, що корелювався з поняттям божественного як такого”⁸, „як тоталітарного Христа”⁹ („І Сталін, на Христа похожий, / Вітає радісний народ”¹⁰). Влада вибудовувала

⁶ П. Панч, *Син Таращанського полку*, Київ 1980, с. 89.

⁷ Н. Гогохія, *op.cit.*, <http://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s>, [3.10.2018].

⁸ В. Хархун, *Соцреалістичний канон...*, *op. cit.*, с. 265.

⁹ Там само.

¹⁰ В. Сосюра, *Христос*, [в:] „Київ”, № 1 – 2 (1997), с. 25.

низку міфів про „щасливе майбутнє”, „Батька-наставника”, „супер-героя провідника” тощо. Відтак, можемо погодитись із американською дослідницею соцреалізму Катеріною Кларк, що соцреалізм – „офіційне сховище державних міфів”¹¹, де домінуючим є міф про Велику родину та архетипи Батька (Ленін/Сталін), Матері (Батьківщина), Героя (син) та ворогів („Чужий”). Апелюючи до Нані Гогохія, варто наголосити, що образ дитини активно використовувався владою задля піднесення свого іміджу. Ленін, Сталін та інші партійні керівники стали „найкращими друзями” для радянської дитини, яким присвячували вірші та пісні, щоб увіковічнити їх образи, надати їм особливого значення: „Піснею про Сталіна / Починаймо день! / Кращих ми не знаємо / На землі пісень! / У країні Сталіна, / У країні Рад / Ми ростем, зростаємо, / Як зелений сад!”¹². Трактуючи образ радянської дитини як нащадка, прямого спадкоємця партійної ідеології, радянські письменники акцентували саме на моделі „батько-діти” та „учитель-учень”: „О рідний Ленін! Всі ми – твої діти”¹³.

Євгеній Добренко в статті *Соцреалізм і світ дитинства* визначає кілька просторових рівнів, у яких існує людина в тоталітарній культурі: простір нагляду та контролю; простір терору; простір насильства; простір

¹¹ К. Кларк, *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург 2002, с. 19.

¹² М. Рильський, *Піснею про Сталіна починаймо день*, Київ 1951, с. 3.

¹³ П. Тичина, *Поезії 1935–1954*, Том 2, [в:] *Зібрання творів у 12-ти т.*, Київ 1983, с. 319.

нормалізації¹⁴. Опозиція *колективний/приватний* є однією з основних в просторових схемах творів радянської літератури: „Прагнення влади повністю взяти дитину під контроль наражалось на неможливість втілення цієї ідеї через об’єктивні обставини. Тому владі не лишалось нічого іншого як просто дбати про боротьбу з родинними впливами. Щодо парадоксального начебто поєднання сталінської тези про сина та батька з постійними нагадуваннями про соціальне походження, треба відзначити, що таким, хто не відповідає за батька домовились вважати лише „правильних” радянських дітей, що беззастережно прийняли всі правила гри, публічно зрікшись власної родини”¹⁵. Радянська дитина не потребувала сім’ї, вона була позбавлена можливості перебувати в родинному колі, відчувати тепло дому. Та навіть більше – вона не відчувала такої внутрішньої потреби. Тож владна верхівка культивує міф про домінування „партійного”, „колективного” над „внутрішнім”, „домашнім”. Так з’являється і поширюється міф про Павлика Морозова, образ якого трактували як фігуру національної ваги. У дискусіях на Першому з’їзді радянських письменників в 1934 р кілька разів згадувалося його ім’я, в 1936-38 рр. були опубліковані „оновлені” біографії юного героя (автори – О. Яковлев та Е. Смірнов), згодом його іменем часто

¹⁴ Е. Добренко, *Соцреализм и мир детства*, [в:] „Соцреалистический канон”, под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 31–40.

¹⁵ Н. Гогохія, *Дитинство у тоталітарному суспільстві: „вірні ленінці” радянської України у 1930-х роках*, <http://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s>, [03.10.2018].

називали численні пам'ятки та об'єкти, пов'язані з піонерським рухом¹⁶.

Нані Гогохія, описуючи особливості витіснення родинного простору з життя радянської дитини в 1930-х рр., стверджує, що „родина розглядалась ними (партійними керівниками – У.Ф.) не тільки як „фортеця всіляких релігійних забобонів”, але й джерело відверто ворожих впливів на дитину”¹⁷. Відтак у художніх текстах виразно акцентовано на владних проєкціях „одержавлення” дитячого простору за допомогою діяльності піонерських організацій на чолі з піонервожатими, які уособлювали „найкращих друзів”, „порадників”, „справедливих вихователів”: „– У нас є ледарі, – хвилювалась Люда Скворцова. – Хіба ми через них зможемо одержати човен? Виключити їх, та й усе! – Е, Людо, сказав піонервожатий, – виключити легко. В тому ж і справа, що треба ледарів перевиховати. Щоб не ганьбили всього класу...”¹⁸. Така стратегія є ретрансляцією колективізації в ідеологічних умовах: „Адже Олег Башмачний – піонер, коли в нього є якийсь

¹⁶ До слова, станом на сьогодні є кілька важливих праць, що спростовують радянський міф про Павлика Морозова. Так, у 1987 році в Лондоні вийшла праця Юрія Дружнікова *Демоцик 001, або Вознесіння Павлика Морозова*. Автор зазначив, що образ піонера-героя був створений радянською пропагандою для ідеологічної підтримки колективізації, а справу про його вбивство стало „сигналом до масової розправи над селянами по всій країні”. Цікавим у цьому контексті й дослідження професорки Оксфордського університету Катріони Келлі *Товариш Павлик* (Лондон, 2005).

¹⁷Н. Гогохія, *Дитинство у тоталітарному суспільстві: „вірні ленінці” радянської України у 1930-х роках*, <http://uamoderna.com/md/go/gokhia-childhood-ussr-1930s>, [03.10.2018].

¹⁸ О. Донченко, *Школа над морем*, Київ 1987, с. 41.

горе або взагалі щось негарне трапилося з хлопцем – чому ж він мовчить? Хіба товариші-піонери йому не друзі?”¹⁹. Від народження радянська дитина була запрограмована на ідею „ми” та відсутність сприйняття себе як індивідуальної особистості: „– Ми, молоді громадяни Радянського Союзу, комсомольці і піонери, клянёмсь бути вірними Вітчизні, бути вірними більшовицькій партії, вірними своєму народові...”²⁰. Приватний простір повністю виведено з поля актуальності. Рідко в соцреалістичних текстах знайдемо описи приватного життя, інтимних стосунків, предметів особистого інтер’єру тощо. Події переважно відбуваються у межах фабрично-заводського простору, а зв’язок героїв із топосом дому та сім’ї майже втрачений. Саме на це звернула увагу Ірина Констанкевич, яка, аналізуючи проблеми автобіографічного письма в українській прозі 20-30-х рр. ХХ ст.²¹, акцентує на обмеженості приватного елемента в текстах радянського періоду, адже „речники соціалістичного реалізму як методу радянської літератури затаврували психологізм і психоаналіз, вважаючи це пресловутим „дрібнотем’ям” і „самокопанням”. Ньюансування душевних переживань радянська література сприймала передовсім як знак розкладу, невміння досягнути важливості суспільно значущих речей”²²: „– Галю! Ти плачеш? Плачеш, доню? Дівчинка мовчить, батько стурбовано проводить пальцями по її обличчю і почуває мокрі щоки. Сльоза за

¹⁹ Ibidem, с. 123.

²⁰ Ю. Збанацький, *Тасмниця Соколиного бору*, Київ 1985, с. 62.

²¹ І. Констанкевич, *Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс*, Луцьк 2014.

²² Ibidem., с. 357.

сльозою тихо котяться з очей Галини. – Ну, от! Галю, так не можна. Згадай – ти піонерка, ти повинна бути мужньою. Піонери не плачуть, Галю. Запам'ятай – піонери ніколи не плачуть...”²³.

У дитячій свідомості чітко постулювалася думка про невіддільність особистого добробуту і щастя від частини всерадянського колективного благополуччя: „Відтак макроструктура соцреалістичного тексту фокусується на перманентний процес виховання, який не тільки „розгортається” в художній площині, але й „входить у життя” до радянського читача: „перевиховавшись під впливом протагоніста партії, герой сам стає зразком для наслідування”²⁴. Часто в текстах зустрічаємо інший соцреалістичний рудимент – ідентифікацію дитини через її соціальну роль (школяр, жовтенятко, піонер, комсомолец): „– Бач, це, мабуть, складно пояснити, але уяви собі ще п'ять хвилин тому я не здогадувався, на жаль, не здогадувався, що існує така людина – школяр Віка, десять років і так далі”²⁵. Доречно звернути увагу також на наявність у текстах таких типових рис радянської шкільної системи, як порівняння з іншими дітьми, орієнтація на відмінників, осуд через погані оцінки тощо: „– Вікентію, – мовила після п'ятого уроку Людмила Петрівка, – ти мене дивуєш. Більше того – непокоїш...То хіба можна так от ставитись до своїх прямих обов'язків – до навчання? Ну перші дні – я ще розумію. Спогади про літо, відвик сидіти за

²³ О. Донченко, *Школа над морем*, Київ 1987, с. 63.

²⁴ Е. Добренко, *Соцреализм и мир детства*, [в:] *Соцреалистический канон*, под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 296.

²⁵ Я. Стельмах, *Вікентій Прерозумний*, Київ 1985, с. 10.

підручниками...Хоча от, наприклад, Мишко! Усі канікули трудився над оповіданням про красу рідного краю. А Сашко ліпиш скульптуру...”²⁶. Така дидактичність та моралізаторський підхід ще раз підтверджують чітку установку держави на „перековку” нового покоління як „чудесного сплаву” нових ідеальних людей²⁷. Для досягнення своєї мети партія використовувала різні засоби агітації та пропаганди (яскраві плакати та листівки, на яких зображувалися „щасливі трудові будні”, ритуальні дійства „посвяти” в жовтенята чи піонери тощо). Згадаймо літературний журнал шестикласників із символічною назвою „Відмінник” у повісті О. Донченка *Школа над морем*: „...зате обкладинка вийшла напрочуд барвіста й хороша. На ній двоє школярів ішли в школу. Удалині синіло море, над ним літали чайки, і десь на обрії біліло вітрило”²⁸. Та й назва часопису мала владно марковану установку: ти повинен бути найкращим для своєї держави, робити усе заради щасливого майбутнього країни, бути відмінником у всьому. Тоді ти будеш відзначений державою, потрапиш на дошку пошани, у списки „найкращих синів та дочок СРСР”, твоє ім’я з’явиться на шпальтах часопису „Відмінник”.

Діти залишались „вірними ленінцями” і на „трудоному фронті”. „Аналіз образу радянської дитини дає підстави стверджувати, що в художньому

²⁶ Там само. с. 4.

²⁷ Цікавим фактом радянського періоду стала серія *Життя чудових людей (Жизнь замечательных людей)*, біографії вождів, партійних керівників, громадських діячів, що повинні надихати, слугувати прикладом для наслідування.

²⁸ О. Донченко, *Школа над морем*, Київ 1987, с. 95.

моделюванні радянського світу чітко реалізується спецзамовлення влади, що визначила працю рушійним фактором формування „нової людини” в соціалістичному суспільстві. Тексти такого плану мали виконувати пропагандистську роль, впливати на масову свідомість радянського читача, сприяти процесам загартування та перековки заради того, щоб стати кращим, долучитися до „великої сім’ї”. Символічний процес загартування та перековки радянської людини тлумачиться як єдино можливий спосіб почати новий етап у житті, бути причетним до створення нового суспільства, врешті-решт стати новою людиною; працю трактують як єдино правильний шлях до самовдосконалення, але домінантним компонентом тут виступає процес жертвоприношення-себе. Оксана Філатова зазначає, що „попри зображення різноманітних інтересів, поведінки дітей у різних періодах і в різних обставинах, автори акцентують на визначальній і спільній чи на для всіх позитивних персонажів рисі характеру – на високому рівні самосвідомості, активній життєвій позиції, відданості комуністичній ідеї. Герої такого типу завжди готові підкоритися зовнішній авторитетній інстанції – колективу”²⁹.

Метою кожної радянської дитини стало бажання бути частиною трудового колективу країни Рад. Саме для цього працю роблять героїчною (звання „Герой соціалістичної праці” інфантильне суспільство сприймало як героя чарівних казок, дивовижний пригодницьких романів, міфів чи легенд, як людину, що здатна перемогти Зло і долучитися до створення Добра –

²⁹ Н. Забіла, *Наша Батьківщина*, Київ 1986, с. 38.

світлого майбутнього): „Ідуть жінки й чоловіки / на працю, як на свято. / А ми збираєм колоски, / дівчатка і хлоп’ята. // І дуже радісно мені, / що й ми приносим нині / маленькі наші трудовні / на користь Батьківщині”³⁰. Тому і не дивно, що в соцреалістичних творах акумулюються такі характеристики, що роблять працю героїчною, а саме витримка, здатність не розрізняти час на працю і час на відпочинок, взаємовиручка, відмова від особистого життя тощо.

Стисло резюмуючи, можемо стверджувати, що дискурс соціалістичного реалізму – складна та неоднозначна проблема, яка потребує глибокого та різностороннього аналізу. Радянська література *про* та *для* дітей була невід’ємною частиною соцреалістичного канону, що був тісно пов’язаний із концепцією „нової людини”. Актуалізація проблеми репрезентації образу радянської дитини є одним із кроків на шляху до цілісного теоретичного переосмислення усього тоталітарного досвіду в рамках української радянської літератури, способом *від-читати* знакові коди та підтексти одержавленого поля літератури, етапом на шляху до подолання посттоталітарної травми.

БІБЛІОГРАФІЯ

Гогохія Н., *Дитинство у тоталітарному суспільстві: „вірні ленінці” радянської України у 1930-х роках*, <http://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s>, [03.10.2018].

³⁰ О. Філатова, *Дитяча книжка в ідеологічній системі координат*, [в:] „Науковий вісник. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Миколаїв: МНУ ім. В. Сухомлинського”, № 1 (15), 2015, с. 206.

- Добренко Е., *Соцреализм и мир детства*, [в:] *Соцреалистический канон*, ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко, Санкт-Петербург 2000, с. 31–40.
- Донченко О., *Школа над морем*. Київ 1987, с. 13–204.
- Дружников Ю., *Доносчик 001, или вознесение Павлика Морозова*, Москва 2001.
- Забіла Н., *Наша Батьківщина*, Київ 1986.
- Збанацький Ю., *Таємниця Соколиного бору*, Київ 1985.
- Келли К., *Товарищ Павлик: взлет и падение советского мальчика-героя*, Москва 2009.
- Кларк К., *Советский роман: история как ритуал*, Екатеринбург 2002.
- Констанкевич І., *Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс*, Луцьк 2014.
- Личность в ХХ столетии: анализ буржуазных теорий*, отв. ред. М. Б. Митин, Москва 1979.
- Луначарский А., *Искусство как вид человеческого поведения*. Москва, Ленинград 1931.
- Панч П., *Син Таращанського полку*, Київ 1980, с. 35–130.
- Рильський М., *Пісню про Сталіна починаймо день*, Київ 1951.
- Сосюра В., *Христос*, [в:] „Київ”, № 1 – 2, 1997, с. 12–26.
- Стельмах Я., *Вікентій Прерозумний*, Київ 1985.
- Тичина П., *Поезії 1935–1954*, Том 2, [в:] *Зібрання творів у 12-ти т.*, Київ 1983.
- Філатова О., *Дитяча книжка в ідеологічній системі координат*, [в:] „Науковий вісник. Філологічні науки. Збірник наукових праць. Миколаїв: МНУ ім. В. Сухомлинського”, № 1 (15), 2015, с. 205–210.
- Хархун В. *Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*, Ніжин 2009.

НОСТАЛЬГІЯ ЗА ДИТЯЧИМ САДОМ

NOSTALGIA FOR THE CHILDHOOD'S GARDENS

Katarzyna JAKUBOWSKA-KRAWCZYK

Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-6281-7011

The article analyzes the specificity of the garden space as perceived by the young protagonist. The focus was on texts corresponding to the biography of the authors. The analyzed texts include *Treasures* by Zofia Żurakowska, *Lviv's Smile* and *Carefree Years* by Kornel Makuszyński, Włodzimierz Odojewski's *Season in Venice*, Andrzej Chciuk's *Antlantyda* and, as a context, *Enchanted Desna* by Oleksandr Dovzhenko and others.

The topic of Ukrainian childhood gardens combines two aspects. On the one hand, it is universal. For a young person, it is a space that exists beyond the geographical and historical context. On the other hand, however, the memories of it years later are often associated with the above-mentioned two categories. In the analyzed texts, the gardens and parks of childhood no longer exist in their former shape. The authors have often experienced the atrocities of war, displacement and homelessness. Nostalgia for the land of childhood accompanied the evaluation of later reality. The memory of the gardens has two dimensions, it combines the history of a family and a small homeland.

Key words: childhood, gardens, homeland, nostalgia, Ukraine

Тема українських садів дитинства поєднує в собі два аспекти, з одного боку, універсальний, з іншого боку – особистий. Для молодої людини – це простір, який існує поза географічним та історичним контекстом, після багатьох років однак ці контексти стають важливими. Цей принцип чітко проглядається у польській літературі, особливо в кресовій, яка, оплакуючи загублену батьківщину, ідеалізувала та міфологізувала загублені землі.

Як писав Богуслав Бакула, „Креси означають ангельський образ добра, раю, загубленої спільноти, гармонії. Водночас вони є символом страждань і жертв. Креси – це ключ до національного мучеництва та святих, безперечних істин”¹. Однак предметом цієї статті є не обговорення визначення та специфіки кресової літератури, а аналіз простору, який є важливою складовою образу дитинства. Елемент ностальгії у спогадах про дитячий сад присутній майже завжди, незалежно від подальшої долі автора. Цей простір є надзвичайно сильно емоційно позначеним.

Простір саду присутній у літературі з незапам’ятних часів, варто лише згадати, наприклад, Книгу Буття. Цю фігуру часто використовували поети: Вергілій, Йозеф Аддісон, Жак Деліл, а на польських землях, наприклад, Станіслав Трембецький у *Софіївці* або Збігнев Герберт та багато інших. Не дивно, що творців настільки сильно надихав простір, який поєднує природу, культуру та мистецтво. Як зазначив Януш Богдановський, це „найдавніший вид мистецтва [...]». Бо

¹ B. Bałucha, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, [w:] „Teksty Drugie” nr 6 (2006), s. 16.

[його] витоки [...] – це біблійний рай, сад, задуманий вигляд якого підкреслюється деревом пізнання добра і зла, а також „деревом життя”, і який межує з іншим, звичайним світом, а поєднують їх райські ворота”². У проаналізованій літературі автори охоче посилаються на зіткнення цих двох типів простору. Згадаймо слова з нарису Ф. Бекона, який переконливо доводить, що „Всемогутній Бог спочатку влаштував сад. І справді це найчистіші людські задоволення”³.

У цій статті я зупинюсь на вибраних прикладах текстів, в яких згадуються сади дитинства на території сьогоднішньої України. На перший погляд може здатися дивним, наскільки у багатьох творах з’являється пам’ять про сад. Його образ найчастіше дуже суб’єктивний, наповнений дитячими емоціями, що перекриваються пізнішими переживаннями та досвідом. Окремі частини саду допомагають відтворити події минулого. У культурі сад часто асоціюється із сакральною сферою, можливо, не в релігійному, а радше в біографічному сенсі. Сади, покинуті багато років тому, стають для авторів святим простором дитинства. Пишучи про цю властивість садів, Гжегож Лещинський зазначає, що це „своєрідний засіб, у якому проявляються якості, відсутні в інших місцях: загублені, тому недосяжні (Крашевський, Ваньковіч, Сцібор –Піотровський, Одоевський) або вічно діючі, але являються [...] у чистому міфічному вигляді (Гловінський, але також *Кінь пана Бога* Діхтера, *Пейзаж*

² J. Bogdanowski, *Polskie ogrody ozdobne*, Warszawa 2000, с. 10.

³ цит. за: L. Sosnowski, A. I. Wójcik (ред.), *Ogrody – zwierciadła kultury. Zachód*, Universitas, Kraków 2008, с. 9.

з дитиною Грена, Дім Корнхаузера, Мрія та дитячі ігри, Топографія мислення Кульмової)⁴.

У цих розмірковуваннях я зупинюсь не стільки на зовнішньому вигляді описаних просторів, скільки на способі їх зображення. Слідом за Гастоном Бачелардом ми могли б сказати, що „сад стає синтезом спогадів і мрій, і дитинством править не людський час, а час божеств, небо та пори року. Щоб його відновити, потрібно жити в новому особняку з садом або практично реконструювати його у віршах, листуванні, щоденниках”⁵. Сад часто асоціюється з ідилією дитинства. Це окремий фрагмент простору, і цей інколи символічний паркан часто сприймається молодим героєм як перехід між країною повсякденного життя та напівказковим світом. Іноді також асоціюється з опозицією природа – штучне⁶. У літературі особливості простору саду часто поширюються на парки. І саме такий розподіл я прийму в цій статті. Тому що у проаналізованій мною літературі проюних героїв, які живуть у місті, парки беруть на себе функції дитячих садів. Парки та сади тісно пов’язані з сімейною хатою, що гарантує стабільність та безпеку. Їх часто ототожнюють із священним – фокусним центром незвіданого світу; притулком, до якого ти завжди можеш повернутися. Вони є місцями, пов’язаними з любов’ю

⁴ G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, с. 394.

⁵ G. Bobilewicz, *Wербална i wizualna reprezentacja ogrodów w Rosji XVIII i początku XIX wieku*, [В:] „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, LXI (2011), с. 93.

⁶ Див. Ibidem.

батьків та близьких. Тому що саме в хаті та його околицях зароджується найміцніший зв'язок з традиціями та безпосереднім оточенням. Ось що пише про них Гертруда Скотницька: „є місце в просторі-часі дитинства, яке є найближчим до дому і майже цілісно пов'язане з ним, місце, з якого починаються контакти дітей з природою – сад”⁷.

В останні десятиліття, із зростанням інтересу до літератури факту, простори дитинства, особливо ті, до яких неможливо повернутися, зайняли важливе місце. Сфера їх досліджень знаходиться десь між літературою, географією, а у випадку аналізованих у цій статті творів і історією. Герої вибраних мною текстів безпосередньо чи ні посилаються на категорію досвіду дитинства, яка допомагає пояснити їм пізніші вибори та установки і погоджуючись із Ришардом Ничем можна сказати, що вона слугує героям „резервуаром поведінкових та ментальних сценаріїв”⁸. Дитинство, пов'язане із назавжди втраченими садами, у польській кресовій літературі трактується як досвід громади, в певному сенсі, накопичуючи знання про ці землі. Воно стає частиною традиції, яку її творці хотіли б передати наступним поколінням. Спогади стають об'єктивними і, на думку їх авторів, універсальними знаннями про світ та історію.

Спільною для нижче згаданих нарративів є тема взаємовідносин між провінцією та центром, що дає першим вирішальну перевагу. Зазначена тема набуває

⁷ G. Skotnicka, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania: studia i szkice*, Wrocław 1994, с. 17.

⁸ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [В:] „Teksty Drugie” 6 (2006), с. 57.

надзвичайно виразної форми в *Скарбах* Зофії Жураковської, в яких один із героїв впадає у відчай: „Уже весна, бутони розпукнуться щохвилини, вишні в Ніжполі, безумовно, цвітуть, а поля зелені та м'які, як атлас. А ми сидимо у Варшаві!“. Так само в інших творах центр світу складається з районів, віддалених від важливих державних місць і тісно пов'язаних з будинком і садом. Перспективна наративна зосереджена на дослідженні природи та інтегруванні з її силами. Отже, життєвий цикл молодого людини тісно пов'язаний з порами року, які мають величезний вплив на світ дітей, його форму та можливості гри, які надає природа. Це також обумовлює настрої. І ось, наприклад, зима стає сумною порою року, оскільки вона перетворює сад у голий і неживий простір. Єдина надія на зміну такого стану речей – це сніг, білизна якого скрашує всюдисущу сірість і запрошує до гри.

У свою чергу, навесні або влітку, в саду чи парку, можна сховатися від пильного ока дорослих і створити свій власний альтернативний світ, бігати, кричати, організовувати битви, не дбаючи про те, що про них думають дорослі. Це також місця, де можна жити та переживати минулі події на самоті. Зміна простору в залежності від часу та погоди посилює захоплення молодих людей, оскільки вони ніколи не можуть повністю передбачити, чим буде їх вітати сад і до якої пригоди він їх запросить. Це захоплення мінливістю садів добре видно на прикладі *Зачарованої Десни* Олександра Довженка „А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа – огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободі,

укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати”⁹. В аналізованих текстах можна побачити ностальгію саме за таким способом переживання повсякденного життя, за такою інтенсивністю переживань, які зіштовхуються з контактом з природою та відкритістю до сюрпризів наступного дня.

У містах роль садів певною мірою виконували парки, які набувають особливого значення в ретроспективі. Автори описують їхню територію крізь призму власного досвіду. Цей фрагментарний погляд перекривається перспективою спостерігача, який після багатьох років має також книжкові знання про ці місця. Через багато років Ян Дзедзіць засвідчує своє захоплення найвідомішим львівським парком: „Улюбленим, однак, місцем для ігор та прогулянок був парк Кілінського (Стрийський). Я пізнав в ньому кожную алею і без вагань погоджуюсь, що це один із найкрасивіших парків Європи”¹⁰. Багато авторів запам’ятало його як величезний простір, порізаний пагорбами з численними закутками, де діти могли гратись і ховатися. Описаний простір був мікросвітом, в якому правила встановлювали наймолодші, а його краса наближала казкові краї.

Корнел Макушинський у *Посмішці Львова* (*Uśmiech Lwowa*) присвячує йому довший фрагмент: „Розстелений по пагорбах, пишний, зелений і срібний,

⁹ О. Довженко, *Зачарована Десна*, http://ukrlit.org/dovzhenko_oleksandr_petrovych/zacharovana_desna, [25.05.2020].

¹⁰ J. Dziedzic, *Jestem z lwowskiego etapu*, <http://www.lwow.home.pl/rocznik/2003/dziedzic.html>, с. 17, [25.05.2020].

багатий і наповнений пташиною суетою, смачно збережений, він викликає радість у душі. Скільки квітів, скільки високих дерев, скільки чагарників! Стежки, що звиваються, як маленькі струмочки, звиваються серед ярів і стікають широкою дорогою в річку”¹¹. Письменник навіть натякає, що цей парк є однією з причин радісного настрою мешканців Львова. Він також пригадує надзвичайні місця, такі як ставок з лебедями, який переносив юних героїв у казкові світи. Простір постає в аналізованих роботах не стільки як фон подій, скільки як сила, що формує культурний ландшафт.

Таємні місця, що з’являються в описах Стрийського парку, є одним з найважливіших елементів описів дитячих садів. У свідомості молодих людей ці простори виходять за межі дорослого світу. Діти люблять будувати різні типи будинків та притулки з доступних їм предметів. Хоча вони неохоче про них говорять в дослідженнях, психологам вдалося з’ясувати, що захищаючи ці притулки від дорослих, вони включають їх до більш загальних категорій, таких як місця самостійних мандрів. Потаємні місця важливі через приписувані їм значення: „Особисті будинки дітей знаходились у саду у вигляді чудових гіллястих яблунь. Кожне з них мало свій будинок із більшою чи меншою кількістю кімнат та поверхів, залежно від удачі. Той, хто вибрав будинок з таким (тут здається щось пропущено... з таким чимось...) повинен був пробути в ньому принаймні тиждень, під загрозою втратити повагу інших”¹².

¹¹ K. Makuszyński, *Uśmiech Lwowa*, Radom 2004, с. 8.

¹² Z. Żurakowska, *Skarby*,

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zurakowska-skarby.html>, [25.05.2020].

Ця цитата також показує, наскільки важливі дерева для дітей, оскільки вони дають можливість відкрити їм космос. У дослідженнях улюблених місць антропологи згадуються частіше дерева, ніж дитячі майданчики чи будинки сусідів. Що привертає увагу, так це багатство та деталізація їхніх термінів: одне дерево, група дерев, плетисте дерево, плодове дерево, будиночок на дереві тощо. Наприклад, є фрагменти *Безгрішних років* (*Bezgrzeszne lata*), в яких автор згадує, як вони будували зі своїми друзями індіанські табори серед прибережних дерев. Любов дітей до дерев психологи пояснюють бунтом проти статичної позиції. Дитина ненавидить сидіти, стояти або лежати прямо, в її позі завжди є щось, що повинно зруйнувати „дорослий” порядок. Водночас дерево дозволяє фізичний контакт природним шляхом: щоб піднятися на нього, потрібно обійняти його. Лазіння по деревах також дає можливість перевірити свою спритність і силу, а також відчутти втрату рівноваги. Нарешті, верхівка дерева пропонує набагато ширшу перспективу і дозволяє дитині, найменшій з усіх, на мить відчутти себе велетнем. Такі переживання надзвичайно індивідуальні, іноді навіть інтимні.

Сади і парки зачаровували великою кількістю рослин і тварин, які в них мешкали. Це пов'язано з егоцентризмом, характерним для молодих людей, що виявляється у вірі, що природа в першу чергу служить їм, наприклад, даруючи їм задоволення та натхнення для гри. Їх цікавлять насамперед рослини, які вносять різноманітність у гру: „Клени мені подобались як дерева через незвичну форму листя та можливість прилипання їх крилатого насіння до носа. Це був один із варіантів

ігор, тому в перші шкільні роки сюди постійно приводили наших друзів. Можливостей та розваг, таких як хованки, тут було без ліку”¹³. Рослини, такі, що дають притулок або дарують настільки необхідні плоди, а саме каштани та жолуді, і нарешті дерева, що дають смачні смаколики залишаються в колі пильних спостережень. В аналізованих текстах можна чітко розрізнити тверду віру дітей в те, що рослини живуть і відчують. У *Скарбах* (*Skarby*) ми читаємо: „Ганьба тобі, Аню – крикнув Том, стискаючи кулаки, сором тобі! Ти зламала квітучу гілку. Це ж, мабуть, їй страшенно боляче! [...] Нік підвівся спокійний і твердо переконаний, що у білок, метеликів, трав, квітів і всього іншого є душа”¹⁴. Переконання дітей в „одухотвореності” світу, в якому вони живуть, є важливим фактором, що впливає на його сприйняття.

Досвід також іноді пов’язаний із випробуванням, оскільки часом він пов’язаний з небезпекою, особливо під час контакту із зовнішнім світом. Безпосереднє оточення будинку, простір „прирученої” та розвиненої природи, були природним зв’язком між героєм та іншим, менш відомим світом. Це чарівне поєднання смаку пригод та безпеки добре видно, наприклад, у спогадах Анджея Хцюка: „Найчастіше я приїжджав до Закшува на літні канікули, на урожай. Тоді на галявині ставили дерев’яні столи та лавки, а вечерю їли з жінцями та парубками. Люди розмовляли, сміх був ледачим, давно вже стемніло, а всі ще любили посидіти просто неба. Лише комарі заганяли нас додому пізно вночі”¹⁵. Цей

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ A. Chciuk, *Ziemia księżycowa*, Warszawa 2002, с. 42.

сімейний час, на багато років став для автора символом надійного притулку.

Іншим важливим аспектом досвіду є органи чуттів. Як зазначав Аккерман, для людини, а тим більше для дитини, органи чуття є надзвичайно важливим джерелом знань про світ та контактів із навколишнім середовищем, позначають межу людської свідомості. Древні звертали увагу на цей аспект буття у світі, згадуючи праці Арістотеля. Тож не дивно, що згадані вище елементи простору садів та парків покращують чуттєвий досвід. Сучасна наука надає найбільше значення почуттю зору, звідси часті зображення садів, рослинності та захоплення їх красою. Вони однаково барвисті в романі, як і згадки про інші пори року, а саме про золоту та червону осінь і сонце, яке її освітлює, захоплення каштанами, диким вином, яке переливалося палітрою кольорів – „малиновий, темно-фіолетовий, деінде знову дукат і золото”¹⁶ та милування різнокольоровими хризантемами. Спостереження за садом та змінами природи у саду відбуваються за допомогою чуттєвих переживань, а переживання цих змін призводить до розуміння загальнолюдських істин світу, їх описів і, нарешті, спроб їх інтерпретації.

Сприйняття саду доповнюється його роллю як чудового джерела смаків: „просто [...] доглядання за нашою смородиною, як вона росте, плодоносить, дозріває, малина та полуниця, а також яблука, груші та сливи, зелена квасоля, картопля та помідори, а сад був досить великий [...] це була діяльність, яка зайняла багато

¹⁶Ibidem, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zurakowska-skarby.html>, [25.05.2020].

часу”¹⁷. У спогадах про дитинство надзвичайно багато описів їжі та смаку, пов’язаних з окремими фруктами чи овочами. Літературні традиції згадування дитинства через чуття смаку є чисельними. Досить згадати, мабуть, найвідоміший опис кексного мадлену з *У пошуках утраченого часу* Марселя Пруста, в якому смак з дитинства викликає події років, що давно минули. Клод Леві-Стросс у своїй роботі *Кулінарний трикутник* міркував про надання символічних значень стравам¹⁸. П’єр Бурдьє писав про специфіку смаку як частини культурної спадщини¹⁹.

Як зазначають дослідники для молодих, насамперед, характерний „утилітарний” підхід до природних ресурсів і, в той же час, сад стає заміною втраченому раю, який дитині легко обійняти. Цей аспект дуже добре видно у *Зачарованій Десні* О. Довженка, де описи, насичені кольорами та запахами, сильно впливають на сприйняття читача:

„Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душились, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю.[...] А малини — красної, білої! А вишень, а груш солодких, було. як наїсися,— цілий день живіт як бубон. І росло ще, пригадую, багато тютюну, в якому ми,

¹⁷ Ibid.

¹⁸ P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge 1984.

¹⁹ Z. Żurakowska, *Skarby*,

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zurakowska-skarby.html>, [25.05.2020].

маленькі, ходили, мов у лісі, в якому пізнали перші мозолі на дитячих руках. А вздовж тину, за старою повіткою, росли великі кущі смородини, бузини і ще якихось невідомих рослин²⁰ „.

Саме за цією пам'яттю почуттів скучають автори, повернувшись через багато років у сади свого дитинства. Ніщо не смакує так само, як тоді, більше немає тих кольорів та тієї втраченої інтенсивності звуків. Ця гармонія різноманітних відчуттів назавжди залишилася у просторі їхнього дитинства, коли природа переносила їх в уявні світи і допомагала скуштувати часточку раю. Чудодійні спогади про ці простори радують до самої смерті. У багатьох фрагментах ми також можемо бачити роль саду як оглядового пункту або відправної точки для дослідження зовнішнього світу. Сад був надійним притулком для дитинства, але те, що було за його межами, зачаровувало та приваблювало. Як згадує автор *Атлантиди*: „За парканом, коли я заліз у смородину і приклеїв око до отвору в дошці паркану, був інший світ: тут був сиротинець сестер милосердя. Іноді мені дозволяли ходити туди і грати з дітьми під наглядом сестер, там хліб з буряковим мармеладом смакував краще маминої нуги, там навіть стояння на колінах на подвір'ї на землі і молитви вслух мали більше чарівності, ніж молитви вдома”²¹.

Ще драматичніше вираження контрасту між домашньою безпекою та загрозливим зовнішнім світом можна знайти у Влодзімежа Одоєвського у фрагменті

²⁰ О. Довженко, *Зачарована Десна*, http://ukrlit.org/dovzhenko_oleksandr_petrovych/zacharovana_desna, [25.05.2020].

²¹ А. Ччиук, *Atlantyda*, Warszawa 2002, с. 76.

Сезону у Венеції, де описується момент, коли діти виявили, що „зовні”, тобто за парканом саду, що була межею світів, розпочалася війна: „Коли в темряві вони з Каролем вислизнули з хати і прокрались до огорожі, синій туман дрейфував по лузі. Де-не-де стирчали кінські спини і шиї, час від часу було чути коротке ридання, ще коротше різке хрипіння, яке раптово припинилось; тоді вони побачили, як голова або три-чотири голови піднімалися з хмари імлі і як вони ніжно хропили або вішали один одному шию на шию. Потім настала тиша, і лише поодинокі фігури солдатів рухались по краю лугу, як тіні, а вони зачаровано дивилися і майже не розмовляли між собою, а якщо вже сказали щось один-два рази, то лише пошепки”²². Кордон саду часто стає межею дитинства. Це поділ між звичним і безпечним світом та світом дорослих, повним загроз. „Межі – це сила”²³, – стверджував Мішель Фуко, саме тому питання хто саме або, які події створили межі описаного дитинства – має велике значення.

В аналізованих текстах сади та парки дитинства вже не існують у колишньому своєму вигляді. Ця реальність з-за огорожі вдерлася в їхній простір і зруйнувала їх гармонію. Автори аналізованих текстів не мають можливості повернутися до садів свого дитинства. Вони часто переживали жорстокість війни, зміну місця проживання та безпритульність. Часто це оповідання про життя, яке діти знали ще перед кінцем світу - війною, що перервала їхню Аркадію. Деякі з них протягом усього

²² Wł. Odojewski, [B:] *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Warszawa 2000.

²³ M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa-Wrocław 2000.

життя боролися з відчуттям, що їх вирвали з корінням, позбавивши їхнього приватного раю. Ностальгія за країною дитинства супроводжувала оцінку пізнішої реальності. Пам'ять про сади має два виміри, вона поєднує в собі історію сім'ї та малої батьківщини. У своєму дорослому житті автори шукають елементи, які б допомогли їм віднайти себе в суспільстві. Одним із таких елементів стають спогади та обмін ними з тими, хто має подібний досвід. Отже, виховання та збереження образів дитячого простору стає вирішальним у побудові розповіді про себе. Тому не дивно, що в аналізованих творах присутня ностальгія та меланхолія. На зображенні Едемського саду також помітні тріщини, через які вдираються сцени війни, переселення та події пізніших років. Вони спричинені не лише тугою за місцем, але й за собою з того часу. Як підкреслює Моніка Грабан-Помірська у своєму аналізі творчості Зофії Жураковської: „У такому підході нарратив [...] можна розуміти як різновид терапії, він має силу врятувати людей від сумнівів у значенні життя, це звільняє їх від почуття безпорадності”²⁴. Тому повернення до землі дитинства часто було важливим елементом побудови саморозповіді. Квінтесенцією цього періоду часто був сад, повний фарб, звуків та смаків, саме тут був зосереджений досвід повноцінного життя та абсолютного щастя.

²⁴ M. Graban-Pomirska, *Zofia Żurakowska – ukryta melancholia*, [В:] „Bibliotekarz Podlaski”, 2 (2016), с. 88.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994.
- Bakuła B., *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, [B:] „Teksty Drugie” nr 6 (2006), c. 11-33.
- Bobilewicz B., *Wербална i wizualna reprezentacja ogrodów w Rosji XVIII i początku XIX wieku*, [B:] „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, LXI (2011), c. 73-96.
- Bogdanowski, *Polskie ogrody ozdobne*, Warszawa 2000.
- Bourdieu P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge 1984.
- Chciuk A., *Atlantyda*, Warszawa 2002.
- Chciuk A., *Ziemia księżycowa*, Warszawa 2002.
- Довженко О., *Зачарована Десна*, http://ukrlit.org/dovzhenko_oleksandr_petrovych/zacharovana_desna, [25.05.2020].
- Dziedzic J., *Jestem z lwowskiego etapu*, <http://www.lwow.home.pl/rocznik/2003/dziedzic.html>, [25.05.2020].
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa-Wrocław 2000.
- Graban-Pomirska M., *Zofia Ćurakowska – ukryta melancholia*, [B:] „Bibliotekarz Podlaski”, 2 (2016), s. 87-96.
- Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006.
- Lévi-Strauss C., *Trójkąt kulinarny*, „Twórczość” 1972, nr 2, c. 72-80.
- Makuszyński K., *Uśmiech Lwowa*, Radom 2004.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [B:] „Teksty Drugie” 6 (2006), c. 55-69.
- Odojewski Wł., *Sezon w Wenecji*, [B:] *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Warszawa 2000.

Skotnicka G., *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzwania: studia i szkice*, Wrocław 1994.

Sosnowski L., Wójcik A. I. (red.), *Ogrody – zwierciadła kultury*. Zachód, Universitas, Kraków 2008.

Żurakowska Z., *Skarby*,

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zurakowska-skarby.html>,

[25.05.2020]

**W POSZUKIWANIU UTRACONEJ TOŻSAMOŚCI.
„КРАЇНА ГИРКОЇ МИЖНОСТІ” WOŁODYMYRA
ŁYSA**

IN SEARCH OF A LOST IDENTITY. “THE LAND OF
BITTER TENDERNESS” BY VOŁODYMYR LYS

Albert NOWACKI

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0002-2418-0574

This paper is devoted to the issues of Ukrainian national identity in the 20th and 21st centuries on the basis of an analysis of "The Land of Bitter Tenderness" by Volodymyr Lys. The main research assumption was an attempt to look at identity issues from the perspective of a child, and then an adult. The conducted research revealed that not only the issue of national identity is extremely important for the Ukrainian writer, but also the local and regional identity. He emphasizes that, as a result of numerous repressions applied by the communist system, a significant part of Ukrainian society was stripped of their identity in early childhood.

The heroes of the analyzed novel struggle with similar problems. The writer shows that attempts to rebuild a lost identity may be successful, however, it is a painful, difficult and long-lasting process.

Keywords: national identity, local identity, oppression, communism, childhood, heritage.

Dzieciństwo to pierwszy etap w życiu każdego człowieka, który zazwyczaj kojarzony jest z czasem bez troski, nieustannej zabawy, niewinności, radości, przeplatanych okresami nauki, a z czasem stopniowo aczkolwiek nieuchronnie ewoluujący w kierunku dorosłości. Można powiedzieć, że dzieciństwo jest fenomenem indywidualnym, jest bowiem intymnym, osobistym przeżywaniem świata, które w świadomości każdego człowieka zapisuje się w sposób szczególny. W tym właśnie okresie istota ludzka poznaje świat, kształtuje swoją osobowość, formuje system światopoglądowy, a także poznaje najbliższe osoby, by z czasem dalej nieustannie poszerzać krąg swych znajomych. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że dzieciństwo to okres wyjątkowy, ma bowiem ogromny wpływ na to, kim będziemy już jako dorośli. Wiadomo wszak, iż każda bez wyjątku jednostka przychodzi na świat i jest wychowywana w określonym środowisku, jak również otoczeniu społecznym i kulturowym, zaś otwartość i podatność na nową wiedzę w sytuacji kształcenia dziecka są raczej oczywiste. Nie jest tajemnicą, że dzieci nie tylko uważnie obserwują swoje otoczenie ale też bacznie słuchają tego, co się do nich mówi i w konsekwencji – najczęściej na zasadzie prób i błędów – naśladują pewne wzorce.

Rudolf Schaffer zwrócił uwagę, że termin „dziecko” najczęściej ewokuje skojarzenie z „mniej doskonałą” i „słabszą” wersją dorosłego, którą cechuje gorsza kompetencja, niedorozwój emocjonalny i słabsze uspołecznienie¹, jednocześnie ten sam uczoney zauważa, że istota dzieciństwa oraz traktowanie dziecka, zależy w dużej mierze od istoty danej społeczności oraz od przekonań i

¹ Por. H. R. Schaffer, *Psychologia dziecka*, pod red. A. Brzezińskiej, tłum. A. Wojciechowski, Warszawa 2005, s. 39.

zwyczajów, wśród których dziecko dorasta². Na tej podstawie można zatem powiedzieć, że to właśnie w osobie dziecka, niczym w zwierciadle odbijają się niemal wszystkie procesy życia nie tylko konkretnej społeczności, a nawet danego narodu. Z tego powodu motyw dziecka był dość często wykorzystywany w charakterze obrazu literackiego, albowiem jak zauważyła Katarzyna Segiet, „na postrzeganie dziecka i dzieciństwa jako wartości mają wpływ czynniki natury społeczno-ekonomicznej, politycznej, przeobrażenia cywilizacyjno-kulturowe oraz czynniki psychologiczne”³.

W literaturze pięknej obraz dziecka z jego różnymi funkcjami i portretami, odgrywał niezwykle istotną rolę, jednakże pomimo ogromnego potencjału emocjonalno-ideologicznego wątek ten był przez stulecia niezauważany i niedoceniany, i choć oczywiście pojawiał się przecież w różnych epokach literackich, to szczególną popularność zyskał dość późno, bo w zasadzie dopiero w dobie realizmu. Działo się tak, ponieważ w powszechnym przekonaniu powyższe zagadnienia mogły interesować co najwyżej tylko najmłodszych, inaczej mówiąc – nie wychodziły poza schematycznie ujmowaną literaturę dla dzieci⁴. Krystyna Kuliczowska zauważyła, że walka z ograniczeniem wąskiego świata dziecięcego, do którego wychowawcy, a wraz z nimi pisarze, nie dopuszczali treści we własnym rozumieniu „niestosownych”, toczy się w zasadzie od wielu pokoleń. Zdaniem badaczki, dopiero na przełomie XIX i XX wieku prawdziwą rewolucją było odkrycie fascynującego swą odrębnością świata przeżyć dziecka, a w konsekwencji

² Ibidem, s. 40.

³K. Segiet, *Dziecko i dzieciństwo jako wartość a współczesność*, „Chowanna” 2010, nr 1, s. 132.

⁴ Zob. J. S. Bystróż, *Publiczność literacka*, Warszawa 2006, s. 113.

przyznanie mu praw oraz wypowiedzenie wojny autorytatywnej władzy dorosłych⁵. Na dobre w literaturach europejskich motyw dziecka zagościł na przełomie XIX i XX wieku, kiedy pisarze starali się odtwarzać możliwie realne karty z życia swoich społeczeństw, a poprzez wykorzystanie dziecięcych bohaterów mogli bardziej bezpośrednio docierać do świadomości odbiorcy, bowiem tym, co najbardziej przemawia do wyobraźni odbiorcy, jest niedola najsłabszych i najbardziej niewinnych członków społeczeństwa⁶. Na gruncie europejskim powstały więc takie utwory, jak *Germinal* Émile'a Zoli, *Oliver Twist* i *David Copperfield* Charlesa Dickensa, *Przygody Hucka Finna* Marka Twaina, *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett, *Chłopcy z Placu Broni* Ferencza Molnára, *Serce* Edmonda de Amicisa, a na gruncie polskim i ukraińskim – *Grzechy dzieciństwa*, *Antek*, *Michałko*, *Placówka* Bolesława Prusa, *Nasza szkapą*, *Michał Duniak*, *Stach Szafarczyk* Marii Konopnickiej, *Janko Muzykant* Henryka Sienkiewicza, *Sielanka nieróżowa*, *Daj kwiatek* Elizy Orzeszkowej *Wspomnienia niebieskiego mundurka* Wiktora Gomułickiego oraz *Ołówek*, *Lelum* i *Polelum* Iwana Franki, *Dzwonek* Borysa Hrinchenki, *Mały grzesznik*, *Charytía* czy *Choinka* Mychajła Kociubyńskiego, pojawiły się przejmujące nowele Wasyla Stefanyka i wiele innych. W zdecydowanej w większości wymienionych tu utworów przedstawione dzieciństwo było dalekie od idylli, a przejście od etapu dzieciństwa do dorosłości, odbywało się na

⁵ Por. K. Kuliczowska, *Poszerzenie świata. Wśród bohaterów polskiej i obcej prozy dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, pod red. J. Papuzińskiej i B. Żurakowskiego, Warszawa – Poznań 1985, s. 107-116.

⁶ Por. J. Święch, *Dziecko w twórczości Prusa (Z historii tematu dziecięcego w literaturze)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1962, sectio F, t. XVII, 9, s. 195-196.

dość wczesnym etapie i najczęściej w dość bezwzględny, by nie powiedzieć brutalny sposób (ciężka praca fizyczna, konieczność pomocy rodzinie wobec widma biedy i głodu, śmierć rodziców, życie w sierocińcu, prześladowanie ze strony rówieśników czy nauczycieli itp.).

Z biegiem czasu stosunek do dziecka ewoluował i ulegał kolejnym zmianom. Najbardziej wyrazisty pod tym względem był wiek XX, który rzucił zupełnie nowe światło na obraz dziecka. Ową radykalną zmianę zawdzięczamy przede wszystkim Ellen Key i jej ideom tzw. Nowego Wychowania, dzięki którym dziecko i jego rozwój zostało wreszcie postawione w centrum zainteresowania. Jak zauważyła Bożena Matyjas, owa „pedagog, publicystka i pisarka, nawiązując do naturalizmu J. J. Rousseau, ożywiła jego idee wychowawcze, formułując własną teorię wychowania, której podstawowym założeniem było pozostawienie rozwoju dziecka samej naturze, zaś głównym celem wychowania miało być wzmocnienie indywidualności dziecka”⁷. Przedstawicielka szwedzkiej myśli pedagogicznej prognozowała, że XX stulecie upłynie pod znakiem dziecka, albowiem, jak twierdziła, rodzice wnikną wreszcie w jego duszę, która udzieli im swej czystości i prostoty. Miało to stanowić nieodzowny warunek odrodzenia społeczeństwa⁸.

Zasygnalizowaną powyżej zmianę podejścia do kwestii dzieci oraz dzieciństwa można zaobserwować także na gruncie literatury, bowiem wraz z postawieniem dziecka w centrum wszechświata dostrzeżono także ogromne możliwości w wykorzystaniu tego motywu literackiego na

⁷ B. Matyjas, *Obraz dzieciństwa globalnego. Kontekst pedagogiczny*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 11, s. 99.

⁸ Zob. E. Key, *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 2005, s. 99.

gruncie estetycznym. Jak zauważył Antoine de Saint Exupéry, „Wszyscy dorośli byli kiedyś dziećmi. Choć niewielu z nich o tym pamięta”⁹. Dla wielu twórców dzieciństwo stało się nagle niezwykle atrakcyjne, gdyż dzięki niemu mogli na przykład rozwikłać tajemnicze pochodzenie wykreowanego przez siebie bohatera. W utworach literackich dość często można się natknąć na odwołania do tego właśnie okresu życia, ponieważ pisarze, chcąc dokładnie opisać jakąś postać, sięgali po informacje dotyczące jej dzieciństwa czy młodości, wszak jak już wspomniano, pochodzenie, osoby bliskie (rodzice, opiekunowie) oraz wychowanie w istotny i zauważalny sposób kształtują człowieka. Stąd też wszystkie sytuacje i towarzyszące im osoby, które wpłynęły w znaczący sposób na obecny stan lub poziom życia, zwykle ujmowane były w opisie. Uświadomiono sobie nareszcie, że dzieciństwo stanowi kluczowy etap ludzkiego życia, jest bowiem źródłem informacji o początkowej fazie jego rozwoju, *ergo* kształt dzieciństwa jest niezwykle istotny i pomocny w wyjaśnianiu motywacji i uczynków człowieka już dorosłego.

Na gruncie ukraińskim motyw dziecka jest obecny co najmniej od końca XIX wieku, ale bardziej wyraziście zaistniał w literaturze współczesnej. Współczesny rynek księgarski w Ukrainie docenił najmłodszych odbiorców, bowiem w obrocie pojawiła się znacząca ilość przekładów literatury dziecięcej z języków obcych, w tym z języka polskiego (np. książki Grzegorza Kasdepke), ale co bardziej cieszy, pojawia się coraz więcej twórczości rodzimej, którą można zaliczyć do literatury wysokiej jakości. Oprócz typowych książek dla dzieci na współczesnym ukraińskim rynku księgarskim pojawiły się utwory, które pomagają

⁹ A. de Saint Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1991, s. 5.

zrozumieć skomplikowany świat najnowszej historii ukraińskiej, w tym wydarzenia ostatnich lat, jak Majdan i „Rewolucja Godności”. Uwagę przykuwają przede wszystkim *Bajka o Majdanie* (*Казка про Майдан*, 2014) Chrystyny Łukaszcuk¹⁰ z piękną i sugestywną grafiką, wykorzystującą archetypiczne motywy folkloru ukraińskiego. Co ciekawe, jej głównym tematem nie jest śmierć i zniszczenie, a raczej opowieść o становieniu i rozkwicie narodu ukraińskiego i próba zaimplementowania mitu „niebiańskiej sotni” w kontekście становienia tożsamości ukraińskiej oraz dyskursu memorialnego. Katarzyna Jakubowska-Krawczyk w swoim artykule *Przestrzeń realna czy mityczna? Kazka pro Majdan Chrystyny Łukaszcuk* stwierdziła: „Konstrukcja przestrzeni Kazki... składa się z trzech podstawowych elementów: zbioru kontekstów kulturowych, wspomnień o doświadczeniach historycznych z okresu od listopada 2013 do lutego 2014 oraz wyobrażonych przez autorkę obrazów. Choć mamy do czynienia z wyraźną dominacją tego drugiego zbioru, któremu pozostałe są podporządkowane, nie tworzą one dla niego jedynie tła, lecz nadają wspomnieniom nowe sensory i interpretacje.”¹¹ Na uwagę zasługuje także książka *Mój tato został gwiazdą* (*Мій тато став зіркою*) Hałyny Kyrpy, będącą opowieścią małej dziewczynki, której tato zginął podczas wydarzeń na Majdanie. Mała bohaterka rozmyśla o rzeczach, o których przeciętne dziecko raczej nie myśli: o śmierci, uciekinierach,

¹⁰ X. Лукашук, *Казка про Майдан*, Львів 2014.

¹¹ K. Jakubowska-Krawczyk, *Przestrzeń realna czy mityczna? Kazka pro Majdan Chrystyny Łukaszcuk*, [w:] *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, pod red. W. Kosteckiej i M. Skowery, Warszawa 2016, s. 149.

strzałach i barykadach, jednak przesłanie utworu ma również podniosłą wymowę dydaktyczną, albowiem ci, którzy umierają za prawdę, świecą z nieba jasnym światłem¹². Wspomniane utwory nie tylko przybliżają dzieciom trudny i bolesny świat śmierci i odchodzenia, ale stanowią także próbę swoistej terapii po przeżytej traumie – w końcu śmierć bliskiej osoby jest dla małego dziecka końcem świata, który zna i który dawał mu poczucie bezpieczeństwa.

Obraz dziecka wykorzystuje w swej twórczości także i jeden z najpopularniejszych współczesnych pisarzy ukraińskich, Wołodimir Łys. Znany jest przede wszystkim z wielokrotnie nagradzanej powieści *Stulecie Jakuba* (*Століття Якова*, 2010) oraz z „trylogii wołyńskiej”, na którą, oprócz wspomnianego utworu, składają się jeszcze *Solo dla Salomei* (*Соло для Соломії*, 2013) oraz *Pani Młynyszczka* (*Діва Млинища*, 2016). W swych powieściach prozaik wielokrotnie odwołuje się do dyskursu memorialnego oraz do zagadnienia „małej ojczyzny”, wypełniając tym samym białe plamy na gruncie literatury ukraińskiej. Pisząc o fenomenie tego twórcy Jarosław Poliszczuk zauważył: „W minionym XX wieku przywykliśmy do wielkich narracji – obowiązkowych, normatywnych, skazanych na sukces, ponieważ były reprezentatywne, tworzone w imieniu całego narodu, całego społeczeństwa. A małe narracje – z ich wszelką możliwą zmiennością i różnorodnością, które tylko czekały na zdolnego pisarza w cieniu poważnego tematu – przez długi czas pozostawały nieujawnione i nieoswojone. I tu właśnie pojawia się Wołodimir Łys, który wykazuje godną podziwu konsekwencję w rozwijaniu małych narracji,

¹² Г. Кирпа, *Мій тато став зіркою*, Львів 2015.

co z kolei dosyć wyraźnie odróżnia jego powieści na tle dosyć szerokiej przecież twórczości literackiej”¹³.

Na tle dorobku pisarskiego Wołodymyra Łysa wyróżnia się napisana w 2015 roku powieść *Kraina gorzkiej czułości* (*Країна гіркої ніжності*), która jest nie tylko elementem współczesnego ukraińskiego dyskursu memorialnego, ale też stanowi próbę refleksji nad kondycją współczesnego społeczeństwa ukraińskiego oraz kształtu jego tożsamości narodowej. Fabuła tego utworu została osnuta wokół losów trzech kobiet – babki, córki i wnuczki – przedstawionych na tle skomplikowanej historii ukraińskiej XX i początku XXI wieku. Najstarsza z bohaterek – Dazdraperma – reprezentuje pokolenie, które wyrastało podczas przemian ustrojowych w dwudziestoleciu międzywojennym i zaznało stalinowskich represji, jej córka Witalija dorastała w okresie panowania władzy radzieckiej i odwilży lat 60., najmłodsza zaś Ołesia to dziewczyna, której młodość zbiegła się w czasie z początkami niezależnej Ukrainy i która stała się częścią najnowszej historii swego kraju, została bowiem wciągnięta przez wir wydarzeń „Pomarańczowej Rewolucji”, będącej, jak się miało z czasem okazać, jednym z pierwszych egzaminów ukraińskiej demokracji i ukraińskiego społeczeństwa obywatelskiego¹⁴.

W rzeczywistości wydarzenia burzliwej historii ukraińskiej w utworze Łysa zostały potraktowane zdawkowo,

¹³ Я. Поліщук, *Три жіночі долі*, „Літакцент” 2015, <http://litakcent.com/2015/05/26/try-zhinochi-doli/>, [12.04.2019].
Tłumaczenie własne – A. N.

¹⁴ Zob. np. J. M. Nowakowski, *Ukraina na zakręcie. Drogi i bezdroża Pomarańczowej Rewolucji*, Warszawa 2005; A. Wilson, *Ukraine's Orange Revolution*, New Haven – London 2005; A. Åslund, *Revolution in orange: the origins of Ukraine's democratic breakthrough*, Washington 2006.

zdają się jedynie tłem i pretekstem do przedstawienia samych postaci. Jak stwierdził autor, „tak naprawdę chciałem jedynie ukazać porywy duszy ludzkiej, konfrontację ze światem każdej z moich bohaterek jak również to, jak cała trójka zmieniała się pod wpływem wydarzeń, w tym także historycznych”¹⁵. Jego rzeczywistym celem jest zatem przywrócenie pamięci – tej indywidualnej oraz tej zbiorowej – albowiem właśnie ona stanowi znaczną część ukraińskiego dyskursu tożsamościowego, w tym rozważań nad tożsamością lokalną w jej korelacji do tożsamości ogólnonarodowej.

Kwestia ukraińskiej tożsamości narodowej jest niewątpliwie ważna dla pisarza rodem z Wołynia, jednakże o wiele ważniejsza wydaje się refleksja nad psychologicznymi aspektami procesu pamiętania, wszak powszechnie wiadomo, że literatura i psychologia mają wiele miejsc wspólnych.

Pojawienie się babki w świecie młodej Ołesi przynosi chaos i dezorientację, bowiem do tej pory dziewczyna nie miała pojęcia o jej istnieniu. Podejrzane staje się nawet niezwykle imię seniorki:

„Даздра... це справді ім'я? (...) – Ім'я, ім'я, – сказала мама Віта.

– Але чиє? Ви...

Вона хотіла спитати – ви українка? Чи іноземка?

– Бачиш доню, твоя бабуся з того часу, коли дітям давали чудернацькі імена, – пояснила мама. – Хлопчиків називали Кімами або Віленами, що скорочено означало – Комуністичний інтернаціонал молоді чи Володимир Ілліч Ленін.

¹⁵ С. Дорош, *Володимир Лис: людяність має переважати у житті*, „BBC News Україна”, [10.11.2015].

https://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151109_book_2015_1ys_volodymyr_interview_sd [04.05.2019].

– Були ще Маркси і Енгельси, – озвалася бабуся. – А дівчат називали Тракторинами, Електринами та Інтернами. Ще Сталінами. А мене назвали Даздраперма, що скорочено означає російською – «Да здравствует первое мая». «Дурня якась», – ледве не вимовила Олеся. – Такий був час, – приречено зітхнула бабуся, а може, то Олесі так здалося”¹⁶.

Konsternacja dziewczyny, dorastającej już w wolnej Ukrainie jest w pełni zrozumiała, gdyż w osobie babki zetknęła się z nieznanym sobie światem, który w jej odczuciu należy już do przeszłości, o której co najwyżej uczyła się w szkole. Zacytowany fragment świadczy dodatkowo, że w swym utworze pisarz postanowił poruszyć zagadnienie dyskursu pokoleniowego wobec historii i tradycji, jak bowiem zauważyli Agnieszka Matusiak i Mateusz Świetlicki, to właśnie kolejne pokolenia odpowiadają za przekazanie „dziedzictwa narodowego i pamięci kolektywnej, jak też kontestowanie starego ładu i kanonu kultury, dzięki czemu możliwa jest zmiana, a w konsekwencji również rozwój. Stąd – jeśli wziąć pod uwagę traumatyczny charakter transferu memorialnego o przeszłości [...] oraz samego przełomu ustrojowego w społeczeństwach posttotalitarnych i ich kulturach – kategoria pokolenia [...] okazuje się optymalnym instrumentem badawczym do prześledzenia, zrozumienia oraz opisania charakteru i mechanizmów zmian paradygmatów społeczno-kulturowych, mających prowadzić do przewartościowania totalitarnej przeszłości krajów postkomunistycznych”¹⁷.

¹⁶ В. Лис, *Країна гіркої ніжності*, Харків 2017, s. 15.

¹⁷ A. Matusiak, M. Świetlicki, *Kategoria pokolenia we współczesnych badaniach społeczno-kulturowych*, [w:] *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowej, Wschodniej*

Paul Ricoeur zauważył, że pamięć zawsze „ujawnia się w kontrastowym zestawieniu przeszłości z przyszłością i związanymi z nią domysłem i oczekiwaniem oraz z teraźniejszością i odnoszącym się do niej wrażeniem (lub spostrzeżeniem)”¹⁸. Babcia Daza staje się zatem strażnikiem pamięci, bo tylko dzięki niej można zachować własną tożsamość. Z tego właśnie powodu odmawia zmiany „dziwnego” imienia, choć zrobiła to zdecydowana większość jego właścicieli, bowiem, jak twierdziła, „імена даються раз у житті. [...] Мені судилося бути Даздрапермою, я нею і помру. Імена не вибирають, як і місце народження”¹⁹.

Taka zdecydowana postawa ma swoją przyczynę, gdyż będąc jeszcze dziesięcioletnią dziewczyną babcia musiała przejść surowy i brutalny egzamin z wierności sobie i rodzinie. Mała Daza była córką Margaryty i Romana – prominentnego działacza komunistycznego, dyrektora cukrowni w mieście Izium, a potem pracownika komisariatu ludowego (odpowiednik ministerstwa) do spraw przemysłu spożywczego w Charkowie, a następnie w Kijowie. Jej dzieciństwo było szczęśliwe i jak przez mgłę przypominała sobie rytuały powitania, gdy ojciec wracał do domu po ciężkim dniu pracy. Jednak dziecięcą idyllę przerwało aresztowanie rodziców na podstawie fałszywego donosu i oskarżenie ich o „sabotaż przemysłu radzieckiego”, co na przełomie lat 20.-30. ubiegłego wieku było dość powszechna

i Południowo-Wschodniej końca XX-początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych, pod red. nauk. A. Matusiak, Poznań – Wrocław 2016, s. 18.

¹⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007, s. 28.

¹⁹ В. Лис, *Країна гіркої ніжності...*, op. cit., s. 15.

praktyką. W ten sposób Daza Snihurec została „córką wrogów narodu sowieckiego” i znalazła się w specjalnym domu dziecka dla „zdrajców ludu”. Małemu dziecku wyjaśniono jedynie, że znalazła się tu, aby „перетворитися у справжню радянську людину, яка любить товариша Сталіна, партію, народ і свою велику радянську країну. І яка ненавидить ворогів товариша Сталіна, ворогів партії, народу і всієї країни. А твої батьки були огидними ворогами narodu, а значить, і товариша Сталіна. Подумай над цими словами і що треба зробити, щоб стати справжньою радянською людиною. Чи хотіла б ти бути донькою таких батьків?.. Подумай!

«Чому були?» – майнула і зникла думка”²⁰.

We wspomnianym ośrodku dziecko było poddawane procesom indoktrynacyjnym, w tym brutalnej manipulacji pamięcią i w rezultacie obraz matki jako ciepłej opiekunki zaczął w jej głowie ustępować obrazowi matki – potrójnej zdrajczyni. Aby poprawić swój los, dziewczyna została zmuszona do wyrzeczenia się swych rodziców, potępienia ich i przybrania nowej, „radzieckiej” osobowości, co miało być uwieńczone przybraniem nowego nazwiska – od tej pory miała nazywać się Dazdraperma Rubcowa. Zmiana tożsamości wywołała w bohaterce uczucie odrazy, ponieważ w swoim przekonaniu zdradziła nie tylko rodziców, ale też samą siebie.

Francuski socjolog Maurice Halbwachs zauważył, że pamięć człowieka kształtuje się oraz aktualizuje w kontekście społeczeństwa, jak bowiem pisał „Najczęściej wspominam dlatego, że pobudzają mnie do tego inni, ich pamięć stara się pomóc mojej pamięci, moja pamięć znajduje w niej oparcie; (...) grupy, do których należę, ofiarowują mi w każdej chwili

²⁰ Ibidem, s. 94.

środki do ich [wspomnień] rekonstrukcji pod warunkiem, że zwrócę się ku nim i że przyjmę bodaj na chwilę ich sposób myślenia”²¹. Inaczej rzecz ujmując, pamięć jednostki kształtuje fakt wychowania i dorastania w konkretnym otoczeniu, w konkretnej społeczności, która oddziałuje na nią przez całe życie. Halbwachs akcentował, że pamięć jest możliwa tylko dzięki procesowi komunikacji, gdyż jak twierdził, nasze indywidualne wspomnienia uruchamia kontakt ze światem zewnętrznym, co więcej, nader często owe wspomnienia ulegają wpływom relacji i wspomnień innych ludzi, z którymi dana jednostka wchodzi w interakcje, przy czym odbywa się to w sposób nieuświadomiony²². W przypadku analizowanego utworu to właśnie choroba nowotworowa córki była bodźcem otwierającym wspomnienia Dazdrapermy, która musiała wrócić wspomnieniami do przeszłości i przypomnieć sobie bolesne fakty, aby tym samym uratować pamięć dla córki i wnuczki i zwrócić im utraconą tożsamość.

Tuż po wojnie Daza znów zmieniła nazwisko, stając się Lubow Łukjanczenko, aby tym samym zerwać wszystkie nici łączące ją ze strasznym światem sierocińca dla „wrogów ludu”. Jako młoda pielęgniarka trafiła do niewielkiej poleskiej wsi, której bali się wszyscy z Ukrainy wschodniej, gdyż jak głosiła sowiecka propaganda, tam mieszkają „bandyci i banderowcy”. Po jakimś czasie obopólna nieufność między miejscowymi i „radziecką pielęgniarką” zniknęła, bowiem dziewczyna uświadomiła sobie, że „тут живуть звичайні сільські люди, дядьки й тітки, дідусі й бабусі – хай справді темні, зі своїми звичаями

²¹ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa 2008, s. 4-5.

²² Por. *Ibidem*, s. 7.

i забобонами, але ніякі не бандити чи підступні вороги, «пособники фашистів»²³.

Dopiero na Polesiu Daza zrozumiała, jak wielką krzywdę system komunistyczny wyrządził jej samej, jej rodzinie, a także Ukrainie. Uznała, że nie pozwoli, by system wykorzystał ją w roli szpiega i donosiciela. Musi nieustannie wybierać pomiędzy lojalnością nowej władzy a lojalnością swemu sumieniu. Wybiera wierność sobie i nie tylko nie donosi na powstańców UPA, ale też adoptuje dziecko jednego z nich, które tylko cudem przeżyło nalot radzieckich „likwidatorów”. Tym samym historia znów zatacza koło, ponieważ aby nie wydało się, że to nie ona jest matką dziecka, wyjeżdża do Łucka i znów powraca do swego prawdziwego imienia i nazwiska: „Поміняла не тільки тому, що хотіла своє, яке з батьками зв’язувало, з минулим, рідним, повернути, а й тому, що боялася... Так, боялася. Що її знайдуть, що дочку, з часом усе більш схожу на жінку з лісу, забере той чоловік, її справжній батько [...]”²⁴.

Matczyne próby odnalezienia siebie kontynuuje przybrana córka Wita – mądra, wrażliwa na literaturę i zakochana w poezji Sosiury dziewczyna. Podobnie jak jej matka, ma okazję obserwować próby igrania z tożsamością ukraińską i fałszowania historii. Niemal na jej oczach odbywa się areszt, a potem śmierć ulubionego poety, o którym bolszewicka władza mówiła, że był „прихованим контрреволюціонером і антирадянщиком. Словесним диверсантом”²⁵. Była świadkiem słynnego przemówienia Andrija Małyszki nad mogiłą Sosiury, a jego słowa na

²³ В. Лис, *Країна гіркої ніжності...*, op. cit., s. 249.

²⁴ Ibidem, s. 310-311.

²⁵ Ibidem, s. 56.

zawsze wryły się w jej pamięci²⁶. Podobnie jak matka, tak też i Wita postanawia uciec przed złem – wybrała ucieczkę w miłość. Jarosław Poliszczuk zwrócił uwagę, że na przykładzie Wity Łys pokazał dwoistą naturę zła, które nie tylko po prostu zasługuje na potępienie, ale też przywdziewa romantyczną aureolę czegoś tajemniczego, wyjątkowego, nadzwyczajnego²⁷. Obiektem pierwszej miłości Wity był Edik – autorytet miejscowego świata kryminalnego, dla którego nie tylko porzuciła plany wstąpienia na uczelnię medyczną, ale też na wiele lat zerwała kontakt z własną matką.

Najmniej wyrazisty w całej powieści jest motyw Ołesi – adoptowanej córki Wity. W jej przypadku pisarz skupił uwagę na przedstawieniu mechanizmów młodzieńczego buntu i braku pokory, a także – jak w przypadku matki – wierze w młodzieńczą miłość. Co ciekawe, każda z trzech bohaterek analizowanej powieści niesie przez życie doświadczenia swojego pokolenia: okresu становienia władzy radzieckiej na Ukrainie i sowieckich czystek z lat 30., lat II wojny światowej, a także doświadczeń świeżo odzyskanej wolności i kolejnych prób demokratycznego budowania państwa. Wydarzenia historyczne za każdym razem wchodzą w dialog z ich własnym poczuciem tożsamości oraz narodowościowym, kulturowym i społecznym określeniem siebie. Charakterystyczne dla poleskiego pisarza nałożenie indywidualnej biografii na sinusoidalną oś czasu ujawnia niepowtarzalne, intrygujące treści.

²⁶ Рог. Є. Сверстюк, *Володька Сосюра і червона калина*, „Дивослово” 2008, nr 12, s. 54-55.

²⁷ Я. Поліщук, *Три жіночі долі...*, op. cit.

We współczesnym, mocno zglobalizowanym świecie rola pamięci jest szczególnie istotna. Zarówno pamięć indywidualna, jak też i pamięć rodzinna, genealogiczna, mają do spełnienia niezwykle ważną rolę, jaką jest przekazanie dziedzictwa kulturowego następnym pokoleniom. Obecnie panuje przekonanie, że pamięć, a zwłaszcza pamięć zbiorowa, jest jednym z najważniejszych czynników spajających kulturę. Jednakże epoka globalizacji znacząco przyspieszyła historię. To sprawiło, że nie tylko jednostki, ale i całe społeczeństwa żyją chwilą obecną, i skupiają się na tym, co przyniesie jutro, a nie na tym, co minęło wczoraj. Owe nastroje doskonale wyczuł Wołodimir Łys, który za Pierrem Nora²⁸ mówi o pamięci i historii, bo tak niewiele jej zostało. Ukraiński prozaik proponuje zwolnienie historii, refleksję historyczną i sięganie do pamięci międzypokoleniowej, bo tylko ona gwarantuje pamięć narodu, a co za tym idzie – zachowanie jego tożsamości. W przeanalizowanym utworze ukraińskiego pisarza na pierwszy plan wysuwa się postać dziecka, a właściwie trójki dziewczynek, które są strażniczkami ukraińskiej tożsamości na przestrzeni XX i początku XXI wieku. Wydaje się zatem, że można pokusić się o daleko idący wniosek, iż to właśnie najmłodszy przedstawiciele każdego pokolenia mają do odegrania kluczową rolę w skomplikowanym procesie poszukiwania i gruntowania tożsamości rodzinnej, tożsamości lokalnej, a wreszcie – tożsamości narodowej.

²⁸ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 4.

BIBLIOGRAFIA

- Ariès P., *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 1995.
- Åslund A., *Revolution in orange: the origins of Ukraine's democratic breakthrough*, Washington 2006.
- Bystron J. S., *Publiczność literacka*, Warszawa 2006.
- de Saint Exupéry A., *Mały Księżę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1991.
- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa 2008.
- K. Jakubowska-Krawczyk, *Przestrzeń realna czy mityczna? Kazka pro Majdan Chrystyny Łukaszcuk*, [w:] *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, pod red. W. Kosteckiej i M. Skowery, Warszawa 2016, s. 137-174.
- Key E., *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 2005.
- Kuliczowska K., *Poszerzenie świata. Wśród bohaterów polskiej i obcej prozy dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, pod red. J. Papuzińskiej i B. Żurakowskiego, Warszawa – Poznań 1985, s. 107-116.
- Matusiak A., Świetlicki M., *Kategoria pokolenia we współczesnych badaniach społeczno-kulturowych*, [w:] *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej końca XX-początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*, pod red. nauk. A. Matusiak, Poznań – Wrocław 2016, s. 15-34.
- Matyjas B., *Obraz dzieciństwa globalnego. Kontekst pedagogiczny* [w:] „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 11, s. 99-110.
- Nora P., *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, [w:] „Tytuł roboczy: Archiwum # 2” 2009, nr 2, s. 4-12.
- Nowakowski J. M., *Ukraina na zakręcie. Drogi i bezdroża Pomarańczowej Rewolucji*, Warszawa 2005.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007.

- Schaffer H. R., *Psychologia dziecka*, pod red. A. Brzezińskiej, tłum. A. Wojciechowski, Warszawa 2005.
- Segiet K., *Dziecko i dzieciństwo jako wartość a współczesność*, [w:] „Chowanna” 2010, nr 1, s. 129-137.
- Świąch J., *Dziecko w twórczości Prusa (Z historii tematu dziecięcego w literaturze)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1962, sectio F, t. XVII, 9, s. 195-220.
- Wilson A., *Ukraine’s Orange Revolution*, New Haven – London 2005.
- Дорош С., *Володимир Лис: людяність має переважати у житті*, „BBC News Україна”, 10.11.2015, https://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151109_book_2015_lys_volodymyr_interview_sd [04.05.2019]
- Кирпа Г., *Мій тато став зіркою*, Львів 2015.
- Лис В., *Країна гіркої ніжності*, Харків 2017.
- Лукашук Х., *Казка про Майдан*, Львів 2014.
- Поліщук Я., *Три жіночі долі*, „Літакцент” 2015, <http://litakcent.com/2015/05/26/try-zhinochi-doli/> [12.04.2019].
- Сверстюк Є., *Володька Сосюра і червона калина*, „Дивослово” 2008, nr 12, s. 54-55.

DZIECIŃSTWO W SZTUCE

**KONTEKST MŁODOŚCI W ŁEMKOWSKIM
RZEŹBIARSTWIE LUDOWYM**

ABOUT THOSE WHO SCULPT THE WORLD.
THE CONTEXT OF YOUTH IN LEMKO NAIVE
SCULPTURE

Michał SZYMKO

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
numer ORCID: 0000-0001-9057-2974

Lemko naive sculpting is a voice in the bipolar Polish-Lemko debate on the Lemko right to national self-existence and to the development of scientific research on a national and cultural heritage separate from Ukrainian. Lemkos are one of the four legally recognized ethnic minorities in Poland, constituting an integral part of the Ruthenian (Carpathian) nation, until the period of displacement under the Vistula operation, living in a compact group in the area of the Low Beskids and the western ends of the Bieszczady and eastern Beskid Sądecki. On the basis of in-depth research, memories and source material, the article examines the context of youth in Lemko naive sculpting. The Lemko naive sculpture is a heterogeneous phenomenon, arising in many regions, which over the centuries were influenced by various centrifugal factors - territorial, political, social, and ideological. Difficult living conditions in the mountains, barren land and harsh winters forced the young Lemkos to do additional work. One of such activities was painting and working with wood. The beginnings can be found in the small Lemko villages of Wólka and Balucianka. The analysis of the sculptures made

by young Lemkos proves their rich aesthetic value and difficult living conditions. They manifest themselves in deep psychological content, love for nature, richness and expressiveness of metaphysics.

Key words: Lemko naive sculpture, naive art, rite, regionalism, ethnic culture, art.

Łemkowie są grupą etniczną górali karpackich, zamieszkujących obszary wzdłuż głównej linii Karpat Wschodnich, po stronie polskiej jest to Beskid Niski, częściowo Beskid Sądecki i Bieszczady, a po stronie słowackiej tereny aż do Tatr oraz Ukrainę. Grupa ukształtowała się jako zbiorowość o osiadłym trybie życia pod koniec XVI wieku. W latach 1945 -1947 w ramach akcji „Wisła” Łemkowie zostali przesiedleni na Ukrainę oraz na Ziemię Odzyskaną.¹

Trudne warunki życia w górach, nieurodzajna ziemia oraz srogie zimy zmuszały młodych Łemków do zajmowania się dodatkowymi pracami. Jednym z takich zajęć była praca z drewnem, która w późniejszych fazach przyczyniła się do powstania narodowej sztuki łemkowskiej – rzeźbiarstwa. Początków należy szukać w niewielkich łemkowskich wsiach Wólka i Bałucianka, które zlokalizowane były niedaleko uzdrowisk w Rymanowie Zdroju i Iwoniczu. Mniejsze ośrodki znajdowały się także w Nowym Sączu. Nie istnieją żadne naukowe dowody odpowiadające na pytanie czy łemkowskie rzeźbiarstwo w drewnie ma swój początek w Bałuciance, czy w Wólce. Najprawdopodobniej miało to miejsce w dwóch wioskach jednocześnie, dlatego że

¹ *Ludność. Stan i struktura demograficzno-społeczna. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011*, [1.07. 2014], Główny Urząd Statystyczny.

znajdowały się w bliskiej odległości od siebie, a położenie w sąsiedztwie uzdrowisk miało wielki wpływ na rozwój sztuki narodowej, w tym rzeźbiarstwa.

Młodość na Łemkowszczyźnie nie należała do najłatwiejszych. Dzieci nie uczęszczały do szkół na tak szeroką skalę, jak Polacy. Do ich głównych obowiązków należała pomoc przy gospodarstwie, wypas trzody, praca w polu. Początkowo nauczanie odbywało się w domach sołtysów i na plebaniach, ale zależało to głównie od zamożności parafii. Łemkowskie wsie najczęściej zamieszkiwali ludzie niezamożni, posiadający mało ziemi, w skutek czego nie stać ich było na kształcenie młodzieży. Z tego powodu większość Łemków nie umiała czytać i pisać. Zwracano jedynie uwagę na umiejętność liczenia, która potrzebna była do kontroli ilości trzody, pieniędzy oraz sprzedaży rzeźb. Wielu uczniów przychodziło do szkoły boso. Liczba dzieci uczęszczających na lekcje była niska. Szkoły cerkiewne najczęściej miały jedną lub dwie klasy. Część wiedzy przekazywano w rodzinach z pokolenia na pokolenie – ojciec uczył swoje dzieci alfabetu polskiego i cyrylicy. Wykształcenie średnie i wyższe można było zdobyć w większych ośrodkach miejskich takich jak: Dukla, Krosno, Sanok, Przemyśl, Nowy Sącz. Młodzież łemkowska miała do tych szkół ograniczony dostęp z powodu oddalenia wsi od miast oraz braku środków finansowych.

O dorastaniu w łemkowskiej wiosce pisał Mikołaj Gabło: „Pamiętam, jak bolało chodzenie na bosaka po ściernisku, gdy pomagałem ojcu nosić snopki – lecz do szkoły zawsze wkładałem buty. Rodzicom nie było lekko, ale buty musiały być... Zawsze też miałem coś do zjedzenia, a wiele dzieci w szkole głodowało. Moja matka piekła dwukilowe bochenki chleba, odkrajała mi dwie pajdy,

smarowała masłem, dokładała sera, zawijała w jakiś papier i dawała mi takie kanapki do torby. „Zjadłeś?” – pytała mnie potem. „Zjadłem!” – odpowiadałem. A ja te kromki często sprzedawałem, bo chciałem sobie kupić narty. Ci, co kupowali u mnie pajdy, w większości pewnie podkradali, bo skąd niby takie biedne i głodne chłopaki miały pieniądze? Mówiliśmy o nich „smoky” – byli sprytni, silni, zazdrośni.”²

Według lokalnych opowieści chłopcy z wiosek Wólka i Bałucianka właśnie dlatego zaczęli rzeźbić. Za pieniądze ze sprzedaży pamiątek w pobliskich miejscowościach uzdrowiskowych mogli kupić sobie coś do jedzenia, dołożyć się do zakupu krowy lub odłożyć na większe wydatki.

Miłość do otaczającej przyrody, zwierząt oraz roślin była główną tematyką rzeźb wykonywanych przez Łemków, najczęściej młodych chłopców. Motywy roślinne i ornamentowe zdobiły rzeźbione przedmioty: skrzynie, szkatułki, łyżki, maselniczki oraz tace, którym nadawano formy liści klonów, jaworów, dębów oraz kiści winogron.³ Niezrozumiałym może wydawać się fakt, że na miejscowych rzeźbach pojawiał się motyw kiści winogron w towarzystwie liści. Był to okres w którym na Łemkowszczyźnie nie rosły winogrona. Łemkowie już w XIV – XV w. tworzyli w cerkwiach dekoracje ikonostasu z roślinnym ornamentem, przeważnie używając motywu winogron.⁴ Można zatem stwierdzić, że rozwój łemkowskiej sztuki narodowej był ściśle związany z cerkiewną sztuką sakralną oraz drewnem. To właśnie z niego stawiano chyże, stajnie, stodoły,

² M.Gabło, *Olchowiec Łemków utracony*, Siercza 2020, s. 108.

³ I. Krasowski, *Łemkowskie rzeźbiarstwo ludowe we wsiach Wólka i Bałucianka*, http://www.rymanow-zdroj.pl/materialy/tom04_04.pdf, [25.04.2003],

⁴ R. Odrechiwski, *Rzbiarstwo Lemkiwszczyzny*, Lwów 1998, s. 11.

przedmioty gospodarstwa domowego – śruby, drzwi, stołki, ławki, wieszaki, lady, skrzynie na odzież, kołowrotki, wozy, koła, jarzmo. Jako materiał do rzeźbienia wykorzystywano miękkie drewno, najczęściej lipę. Kłódę przecinano na deski lub rozcinano na kawałki. Przed samym rzeźbieniem na deskę nanoszono schematyczny rysunek i szerokim półokrągłym dłutem wycinano kąty i ścinano boki. Bardziej precyzyjne prace były wykonywane przy pomocy całej gamy różnych dłut, przeważnie własnej produkcji. Każdy rzeźbiący chłopiec miał do dyspozycji 30-40 dłut roboczych i noży, które robił ze starych kos, pilników a nawet brzytw. Po wstępnej obróbce rzeźbiarz nadawał kawałkowi drewna ostateczną formę, wydobywał delikatne szczegóły. Za początek powstania okrągłej rzeźby na Łemkowszczyźnie uznaje się XIX w. Okrągła rzeźba używana była przez chłopców do przedstawienia motywów górskich, orłów, dzikich zwierząt oraz otaczających lasów w których żyły wilki, jelenie, lisy i niedźwiedzie.⁵ Można zatem stwierdzić, że młodzieńcze rzeźbiarstwo w drewnie pełniło także funkcję dokumentacyjną. Za pomocą obrazu przedstawiano codzienne aspekty życia na Łemkowszczyźnie.

Niektórzy polscy naukowcy oraz historycy sztuki podkreślali swoje wątpliwości co do unikalności rzeźbiarstwa łemkowskiego. Prowadzono badania, które miały udowodnić, że sztuka łemkowska jest kopiowaniem polskiej sztuki z końca XIX w. Natomiast jeśli porównać łemkowski ornament roślinny z zakopiańskim stylem, od razu widać, że są od siebie całkowicie różne. Łemkowie, biorąc pod uwagę warunki komunikacyjne oraz ekonomiczne, nie mieli możliwości podróży do Zakopanego, by czerpać inspiracje. Dodatkowo w stylu zakopiańskim tworzyli

⁵ I. Krasowski, *op.cit.*, s. 24.

głównie dorośli, natomiast na Łemkowszczyźnie rzeźbiarstwem początkowo zajmowali się głównie młodzi chłopcy. Za datę powstania rzeźby zakopiańskiej przyjmuje się 1876 rok, natomiast o rzeźbie łemkowskiej pisano już kilka lat wcześniej w katalogu wystawy dotyczącej sztuki dekoracyjnej we Lwowie, określając ją jako „artystycznie i technicznie doskonałą”.⁶ Dodatkowo materiały źródłowe potwierdzają, że na Łemkowszczyźnie obróbka drewna istniała dużo wcześniej, istnieje bowiem kilka pierwszych rzeźb z końca XV – XVI wieku.

Młodzi Łemkowie widzieli w rzeźbiarstwie nie tylko ucieczkę od domowych obowiązków, ale także możliwość zarobku, który dawał im poczucie „męskiej dojrzałości”. Na Łemkowszczyźnie pieniądze zawsze trzymał gospodarz. Ważnym miejscem był targ, który stał się miejscem handlu i spotkań. Mikołaj Gabło wspomina dzień targowy jako znaczący element codzienności: „Targ był ważnym wydarzeniem. Pamiętam z dzieciństwa niecierpliwe czekanie i wyglądanie zza węgla, by sprawdzić czy mama nie wraca pieszo z targu – zawsze niosła bowiem dla nas białą jak papier bułkę, która nie potrzebowała żadnej omasty, co najwyżej można ją było popić słodkim mlekiem. W latach 50., już jako nastolatek wielokrotnie podróżowałem z ojcem na targ. Kiedyś przy tej okazji po raz pierwszy spróbowałem piwa. Pojechaliśmy akurat sprzedać świnię. Ojciec poszedł z kwitem do banku po pieniądze, a ja zostałem przy furmance w ogromnym upale, by pilnować konia. Ojciec to zobaczył i stanął w kolejce po piwo w restauracji Basztowa na rynku w Dukli, ale czekał bardzo długo, bo przed nim było koło dwudziestu osób. Wreszcie poszedł do mnie z kuflem i dał mi spróbować – pociągnąłem może dwa łyki, bo napój był

⁶ R. Odrechiwski, *op.cit.*, s. 48.

okropnie gorzki, i nie chciałem pić. Od tamtej pory ojciec zawsze kupował mi oranżadę.”⁷

Talent łemkowskich twórców z wiosek Bałucianka, Wólka i Deszno został zauważony na jednym z targów przez właściciela rymanowskich ziem, hrabiego Stanisława Potockiego oraz jego żonę Annę, którzy w 1878 roku z własnych środków finansowych otworzyli w Rymanowie „szkółkę”, w której najzdolniejsi młodzi łemkowscy chłopcy mogli uczyć się rzeźbiarstwa i stolarstwa. Dzieci do szkoły chodziły na piechotę, najczęściej boso, ponieważ nie stać ich było na zakup butów. Według opowieści byłych uczniów – Potoccy byli pod wrażeniem ogromnej dojrzałości, jaką prezentowała łemkowska młodzież. Ich przywiązanie do rodzimych terenów, sposób patrzenia na przyrodę oraz łemkowskie korzenie były źródłem inspiracji. Według Anny Potockiej: „Nigdzie na świecie kilkunastoletni chłopcy nie pokazują w swojej pracy tak pięknie miejsca z którego pochodzą. Bo łemkowskie rzeźbiarstwo to sztuka otoczona ciężką, fizyczną pracą.”⁸ Edukacja trwała zaledwie sześć lat, wraz ze śmiercią hrabiego Stanisława Potockiego, 21 stycznia 1884 roku, „szkółka” przestała działać, a młodzież musiała wrócić do codziennych obowiązków.

Pomijając fakt krótkiego trwania pierwszej rzeźbiarskiej szkoły na Łemkowszczyźnie, warto podkreślić jej wielki wkład w rozwój łemkowskiej sztuki narodowej. Jej uczniami byli młodzi i zdolni chłopcy, którzy rozwijali talent oraz formę i technikę rzeźbiarską. We wsi Bałucianka w pierwszej połowie XX w. doświadczonymi artystami specjalizującymi się w płaskorzeźbie byli: Jurko Kociaba, Iwan Kyszczyk, Iwan

⁷ M. Gabło, *op.cit.*, s. 59.

⁸ A. Potocka, *Mój pamiętnik*, Krosno 2019, s. 213.

Orysyk oraz Wasyl Szalajda. Kiedy dokładnie w wiosce pojawili się pierwsi rzeźbiarze ciężko jest stwierdzić. Jednak z Bałucianki zachowała się pamiątka pochodząca z XV wieku – rzeźbione carskie wrota, przechowywane obecnie w Muzeum w Sanoku.

Jednym z najbardziej docenionych łemkowskich rzeźbiarzy był Andrij Suchorski. Urodził się 21 sierpnia 1929 roku we wsi Wólka, w powiecie sanockim. W tamtym okresie w wiosce znajdowało się 36 chyży, nie było szkoły, a miejscowa ludność chodziła na msze do pobliskiej cerkwi znajdującej się we wsi Deszno.⁹ Do szkoły Andrij Suchorski uczęszczał zaledwie sześć lat. W tamtym okresie na Łemkowszczyźnie dzieci najczęściej zajmowały się wypasem trzody oraz pomocą w gospodarstwie. Wólczenie z dawien dawna utrzymywali się z pracy na roli. Skromne rolnicze życie nie wystarczało na zaspokojenie potrzeb wielodzietnych rodzin. Po I Wojnie Światowej mieszkańcy Łemkowszczyzny, w tym Wólczenie, wyjechali do Ameryki. Wśród nich byli brat oraz dwie siostry Petra Suchorskiego – ojca Adrija.¹⁰ Jeśli sięgnąć do drzewna genealogicznego, to jego pradziadkowie także byli artystami. Rzeźbiarstwo w drewnie przekazywane było z pokolenia na pokolenie, dzięki czemu stało się zawodem rodzinnym.¹¹

Iwan Krasowski wspomina dzieciństwo Andrija Suchorskiego następująco: „Zainteresowanie drewnem, jako materiałem, z którego można tworzyć bajkowe figurki górskich ptaków oraz zwierząt odziedziczył po ojcu. Rzeźba

⁹ J. Czajkowski, *Dzieje osadnictwa historycznego na Podkarpaciu i jego odzwierciedlenie w grupach etnicznych*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. I, Sanok 1995.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ R. Odrechiwski, *op.cit.*, s. 42.

była dla niego ucieczką. Tworzył sobie świat, którego nie miał. W doskonałym władaniu ostrym, rzeźbiarskim nożem oraz dłutą pomogli mu miejscowy sąsiad Myhajło Orysyk oraz kuzyn Onufrij Suchorski. Swoją twórczość rzeźbiarską Andrij rozpoczął od tradycyjnych figur – orłów, niedźwiedzi oraz lisów. Już jako mały chłopiec uwielbiał uciekać do lasu, często trzeba było go długo szukać. Rozgłos zyskał bardzo szybko - Jako piętnastoletni chłopiec zachwycał miejscowych swoją techniką, precyzją wykonania, dokładnością w oddaniu psychologii dzikich mieszkańców karpaccich gór i lasów. Wszystko zmieniło się w 1940 roku, pod koniec grudnia, zmarła jego matka, osierocając tym samym trójkę maleńkich dzieci. Andrij bardzo przeżył to rozstanie. Odtąd miał poczucie, że musi robić wszystko, by matka była z niego dumna. W tym przypadku rzeźbiarstwo było nie tylko możliwością zarobku, a także misją. To ciekawe, że jedenastoletni chłopiec duchowo przypominał starca.”¹²

W latach 1944 – 1947 ludność łemkowską zaczęto deportować do USSR. Rzeźbiarze z wiosek Bałucianka i Wólka początkowo znaleźli się w obwodzie odeskim, a następnie przeniesieni zostali do obwodów tarnopolskiego i lwowskiego. Ludność pozbawiona była środków do życia, więc o rzeźbiarstwie zapomniano. Pojęcie młodości uległo zmianie. Od dzieci wymagano poczucia dorosłości. W latach 1948 – 1949 w artelu im. Łesi Ukrainki we Lwowie udało się zebrać prace porzucanych po całej Ukrainie młodych łemkowskich rzeźbiarzy. Artel stał się początkiem dla rozwoju łemkowskiej rzeźby w Ukrainie. Wybiło się z niego dziewięciu młodych twórców, którzy zostali członkami

¹² I. Krasowski, *Dijaczy nauki i kultury Lemkiwszczyzny*, Lwów 1997, s. 28.

Związku Artystów ZSRR, byli wśród nich Wasyl Orzechowski, Andrij Suchorski oraz Wasyl Szpak.¹³

Do czasu deportacji Łemków, na Ukrainie nie znano wielu rzeźbiarzy, oprócz Jakowa Usyka z Połtawy, Petra Werne z Kijowa, Wasyla Świdy z Zakarpacia oraz Mykoły Kiszczuka ze Stanisławowa. W latach 1947 – 1950 na wielu bazarach, a szczególnie tych znajdujących się w miastach uzdrowiskowych – Morszynie, Truskawcu, Niemirowie, można było spotkać młodych łemkowskich rzeźbiarzy z torbami wypełnionymi pamiątkami do sprzedania. Był to ich sposób na utrzymanie się. Według wspomnień żyli na granicy ubóstwa – nikt nie myślał wtedy o sztuce.¹⁴

Według Iwana Krasowskiego życie Andrija Suchorskiego zmieniło się wiosną 1947 roku: „Andrij udał się do Muzeum Narodowego we Lwowie w celu pokazania swoich rzeźb. Pracownica muzeum – chuda, w średnim wieku kobieta, z wielkim zaciekawieniem spojrzała na chłopca, poprosiła by zaczekał, a sama szybko udała się na wyższe piętro. Po kilku minutach kobieta wróciła w towarzystwie niskiego pana, na twarzy którego jawił się uśmiech.

- Dużo słyszałem o rzeźbiarzach młodych chłopaków z łemkowszczyzny. Mieszka u mnie rzeźbiarz Wasyl Odrechiwski. Znasz go może?

- Tak, Wasyl Odrechiwski to mój sąsiad. Mieszkaliśmy w jednej wsi, wychowaliśmy się razem.

- W takim razie odwiedź go, mieszka na ul. Charkowskiej 16. Dobrze?

- Oczywiście, odwiedzę go.

- A jak się nazywasz, chłopcze?

¹³ Andrij Suchorski, *Rzeźbiarstwo w drewnie*, Lwów 2016, s. 8.

¹⁴ Ibidem.

- Andrij Suchorski. Mam 18 lat.
- A te oto prace wyrzeźbił twój ojciec?
- Nie, zrobiłem je sam...

Jeszcze wtedy nieznanomy pan, z wielką ciekawością zaczął obserwować chłopca i jego prace. Był to dyrektor Muzeum Wołodymyr Pańkiw.

- Wiesz, synu, powiedział po chwili głosem wzruszonym – posiadasz niespotykany talent, a ja chcę mu pomóc. Za te prace otrzymasz ode mnie wynagrodzenie. Idź do domu, wyrzeźb jeszcze kilka prac pokazujących twoje dzieciństwo na Łemkowszczyźnie i koniecznie przynieś je do mnie. A wtedy pomyślimy co dalej.”¹⁵

Od 1956 roku Andrij Suchorski rozpoczął pracę na stanowisku rzeźbiarza w kombinacie we Lwowie, brał udział w obwodowych wystawach artystycznych oraz stał się członkiem oddziału rzeźby, działającego przy Lwowskim Obwodowym Towarzystwie „Artysta”.¹⁶ Pierwszymi pracami rzeźbiarza były realistyczne formy przestrzenne. Do wczesnych projektów rzeźbiarskich należały ptaki i zwierzęta – orły, bociany, jelenie, dziki, kozy, sarny, lisy. Pierwszymi rzeźbami docenionymi przez ukraińskie i łemkowskie środowiska artystyczne były: *Matka*, *Koparka*, *Pasterz z owcami*, *Na zarobku u pana* oraz *Lisiczka siostrzyczka*.¹⁷ Tematyka rzeźb świadczy o głębokim przywiązaniu twórcy do rodzinnej Łemkowszczyzny oraz do otaczającej przyrody. Rzeźby przedstawiające matkę były dla rzeźbiarza swoistą ucieczką przed otaczającą rzeczywistością. Pozbawiony dziecięcych marzeń o szczęśliwym domu wyobrażał sobie, że

¹⁵ I. Krasowski, *op.cit.*, s. 31.

¹⁶ A. Suchorski, *op.cit.*, s.12.

¹⁷ M. Gorbal, *Andrij Petrowycz Suchorskij*, <https://nz.lviv.ua/archiv/2014-5/34.pdf>, [3.12.2014].

w drewnie jest ukryta dusza matki. Po 1949 roku Suchorski stworzył następujące kompozycje: *Bidniak z pługiem*, *Powrót z wojny*, *Psy zaatakowały* (1949), *Dziewczyna z gęsią* (1959), *Kobziarz* (1964), *Gospodarz Werchowyny* (1969).¹⁸ Wśród portretów wyrzeźbionych przez artystę, szczególne miejsce zajmował Taras Szewczenko oraz jego ukraińscy bohaterowie literaccy. Suchorski przedstawiał poetę jako osobę, która stoi na straży moralności, jest jej duchowym przywódcą. W skład cyklu o Szewczenku wykonanego w latach 1956 – 1964 weszły prace: *Najemca*, *Miły Taras*, *Hajdamacy*, *Oj trzy drogi szerokie*, *Zakłopotanie*, *Duma*, *Perebendia z przewodnikiem*.¹⁹ W rzeźbie *Perebendia z przewodnikiem* przedstawieni są grający kobziarz w towarzystwie młodego chłopca, który jest jego opiekunem. Głębię pracy podkreśla ogromna dbałość o detale, takie jak twarz oraz postura. Młody chłopiec jest symbolem siły, która tkwi w lemkowskiej i ukraińskiej kulturze.

Na 170 Jubileusz Narodzin Tarasa Szewczenki rzeźbiarz, we współpracy z synem Bogdanem, stworzył kilka nowych portretów pisarza, w tym trzy wersje *Kobziarza* oraz inne prace przedstawiające bohaterów jego utworów.²⁰

Andrij Suchorski jako pierwszy wprowadził do swojej twórczości tematy związane z problemami społecznymi. Wiele uwagi poświęcał plastyczności figur ludzkich, anatomii, proporcjom oraz twarzom. Jego rzeźby tworzone w latach 1970 – 1980 odznaczały się wielką dbałością o szczegóły i starannym wykonaniem. Był to czas, w którym w rzeźbach widoczna była wysoka kultura formy oraz

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. Suchorski, *op.cit.*, s. 54.

doskonale umiejętności rzeźbiarskie.²¹ W tym samym okresie rzeźba stała się głównym tematem rozmów o sztuce narodowej w Ukrainie. Wielkie sukcesy Andrija Suchorskiego w dziedzinie rzeźbiarstwa zależały nie tylko od samego doświadczenia i pracy twórcy, ale także od kondycji ukraińskiej sztuki narodowej.

We wszystkich pracach rzeźbiarskich Andrija Suchorskiego podstawka pełniła nie tylko funkcję konstrukcyjną, to za jej pomocą autor wplatał otoczenie oraz naturę. Ważna w tym kontekście jest kompozycja rzeźbiarska *Pierwsze spotkanie* z 1975 roku. Głównymi bohaterami są nie tylko łemko i młoda dziewczyna, ale także otaczająca ich łemkowska przyroda. Tyle, że psychologizm postaci znacznie się różni. W posturze młodzieńca widoczna jest niespotykana wcześniej pewność siebie, a w postaci dziewczyny wstrzymany opór.

W swoich pracach Andrij Suchorski pragnął przedstawić przykładowego filozofa narodu – miłego człowieka, który obdarzony jest wielkim bagażem doświadczeń, rozumiejący znaki czasu. Cechy filozofa „tchną” w postaci ślepego kobziarza, folkowego bohatera kozaka Mamaja, wieśniaków oraz łemków.²²

Rzeźbą, która przyniosła artyście międzynarodowe uznanie była *Myśl* z 1977 roku, przedstawiająca postać biednego łemka. Autor, zainspirowany wierszem Tarasa Szewczenki, w tej pracy przywołał wspomnienia, które towarzyszyły mu od czasów młodości – ucieczkę z domu w poszukiwaniu miejsca do życia, biedę oraz głód. Bohater przedstawiony jest jako bosy, biedny mężczyzna, który usiadł na pniu i zastanawia się nad swoim losem. Twarz

²¹ Ibidem.

²² R. Odrechiwski. *Rizbiarstwo Lemkiwszczyzny*, op. cit., s. 73.

przedstawiona z profilu wskazuje na wielką zadumę, jest ostra i smutna. W sferze psychologizmu autor przedstawił uczucie zniewolenia i dumy. Podobne uczucia towarzyszyły bohaterom prac *Kobziarz* oraz *Kozak Mamaj*.²³

W późniejszym etapie twórczości Andrij Suchorski zwrócił się w kierunku twórczości Łesi Ukrainki i Iwana Franki. Rzeźbił bohaterów z utworów, przedstawiając ich jako głęboko zakorzenionych w historii i tradycji ukraińskiej, nawiązując przy tym do sztuki narodowej. Wiele uwagi poświęcał motywom kozackim. Jednak najważniejsze w jego twórczości były rzeźby, których tematyka dotyczyła Łemkowszczyzny i jego młodzieńczego życia. Należą do nich: *Łemko – pasterz*, *Łemko – rzeźbiarz* (1979), *Łemko niosący drewno*, *Łemko w chyży* (1990), *Kozak na koniu* (1992).²⁴ W pracy *Łemko – rzeźbiarz* przedstawił artystę w stroju łemkowskim, który w ręku trzyma wyrzeźbioną figurkę, był to jedyny w swojej twórczości autoportret.

Prace rzeźbiarskie Andrija Suchorskiego prezentowane były na wielu wystawach obwodowych, republikańskich oraz zagranicznych, m.in. w Bułgarii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Francji, Indiach, Rumunii, Niemczech, Polsce, Rosji. Kilkadziesiąt rzeźb znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Kijowie oraz wielu innych muzeach w Ukrainie. Ministerstwo Kultury USRR zakupiło wiele rzeźb artysty do muzeów znajdujących się w Krzywym Rogu, Dniepropietrowsku, Ługańsku, Zaporozżu. Tematyka prac jest wielowymiarowa – od Szewczenki po życie codzienne i Łemkowszczyznę. Rzeźba *Perebendia z przewodnikiem* została wybrana

²³ A. Suchorski, *Rzeźbiarstwo w drewnie*, op. cit., s. 56.

²⁴ Ibidem.

eksponatem sierpnia 2014 roku w Muzeum Narodowym w Kijowie w ramach cyklu „Eksponat miesiąca”.

Zbyt mało jest publikacji dotyczących roli sztuki w kulturze łemkowskiej. Ciężkie warunki bytowe sprawiały, że dzieci szybko musiały dojrzeć. Wejście w świat dorosłości wiązało się w wielką odpowiedzialnością. Analizując i badając przeszłość Łemkowszczyzny warto zauważyć, że pozostałości rzeźbiarskie pełnią funkcję dokumentacyjną. Stare relikwie materialnej kultury dają nam możliwość dostrzec nie tylko efekty pracy ludzkiej, ale także są wstępem do świata przodków. W przedmiotach dawnych zachowane są historia, uczucia, artystyczność, estetyka, głębokość ducha narodowego, tradycja, ale także pewnego rodzaju innowacja, która pozwala łączyć pokolenia. Przedmioty są mostem łączącym to co było, z tym co będzie. Taka jest też sztuka łemkowska. Młodzi chłopcy często uciekali od rzeczywistości w świat rzeźbiarstwa w drewnie. Dogłębne i stosunkowo długie badania nad rzeźbiarstwem na Łemkowszczyźnie, których efektem jest niniejsza praca, to moja osobista próba zaznajomienia się z obrazem młodych Łemków. W kontekście sztuki łemkowskiej mamy do czynienia ze zjawiskiem bezimiennych twórców. Wiele dzieł znajduje się w prywatnych kolekcjach, zakupione były na bazarach w miejscowościach uzdrowiskowych, w których sprzedawali je Łemkowie.

„Rzeźba to młodość, marzenia, świat, którego pragnęli młodzi Łemkowie” powiedział jeden ze współczesnych twórców sprzedający swoje prace w Truskawcu. Myślę, że w swojej pracy udowodniłem, że póki żyją ludzie mówiący o Łemkowszczyźnie, rzeźbiący ją, tak długo ona istnieje i istnieć będzie.

BIBLIOGRAFIA

- Czajkowski J., *Dzieje osadnictwa historycznego na Podkarpaciu i jego odzwierciedlenie w grupach etnicznych*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. I, Sanok 1995.
- Gabło M., *Olchowiec Łemków utracony*, Siercza 2020.
- Gorbal M., *Andrij Petrowycz Suchorski*,
<https://nz.lviv.ua/archiv/2014-5/34.pdf>, [2.12.2014]
- Krasowski I., *Łemkowskie rzeźbiarstwo ludowe we wsiach Wólka i Batucianka*, http://www.rymanow-zdroj.pl/materialy/tom04_04.pdf, [25.04.2003].
- Ludność. Stan i struktura demograficzno-społeczna. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011*, Główny Urząd Statystyczny, [1.07.2014].
- Michna E., *Łemkowie. Grupa etnograficzna czy naród?*, Kraków 1995.
- Odrechiwski R., *Rzeźbiarstwo Lemkiwoszczyzny*, Lwów 1998.
- Potocka A., *Mój pamiętnik*, Krosno 2019.
- Suchorski A., *Rzeźbiarstwo w drewnie*, Lwów 2016.

**UCIECZKA W INFANTYLIZM. DYSKURS
DZIECIĘCY JAKO FORMA SPRZECIWU W
MALARSTWIE WYBRANYCH TWÓRCÓW ZE
SQUATU „KOMUNA PARYSKA”**

ESCAPING INTO INFANTILISM. CHILDREN'S
DISCOURSE AS A FORM OF OPPOSITION IN THE
PAINTING OF SELECTED ARTISTS FROM THE SQUAT
”PARIS COMMUNE”

Marta ZAMBRZYCKA

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-2123-8531

The subject of the article is the “childhood discourse” in the paintings of Waleria Trubina, Oleh Holosij and Oleksandr Hnylycki, three artists from the artictic squat “Paris Commune” operating in Kijów in 90-ths. The discourse of childhood is defined in the text as the use of motifs and forms of expression associated with children's expression in order to construct a specific vision of childhood-infantilism, based on the idea of rebellion, escape from social and political reality. In the “childhood discourse” the author also includes artists’ behaviors that demonstrate misunderstanding and reluctance to comply with social norms. The text describes only those works in which “children's” motifs appear, thus omitting many other aspects of their work.

Key words: painting, infantilism, rebellion, norm, squat.

Dyskurs dzieciństwa – uwagi wstępne

Podobnie jak wiele innych, nieobecnych w czasach radzieckich tematów, dyskurs dzieciństwa powraca do ukraińskiej sztuki i literatury w okresie transformacji i rozwija się wraz z ustanowieniem niepodległego państwa. Nie oznacza to oczywiście, iż wcześniej motywy i tematy związane z dzieciństwem nie istniały, jednak sposób ich funkcjonowania przez większą część XX wieku zdominowało propagandowe rozumienie dzieciństwa, właściwe dla nurtu socrealizmu. Dzieciństwo rozumiane było w twórczości radzieckiej jak czas formowania „nowego człowieka”, będącego wcieleniem idei kolektywizmu i poświęcenia dla partii.¹ Reakcją na ten totalitarny kanon był widoczny w okresie transformacji i pierwszych lat niepodległości odwrót od tematyki społeczno-politycznej i zainteresowanie obszarami w których możliwa jest manifestacja tego co jednostkowe, indywidualne, często wręcz nienormatywne. Ponieważ głównym tematem mojej analizy jest ukraińskie malarstwo pierwszego dziesięciolecia niepodległości, w dalszej części tekstu skoncentruję się wyłącznie na funkcjonowaniu motywów, które można określić wspólnym mianem „dyskursu dziecięcego” w odsłonie specyficznej dla tej formy wyrazu, czyli takiej, która poza warstwą odwołań fabularnych realizuje się na również poziomie wizualnym, w technikach i konwencjach wykonania dzieła.

¹ У. Федорів, *Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації*, Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Львів 2016, с. 86-88, [tekst dysertacji dostępny na stronie: chtyvo.org.ua.] У. Федорів, „*Нова людина*”: канонізація радянського дитинства, [В:] „Література. Діти. Час”, 5, 2016, с. 195-206.

Dyskurs dzieciństwa, znajdujący swoje miejsce w ukraińskiej sztuce pierwszego dziesięciolecia niepodległości rozumiem nie tyle jako pogłębioną refleksję nad fizyczną, psychologiczną i moralną kondycją dziecka, ani też jako analizę sytuacji dziecka - członka społeczeństwa uwikłanego od najmłodszych lat w system norm i konwencji, lecz w szerszym i być może upraszczającym znaczeniu: jako wykorzystywanie w sztuce motywów, wątków i form wyrazu, kojarzonych z ekspresją i tematyką dziecięcą w celu skonstruowania specyficznej wizji dziecięcości-infantylnizmu, opartej na idei buntu, ucieczki, sprzeciwu wobec świata „dorosłych”, czyli wobec rzeczywistości społeczno-politycznej. W ramy dyskursu dziecięcego włączam również te zachowania artystów (często inscenizowane, niespontaniczne), które określić można jako demonstrujące niezrozumienie i niechęć do przestrzegania norm społecznych. Dyskurs dziecięcy będzie manifestował się więc zarówno w tematyce dzieła, formie jego ekspresji oraz postawie artysty (jednocześnie lub wyłącznie w jednym z tych obszarów) ale nie będzie miał nic wspólnego z „realnym” dzieciństwem czy rzeczywistym „byciem dzieckiem”. Nie o dziecko i dzieciństwo tu chodzi, lecz raczej o operowanie wyobrażeniem dzieciństwa jako kondycji opozycyjnej do dorosłości (gdzie konotacja dzieciństwa/dziecięcości łączy się z pojęciem wolności ale też bezradności, braku możliwości działania, a dorosłość kojarzona jest z ograniczeniem, nieszczerością, lecz jednocześnie z władzą). Jako obiekt analizy wybrałam malarstwo twórców ze squatu „Komuna Paryska”, który działał w latach dziewięćdziesiątych w Kijowie.

Tetiana Żmurko zauważa, że termin „dyskurs dzieciństwa”/”dyskurs dziecięcy” był dość często

wykorzystywany przez ukraińskich teoretyków sztuki, takich jak na przykład Ołeksandr Sołowiow czy Kostjantin Akinsza, jednak jego znaczenie nie było przez nich precyzowane.² Termin ten był też aktywnie wykorzystywany w kręgach moskiewskiego konceptualizmu lat 80/90 tych, gdzie dodawano mu przymiotnik „kolektywny” (kolektywny dyskurs dziecięcy), i łączono go z „можливістю говорити з позицій ненормального, неадекватного, абсурдного, того, що не піддається дорослій логіці і правилам.”³ W rosyjskim konceptualizmie łączono go więc z postacią zbliżoną do tej, jaką reprezentuje osoba niepełnosprawna psychicznie, nie będąca w stanie adekwatnie reagować na rzeczywistość, niezdolna, lub celowo odmawiająca udziału w praktykach społecznych, pozbawiona możliwości wpływania na otaczającą rzeczywistość i kształtowania jej.

W ukraińskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych dyskurs dzieciństwa łączy się bądź z kontekstem bezradności, naiwności, buntu i ucieczki w przestrzeń imaginacji, celowej infantylnizacji i biernej niezgody na otaczającą rzeczywistość, bądź też z obszarem o wiele bardziej mrocznym, związanym z motywami bólu, przemocy, dominacji. Jak pisze Kateryna Jakowlenko ten pierwszy typ dyskursu jest charakterystyczny dla malarstwa należących do Komuny Paryskiej Ołeksandra Hnyłyckiego, Walerii Trubinej czy Ołeha Hołosija.⁴ Drugi dominuje w sztuce odeskiej artystki Larysy Rezun-Zwezdoczetowej a przede wszystkim charkowskiego

² Т. Жмурко, *Два слова про живопис*, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ, 2017, с. 95. (69-101)

³ Ibidem, с. 95.

⁴ К. Яковленко, *Дитинство і страх: впливи сюрреалізму в творчості українських митців 1990-х років*, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/context/dytynstvo-i-strah-uplyvy-sjurrealizmu.html>, [24.10.2019].

fotografa Serhija Bratkowa. U tego ostatniego twórcy sposób ujęcia motywów związanych z dzieciństwem jest wyjątkowo bezkompromisowy. Bratkov podejmuje bowiem tematykę okrucieństwa, przemocy, uwikłania w dyskursy społeczne, lęku, bezradności a także seksualności i niebezpieczeństw związanych z wkraczającą w poradziecką przestrzeń lat dziewięćdziesiątych kulturą masową. Jego fotografie wywołują przede wszystkim niepokój i oparte są na estetyce szoku, łącząc tematykę dziecięcą z motywami należącymi do świata dorosłych w ich najmroczniejszej odsłonie. Tak dzieje się w pochodzącej z 1998 roku serii fotograficznej *Straszne bajki*, która stanowi grę z folklorem pionierskim, a jednocześnie nawiązuje do estetyki horroru. Dzieciństwo jawi się tu jako okres dominacji lęków i niepewności, czarny humor miesza się z poczuciem grozy. W serii *Dzieciaki* (2000) Bratkov podejmuje zaś temat tresury ciała, której dziecko poddane jest od najmłodszych lat. Przedstawiając postaci dzieci, przeważnie dziewczynek w strojach i z makijażem osób dorosłych, Bratkov zmusza do refleksji nad obowiązującymi kanonami wyglądu oraz nad zagrożeniami, jakie niesie pojawiająca się w przestrzeni poradzieckiej kultura popularna. Obecność dyskursu dziecięcego w sztuce lat dziewięćdziesiątych próbowała podsumować ówczesna dyrektor kijowskiego CSW Sorosa, Marta Kuźma, która w 1996 roku zorganizowała wystawę zatytułowaną *Погляд з варенням*, swoje prace o tematyce dziecięcej zaprezentowali tam między innymi: Taja Halahan, Ilja Czyczkan i inni.

W dalszej części tekstu skoncentruję się na dyskursie dzieciństwa w twórczości wybranych artystów ze squatu „Komuna Paryska”. Jak wspomniałam wyżej, dyskurs ów rozumiem dość szeroko, zarówno jako formę ekspresji malarskiej (celowo „nieporadnej”, „naiwnej”,

„prymitywnej”), tematykę prac (motywy bajkowe i baśniowe, dziecięcy bohaterowie), lecz również postawę intelektualną (irracjonalizm, alogiczność) oraz społeczną (niezgoda na obowiązujące normy, ucieczka w nieadekwatność zachowania, gra w „bycie dzieckiem” i udawane niezrozumienie zasad społecznych).

Squat „Komuna Paryska” – specyfika zjawiska

„Paryska Komuna” to zbiorowa nazwa artystów, skupionych wokół squatu artystycznego, który istniał w Kijowie w latach 1990-1994⁵. Artystów zalicza się do nurtu tak zwanej „nowej fali”⁶. Termin „nowa fala” pojawił się w ukraińskiej historii sztuki w 1988 roku⁷ i obejmuje wielu artystów z największych ukraińskich miast, pracujących przede wszystkim w technikach malarskich, choć wykorzystujących również inne środki wyrazu, takie jak performance, sztukę video, sztukę akcji. „Nowa fala” to różnorodne tendencje artystyczne, zaliczane do ukraińskiego postmodernizmu i czerpiące z dorobku zachodniej sztuki powojennej. W 1988 roku rosyjski krytyk Leonid Bażanow określił nową falę mianem „ukraińskiego neobaroku o charakterze transawangardowym”⁸. Było to określenie trafne

⁵ Chociaż już w 1993 roku pojawiają się głosy o „śmierci Komuny Paryskiej”, zwiastowanej między innymi w tekście Sydora-Hibelindy *Ля Комюн паризьєн, або Симфонія розкладу*, opublikowanym w gazecie „Культура і життя” [za:] К. Яковленко, *Формування і становлення сквоту „Паризька комуна” в Києві*, [в:] Паркомуна. Місце, спільнота, явище, ред. Т. Кочубінська, Київ, 2017, с. 18-50, 47.

⁶ В. Сидоренко, *Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століття*, Київ 2008, с. 190.

⁷ Т. Жмурко, *op. cit.*, с. 70.

⁸ О. Баршинова, *Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст*, <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html>, [22.06.2018].

o tyle, że tradycja baroku - zarówno zachodnioeuropejskiego jak i rodzimego stanowiła dla młodych artystów istotny punkt odniesienia, czego sztandarowym już dziś dowodem jest namalowany w 1987 roku przez Arsena Sawadowa i Jurija Senczenkę *Smutek Kleopatry (Печаль Клеопатры)*.⁹ Bez względu na terminologiczną niejednoznaczność, faktem jest, że twórcy ukraińskiej nowej fali (lub transawangardy, neobaroku czy postmodernizmu) zapoczątkowali nowy etap w ukraińskiej sztuce i otworzyli ją na zachodni rynek.¹⁰

Squat „Komuna Paryska” istniał krótko, przeszedł jednak do historii jako jedna z miejskich legend Kijowa lat dziewięćdziesiątych. Sama nazwa squatu pochodzi od ulicy Komuny Paryskiej, którą po ustanowieniu niepodległości przemianowano na Mychajliwską. Forma organizacji i styl życia twórców do niego należących wpisywały się w charakterystyczną dla nieoficjalnej sztuki okresu transformacji tendencję tworzenia squatów artystycznych¹¹. Do grona mieszkańców squatu na ulicy Komuny Paryskiej należeli artyści: Ołeksandr Hnyłyckyj, Ołeh Hołosij, Dmytro Kawsan, Ołeksandr Kłymenko, Walerija Trubina i inni. Z ugrupowaniem związany był też Wasylj Caholow i odeski malarz Ołeksandr Rojtbud. Swego rodzaju „opiekę” nad nimi objął historyk sztuki a później kurator Ołeksandr Sołowiow, jego autorstwa jest też większość tekstów krytycznych,

⁹ О. Соловйов, *По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления*, [в:] *Турбулентні шлюзи*, Київ 2006, с. 68.

¹⁰Т. Боднарчук, *op.cit.*, с. 213. *Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві*, [в:] „Культура і сучасність” 1/2013, с.138-143, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2013_1_25, [dostęp: 03-07-2018]

¹¹ *Ibidem*, с. 23.

opisujących i wyjaśniających specyfikę twórczości „Parkomuny”.

Twórczość „Komuny Paryskiej” to przede wszystkim malarstwo. Pierwsza wystawa *Художники Паризької комуні* miała miejsce w 1991 roku¹². Malarze zgrupowani w Komunie poznali się podczas studiów w Kijowskim Instytucje Sztuki, ważną rolę w konsolidacji środowiska odegrały też organizowane przez Tiberija Silwaszi i Ołeksandra Sołowiowa plenery we wsi Sedniewo (1988-89).¹³ Artyści ci dość szybko obrali różne drogi indywidualnych poszukiwań. Część z nich do dziś tworzy mapę ukraińskiej sztuki współczesnej, zdobywając sławę daleko poza granicami Ukrainy, inni pozostali legendą kijowskiej bohemy lat dziewięćdziesiątych, jak zmarły tragicznie w 1993 Ołeh Hołosij, jeszcze inni współtworzą instytucje sztuki, jak Ołeksandr Rojtbud, od marca 2018 roku do września 2019 dyrektor Odeskiego Muzeum Sztuki.

Wymiary dyskursu dzieciństwa w twórczości malarzy ze squatu „Komuna Paryska”

Tetiana Żmurko wyodrębnia kilka charakterystycznych dla malarstwa tego ugrupowania cech, które pozwalają mówić o wspólnocie zjawiska mimo, że w istocie squat składał się z kilku bardzo wyrazistych, silnych indywidualności. Autorka podkreśla obecność wspólnej tematyki, powtarzalnych motywów, podobnej manieri i podejścia do sztuki. Cechą najbardziej charakterystyczną dla

¹² Więcej o wystawach Parkomuny: К. Малих, К. Яковленко, *Від Вавилона до паркану: виставки художників кола «Паризької комуні» (1987–1994)*, [w:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 50-68.

¹³ *Ibidem*, s. 23.

twórców „Komuny Paryskiej” i obecną w pracach większości z nich jest obecność „dyskursu dziecięcego” łączącego elementy naiwności, nieprzystosowania i ucieczki w surrealizm z poczuciem lęku oraz motywami niepokoju. Ów dyskurs dziecięcy przejawia się szczególnie wyraźnie w malarstwie trzech artystów: Walerii Trubinej, Ołeha Hołosija, Ołeksandra Hnyłyckiego.

„Dzike dzieci” – prowokacyjny styl życia

Zaczynając od stylu życia warto zaznaczyć, że obecne w nim elementy tak zwanego dyskursu dziecięcego należy rozumieć niedosłownie, lecz we wspomnianym wyżej kontekście udawania naiwności i demonstracji nieprzystosowania do norm społecznych. Było to zachowanie pełne spontanicznej, „dziecięcej” euforii i poczucia całkowitej wolności. Legenda „Komuny Paryskiej”, budowana częściowo przez historyka sztuki i kuratora Ołeksandra Sołowiowa, wiązała się nie tyle z nowatorstwem działań artystycznych (które w kontekście sztuki światowej nowatorskimi nie były), co właśnie ze stylem życia: „dzikim”, pozostającym poza jakimikolwiek normami społecznymi, systemowymi, instytucjonalnymi, często szokującym i epatującym udawaną nieznajomością reguł życia społecznego. Jak lapidarnie podsumowuje styl życia „Komuny Paryskiej” Lesia Zajec (żona Ołeksandra Hnyłyckiego) „они перебували у фазі sex, drugs, rock&roll.”¹⁴ Walerija Trubina wspomina natomiast, że ona i

¹⁴ O życiu Komuny paryskiej opowiada Lesia Zajec we wspomnieniowym tekście przygotowanym przez Katerynę Jakowlenko i Tetianę Koczubińską. Żona Ołeksandra Hnyłyckiego wspomina zarówno pozytywne jak i zdecydowanie negatywne odstony życia młodych twórców z Parkomuny, mówi o ich nadużywaniu alkoholu i narkotyków,

inni młodzi artyści ze squatu byli nihilistycznie nastawieni do rzeczywistości, a na poczucie rozpadu i końca pewnego porządku polityczno-społecznego reagowali ostantacyjną obojętnością, którą malarka określa niezbyt cenzuralnym słowem, oznaczającym - w eufemistycznym przekładzie - „tumiwizizm”.¹⁵ Obojętne były też dla nich kwestie identyfikacji narodowej. Zarówno życie jak i malarstwo artystów „Komuny Paryskiej” można określić jako bezustanny, szalony karnawał, w którym dziwaczność zachowania i ekscentryczność twórczości stawały się normą.

Pozostający na marginesie lub poza normami społecznymi styl życia, pogarda dla instytucji wiązały się z dominującym w latach dziewięćdziesiątych poczuciem uwolnienia od cenzury i odgórnie narzuconych wymogów instytucjonalnych.¹⁶ Chociaż brak instytucji sztuki, rynku, nabywców i ekspertów pozostawiał twórców w zawieszeniu, w sytuacji zamkniętego koła, w którym artystami, odbiorcami

wandalskich zachowaniach i własnym, niejednokrotnie odczuwanym wstydzem, który te zachowania wywoływały. Określa młodych twórców mianem „dzieci, którym długo zakazywano cukierków”, i które gdy wreszcie „dorwały się do nich” nie bardzo wiedziały jak korzystać z wolności. Л. Заяць: *Паризька Комуна* — це комунікативний хаб, де у всіх були свої ролі, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/lesia-zayats-parkomuna.html>, [21.10.2019].

¹⁵ К. Яковелко, Валерія Трубіна: „мы расширили пространство, позволяя зрителю туда войти”, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvolija-zriteliu-tuda-voiti.html>, [23-10-2019].

¹⁶ К. Малих, К. Яковленко, в текście *Від Вавилона до паркану: виставки художників кола „Паризької комуні” (1987–1994)* przytaczają słowa Heorhija Senczenki, który twierdzi, że brak rynku sztuki na początku lat dziewięćdziesiątych pozwalał artystom „robić to, co chcieli”, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 50.

i krytykami pozostawały wąskie kręgi wciąż tych samych osób, dawał równocześnie nieograniczone poczucie swobody, które wyrażało się również w stylu życia młodych artystów. Nie stronili oni od libacji alkoholowych, narkotyków, ekscentrycznych strojów i niestandardowych zachowań w miejscach publicznych. Tetiana Koczubinska wspomina o aspołeczności i nienormatywności zachowań członków „Parkomuny”:

„Феномен Паркомуні цікавий, мабуть, насамперед не впровадженням нової мови у мистецтві, а новою соціокультурною моделлю мистецького гуртожитку. [...] учасники Паркомуні своїм побутом і перформативними «вихватками» насамперед утверджували ненормативність, асоціальність, інакший спосіб світосприйняття. Більше того, утверджували інший статус митця — без замовника, без наставника [...] сповідуючи ідею мистецтва заради мистецтва — декадансні ідеї межі XIX–XX століть із притаманними їм естетизмом, історизмом, карнавальністю. Усе це оприявнюється у творчості «паркомівців». Карнавалізація життя виражалася не тільки в живописі, а й у самому способі існування. Паркомуна, попри відсутність маніфестів і програм, декларувала антисистемність, свободу світобачення, яка полягала в антиідеологічній, вільній поведінці художника / творця. Інакшість, небувалість, дивацтво визнавалися новою нормою.”¹⁷

Artyści odwoływali się również do swego rodzaju amatorskich happeningów – wychodzili w przestrzeń publiczną w dziwacznych strojach i nagrywali na kamerę lub fotografowali inscenizowane sytuacje. O jednej z nich wspomina Walerija Trubina, która wraz z Natalią Filonenko zaaranżowały w 1996 roku wydarzenie, będące połączeniem

¹⁷ Т. Кочубінська, *Пізньорадянська київська богема: про значення сквоту «Паризька комуна»*, [в:] *Паркомуна. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ 2017, с. 14.

zabawy, żartu, prowokacji i swoistej akcji artystycznej. Zatytułowały je *K семейному альбому*. W mroźny zimowy dzień, artystki ubrane w suknie ślubne chodziły po ulicach miasta, piły alkohol, prowokowały przechodniów, a następnie udały się za miasto by tam dokonać kolorystycznego połączenia białych sukien z bielą ośnieżonych pól. Trubina wspomina:

„Нас снимал Иван Сюткин, начинающий на тот момент кинематографист. Он снимал на видео буквально все: как мы красились, надевали парики, как ловили тачку, ходили по городу и по рынку, покупали закуску, потому что при минус 20 градусах нам нужен был внутренний огонь и закуска к нему. Выехав за город, мы вышли из машины и пошли в белую бесконечную степь. Дорога была заметена, и мы, все в белом, уже пьяные и разгоряченные, оказались в снежной пустыне. Это был интересный опыт. Мы попытались развести костер из того, что наши вокруг, но он не помогал согреться. Обнаружив тарзанку на берегу реки, мы принялись резвиться. Потом мы выбрались оттуда назад в город, в теплую квартиру, полуобмороженные и очень пьяные. Конечно, после всего мы заболели.”¹⁸

W przytoczonych fragmencie wspomnień uderza dziecięca beztroska, a nawet nieco naiwny, infantylny entuzjazm, karzący nawet niezbyt wyszukaną zabawę traktować w kategoriach wydarzenia artystycznego. Ten eskapizm, prowokacja i poczucie wyzwolenia stanowiły reakcję młodych twórców na otaczającą ich późno radziecką rzeczywistość oraz na chaos pierwszych lat niepodległości. Były wyrazem buntu wobec skostniałych, socrealistycznych trendów, lansowanych w Kijowskim Instytucje Sztuki. Jak mówi Walerija Trubina: „Нам так остогидла вся идеология,

¹⁸ *Все о Валерии Трубиной, самой яркой звезде киевского арт-свота Паркоммуна*, [в:] <https://medium.com/pinchukartcentre1>, [20-10-2019].

яка провалилася на наших очах, ця совдепія і, природно, все це навантаження соціалістичним реалізмом. Ми зрозуміли, що ми внутрішньо більше не можемо...”¹⁹

Malarstwo niezaangażowane – konwencja i fabuła

W warstwie tematycznej twórczość „Komuny Paryskiej” pozostawała apolityczna i niezaangażowana w kontekst społeczny. Artyści odwoływali się do motywów bajkowych, mitologicznych, religijnych inspirowała ich psychoanaliza i wschodnia duchowość. Jak jednak słusznie zauważa Tetiana Kocubinska - ostentacyjny brak zaangażowania politycznego stanowił wówczas, w początkach lat dziewięćdziesiątych, gest o wymowie jednoznacznie „politycznej” i przyczyniał się do wypracowania norm funkcjonowania nowej, opartej na zasadach liberalnych kultury.²⁰ Tendencja do „zaangażowanego niezaangażowania”, udawania „głupiego jak dziecko” widoczna była nie tylko w malarstwie, ale też w literaturze tego okresu i manifestowała się w odwracaniu porządków, łączenia niskiego z wysokim, wulgarnego z wyrafinowanym, w swoistej „głupiej mądrości”, która przywodzi na myśl dziecięcy, nieselektywny i wyłamujący się z wszelkich rygorów sposób odczuwania rzeczywistości. Charakterystyczne jest dla tego malarstwa odejście od racjonalizmu, posługiwanie się paradoksem, groteską, odniesienia religijne i mistyczne. Artystów wabi tematyka ezoteryczna, wschodnia duchowość i mistyka, czego wyrazem mogą być obrazy Walerij Turbinej czy Ołeksandra Rojtbuda.

¹⁹ Український художник-комета, або чому треба йти на виставку „Олег Голосій. Живопис нон-стоп”, <https://elle.ua>, [21-10.2019].

²⁰ Ibidem, s. 15.

W książce *Современное искусство Украины* Hałyna Skljarenko pisze, iż dla artystów, określanych mianem „nowej fali” podstawowym adwersarzem pozostawała radziecka przeszłość i socrealistyczny kanon²¹, z którym mierzyli się za pomocą ironii, groteski, karnawalizacji lub prymitywizacji czy infantylizacji. Ta infantylizacja była dla twórców „Komuny Paryskiej” swego rodzaju odczarowaniem bagażu przeszłości. Poczucie rozpadu, kryzysu moralnego, rozczarowania w ludzkim rozumie i moralności znajdowały wyraz w odwróceniu od sztuki intelektualnej, opartej na racjonalnej percepcji rzeczywistości i zwrocie ku prymitywizmowi i naiwności, które można utożsamiać z pewnymi sposobami rozumienia dzieciństwa. Tetiata Żmurko podkreśla, że ucieczka w irracjonalizm wpisuje się w ten rodzaj traktowania dzieciństwa, który łączy je z percepcją alogiczną, niepoddającą się racjonalnej analizie, wymykającą się „dorosłemu” rozumowi i dlatego pozostającą poza jego władzą: „утекти від реальності, аніж ґрунтом для інтелектуальної гри. Дитяче — те, що неможливо вхопити, описати, проаналізувати, бо воно не піддається дорослій логіці.”²² Infantyлизм w zachowaniu artystów i tematyce ich dzieł stanowił formę takiego właśnie „wyślizgiwania” się z pod władzy dominujących dyskursów społecznych, politycznych i kulturowych, niezgodę na rzeczywistość posttotalitarnego państwa.

W konwencji artystycznego wyrazu twórcy z kręgu „Komuny Paryskiej” za punkt odniesienia obrali doświadczenia włoskiej transawangardy i niemieckich „nowych dzikich”. Ekspresyjna, „sprymityzowana”,

²¹ Г. Скляренко, *Современное искусство Украины. Портреты художников*, Киев 2015, с. 11.

²² Т. Жмурко, *op. cit.*, с. 73.

„niestaranna”, „pośpieszna” maniera malarska stała w jednoznacznej sprzeczności z założeniami sztuki socrealistycznej i podkreślała rolę indywidualności i wolnej woli autora-twórcy.²³ Wolność łączyła się z udawaną naiwnością, celowym unikaniem profesjonalizmu. Konwencja w jakiej utrzymywali swoje obrazy Ołeh Hołosij, Wałerija Trubina czy Ołeksandr Hnyłyckyj przywodzi na myśl fantazje dzieci, bez skrępowania rzucone na wielkoformatowe płótna. Ta konwencja malarska wraz z wymową intelektualną (a raczej anti-intelektualną) dzieł pozwala rozpatrywać w kategoriach dyskursu dziecięcego. Najwyraźniej jednak zwrot ku dziecięcości daje o sobie znać w warstwie fabularnej obrazów.

Studium przypadków – Hołosij, Trubina, Hnyłyckyj.

Można powiedzieć, że rok 2019 to rok Ołeha Hołosija, jego twórczość, doceniana przeważnie przez krytyków sztuki pozostawała mało znana szerszemu kręgowi odbiorców. Sytuacja stopniowo ulega zmianie, między innymi za sprawą aż trzech wystaw, które tym roku miały miejsce w Kijowie (w Narodowym Muzeum Sztuki, Mysteckym Arsenale i galerii The Naked Room). Wystawom towarzyszą dość liczne publikacje w prasie, katalogi wystaw, opracowania krytyczne. Twórczość tego, zmarłego tragicznie w wieku 27 lat malarza jest niezwykle bogata, pozostawił po sobie wiele obrazów, znajdujących się dziś w wielu europejskich muzeach i prywatnych kolekcjach. W ramach tego tekstu skoncentruję się jedynie na kilku pracach, w których szczególnie wyraźne są motywy dające się wpisać w dyskurs dziecięcy.

²³ Ibidem, s. 72.

Utrzymany w konwencji baśniowej motyw dziecięcy obecny jest w namalowanym w 1992 obrazie *Fantastyka*, w którym stojący nad przepaścią, samotny chłopiec wpatruje się w bezkres nocnego nieba, rozjaśnionego tajemniczym lśnieniem (anioł? kometa?). Obraz przepęlnia spokój, marzycielski, odrealniony nastrój. Dzieciństwo (lub wczesna młodość, ponieważ patrząca w niebo postać jest niewyraźna i trudno określić jej wiek) ukazane zostało przez artystę jako okres wielkich marzeń i nadziei, dążenia do czegoś wykraczającego ponad codzienność, fascynującego, dającego wiarę, że świat stoi przed człowiekiem otworem.

Inaczej motywy dziecięce manifestują się w cyklu wielkoformatowych obrazów (Hołosij najczęściej malował na wielkim formacie 2/3 m), bohaterami których artysta uczynił malowane niejako ręką dziecka, naiwne słońki. W obrazie *Sześć słońi* z 1991 roku widzimy płaskie rdzawo-niebieskie tło z niedbale zamalowaną, ogromną, ciemną plamą w części centralnej (wygląda ona jakby twórca chciał zamazać coś, czego nie udało mu się przedstawić). Pod tą ciemną plamą stoją w szeregu, ustawione od największego do najmniejszego schematycznie namalowane, białe, sympatyczne słońki. Figurki słońi pozbawione są cieniowania i trójwymiarowości, pozostają płaskie, niedbale zamalowane na biały kolor, wzruszająco naiwne i celowo niedoskonałe, jak na rysunku dziecka. W pochodzącym z tego samego roku obrazie *Słoń i słońce* artysta maluje nieznaną bajkową fabułę, w której infantylnie przedstawiony, uśmiechnięty słońik radośnie pluska się w falach wodnych w towarzystwie wielkiej głowy-słońca.

W obrazach tych dyskurs dziecięcy przejawia się nie tylko w tematyce, ale też w konwencji malarskiej, skrajnie uproszczonej, wręcz „prymitywnej”, celowo nieporadnej i

naiwnej. Słoń, a raczej jego zinfantylizowane wyobrażenie, stanowił częsty motyw obrazów tego artysty, w połączeniu z motywami onirycznymi czy wręcz psychodelicznymi przywoływały skojarzenia z powtarzającymi się uparcie dziecięcymi snami – alogicznymi, oddalonymi od świata realnego, jednocześnie męczącymi i niewinnymi. Tetiana Żmurko pisze, iż słoń stanowił bodajże najczęstszy motyw twórczości Hołosija a także rodzaj alter-ego artysty: „Слони у Голосія виникають як нав'язливі кадри зі снів з нереальними пейзажами чи то як галюциногенні образи, які переслідують. Крім того, образ слона для художника був глибоко персональним, неவிпадково на Паркомуні у нього було прізвисько Слон.”²⁴

Pisząc o motywach psychodelicznych, nie sposób pominąć najbardziej chyba znanego obrazu Hołosija, a mianowicie dzieła zatytułowanego *Psychodeliczny atak błękitnych królików*. Obraz pochodzi z 1990 roku, artysta prowadzi w nim swoistą grę z obrazem Pietrowa-Wodkina *Na linii ognia*, na którym autor przedstawił biegnących do boju, oddanych carowi żołnierzy rosyjskich. Hołosij cytuje ten pochodzący z 1916 roku obraz, zamieniając pędzących w szale bojowym żołnierzy na zmasowany atak człekokształtnych królików-mutantów, z ludzkimi twarzami i długimi uszami. Obecną w tym obrazie „dziecinna” beztroskę i brak poszanowania dla tematyki wojennej łączy artysta z odczuwalnym poczuciem absurdu i niepokoju, które każą uciekać w konwencję infantylną i psychodeliczną.

Jednak w obszernym dorobku tego, zmarłego w wieku 27 lat malarza znajdują się również dzieła, w których dziecięca, naiwna ekspresja nie łączy się z baśniową czy oniryczną tematyką, lecz stanowi narzędzie dla przekazania

²⁴ Ibidem, s. 95.

treści tak ważkich jak lęk przed śmiercią, poczucie zagrożenia i niepokoju egzystencjalnego, a także zmaganie z odczuciem bycia zbędnym, niepotrzebnym. W obrazie *Trzeci jest zbędny* (1991) widz ogląda scenę namalowaną niejako ręką małego chłopca. Nieporadnie namalowana postać stoi z pistoletem w wyciągniętej ręce, zza kadru wyłania się uzbrojona ręka drugiej, niewidocznej postaci, która oddaje strzał w głowę pierwszego, widocznego na obrazie bohatera. Z jego przestrzelonej głowy tryska krew, oczy pozostają szeroko otwarte. Całej scenie przygląda się schematycznie przedstawiona, ogromna twarz, widoczna w tle (Bóg?). Obraz utrzymany w mrocznej gamie kolorystycznej, pod względem manieri malarskiej nawiązujący do rysunków dzieci w wieku wczesnoszkolnym, łączy w sobie poczucie lęku przed śmiercią i przemocą z rozpaczliwą wiarą w obecność „kogoś trzeciego”, sprawiedliwego sędziego, który choć nie chroni, zmniejsza poczucie bezradności.

Równie niepokojące jest wcześniejsze dzieło artysty, pochodzące z 1989 roku i również poruszające wątek zabójstwa. Obraz nosi tytuł *Śmierć Mykoły Berezkina*, utrzymany jest w jaskrawej, gorącej tonacji z przewagą barwy żółtej i przedstawia oddanego z ogromną ekspresją potwora, pożerającego tytułowego bohatera. Również ten obraz - gdyby nie doskonale wyczucie barwy i kompozycji - można by przypisać niewyrobionej ręce dziecka. Połączenie naiwnej a nawet prymitywnej konwencji malarskiej z tematyką obrazu wywołuje bardzo silne wrażenie niepokoju. Dyskurs dziecięcy w malarstwie Hołosija nawiązuje przede wszystkim do okresu dojrzewania, tego trudnego momentu, gdy nastoletnia osoba przestaje stopniowo być dzieckiem, lecz nie osiąga jeszcze równowagi człowieka dorosłego, to okres pełen niepokoju i rozterek, łączący w sobie dziecięce

marzenia z poczuciem lęku i braku pewności siebie. Jednocześnie w malarstwie Hołosija widoczny jest bunt wobec powagi świata dorosłych, chęć pozostania wiecznym dzieckiem, wiecznym młodzieńcem: „Дитячий дискурс Голосія не такий вже і дитячий, він, скоріше, підлітковий. Так само, як герой Селінджера ловить діточок над прірвою у житті, не даючи їм подорослішати, Голосій ловить слоненят, щоб залишитися вічним підлітком.”²⁵ Hołosij to niezwykle ciekawy malarz, doskonale operujący barwą, posiadający ogromną ekspresję i siłę wyrazu. Jego przepełnione motywami baśniowymi, dziecięcymi i psychodelicznymi obrazy - choć alogiczne i nierzadko absurdalne - zawierają silny ładunek intelektualny, wzbudzają uczucie niepokoju, niepewności a nierzadko i lęku. Tetiana Koczubińska píše, że istotą prac tego artysty pozostają obecne w całej jego twórczości motywy śmierci, samotności i niepewności: „есть невероятная сила, серьезное размышление и поиски о великом бытийном смысле. Одиночество, смерть, неизведанность, обретение себя — ключевые темы творчества Голосия”²⁶

Walerija Trubina była bliską przyjaciółką i partnerką Ołeha Hołosija, była też artystką związaną w latach dziewięćdziesiątych ze squatem „Komuna Paryska”. Jej prace znajdują się w muzeach Ukrainy, Rosji, USA, sama Trubina od 1996 roku mieszka i pracuje w USA.²⁷ Motywy, które

²⁵ О. Чекотовська, *Авторська міфологія Олега Голосія в Мистецькому Арсеналі*, [в:] https://lb.ua/culture/2019/07/29/433415_avtorska_mifologiya_olega_golosiya.html, [15-10-2019].

²⁶ Т. Кочубинская, *Все о художнике Олеге Голосие*, [в:] <https://medium.com/pinchukartcentre> 6, [08-10-2019].

²⁷ К. Яковленко, *Валерія Трубіна: „Мы расширили пространство, позволяя зрителю туда войти”*, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/>

można wpisać w pojęcie dyskursu dziecięcego pojawiają się na kilku obrazach tej artystki i widoczne są bądź w warstwie tematycznej bądź w konwencji malarskiej, stylizowanej na manierę naiwnego, dziecięcego rysunku. W datowanym na 1991 rok, oniryczno-baśniowym obrazie *Księżycowy chłopiec* widzimy dziecięcą postać, od której emanuje bladoniebieskie metaliczne światło. Samotny chłopiec, ujęty wśród nocnego krajobrazu jest nieco tajemniczy, dziwnie spokojny, przebywa niejako w sferze marzenia sennego, wśród lśniących gwiazd i emanującej błękitnym blaskiem rzeki. Obraz ten budzi skojarzenia z datowanym rok później i wspomnianym wyżej dziełem Ołeha Hołosija, w którym również przedstawiona została samotna postać (u Trubinej jednoznacznie dziecięca, u Hołosija wiek postaci trudno zidentyfikować) na tle ogromu rozgwieżdżonego nieba i onirycznego krajobrazu. Konwencja malarska obrazu Trubinej jest nieco naiwna, celowo „nieporadna”, co w połączeniu z warstwą tematyczną wywołuje iluzję przebywania w jakiejś innej, nie-realnej, nie-dorosłej rzeczywistości, w której panuje spokój, niewinność i tajemnica.

Zupełnie inaczej motywy dające się wpisać w dyskurs dziecięcy realizują się w obrazie *Idzie ranny kotek i gryzie uszko pieska*. Jak pisze Tetiana Żmurko, pod względem fabularnym obraz stanowi nawiązanie do jednego z wierszy Junny Moric.²⁸ Bez względu na to, czy Trubina rzeczywiście zainspirowała się poezją Moric, czy zaczerpnęła motyw dla obrazu z innego źródła, już sam tytuł i obecne w nim zdrobnienia „kotek”, „piesek” narzucają nieco infantylną

[voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvoliaja-zriteliu-tuda-voiti.html](https://voices.valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvoliaja-zriteliu-tuda-voiti.html), [18-10-2019].

²⁸ Т. Жмурко, *op. cit.*, s. 95.

percepcję dzieła. Jednocześnie tematyka - jak i sam tytuł, w którym zakodowany jest element przemocy (rana, ugryzienie) – wprowadzają dyskurs dziecięcy w zgoła inny obszar, niż ma to miejsce w idyllicznym, sennym portrecie księżycowego chłopca. Na obrazie przedstawiony jest tytułowy „kotek” czyli ujęta w pełnym wzroście postać kobiety z głową zwierzęcia (kota) i poszarpanym bokiem, z którego wyciekają strumienie krwi. Obok, na tle intensywnie niebieskiego nieba, w białym obłoku widnieje głowa psa z anielskimi skrzydłami. W obrazie dominuje motyw nieba i różnych odcieni koloru niebieskiego, kompozycję porządkują rozciągające się pasma białych, pierzastych chmur. Wymowa obrazu pozostaje dość tajemnicza i otwarta na liczne interpretacje, od zagadnień Genderowych (kwestia ról społecznych i związanej z nimi opresji, zagadnienia męskiej dominacji, kobiecej cielesności), przez łączenie przeciwieństw: męskie/żeńskie, ciało/duch, zwierzęcość/uduchowienie, kot/pies), po odzwierciedlenie absurdów życia społecznego. Do tej ostatniej interpretacji przychyliła się Tetiana Żmurko, pisząc, iż: „у цій роботі художниця поєднує непоєднувані речі — котика й песика, популярних дитячих персонажів, які живуть у постійній боротьбі, та релігійні образи. Таке поєднання підкреслює абсурд, яким було сповнено життя в кінці 1980-х.”²⁹ Wizja absurdalnych realiów, które otaczały artystów w momencie transformacji ujęta została w infantylny a jednocześnie niepokojący obraz rannej kobiety-kota i bezcielesnego bóstwa-psa. Ten absurd, będący sposobem ucieczki potwierdzony został w słowach innego malarza Parkomuny, Ołeksandra Hnyłyckiego, który stwierdził, że: «...є багато ще вивертів і поворотів для

²⁹ Ibidem, s. 95.

втечі — можна прикинутися ідіотом або дитиною...»³⁰
Wydaje się, że właśnie „gra w głupotę” stanowiła zarówno dla Trubinej jak i dla Hołosija jedną z form ucieczki od rzeczywistości.

Przytoczony cytat stanowi doskonały pretekst do wspomnienia o kolejnym, ostatnim w ramach niniejszego tekstu artyście „Komuny Paryskiej”, w twórczości którego obecne są motywy i style malarskie dające się wpisać w ramy dyskursu dziecięcego. Hnyłycki mówi o ucieczce w głupotę lub w dzieciństwo i rzeczywistość, jego malarstwo stanowi swego rodzaju wielopoziomową ucieczkę w iluzję, bajkę, grę i złudzenie. Dziecięcy - przez co rozumiem nie-dorosły, niedojrzały - bunt i demonstracyjne niezaangażowanie w sprawy społeczne czy polityczne, stanowią rodzaj samoobrony przed niezrozumiałą rzeczywistością. Alicja Łożkina pisze: „Гнилицький – відверто аполітичний художник. Для нього, як і для багатьох фігур цього покоління, відмова від участі у громадському житті була програмним кроком, символічним розривом із попереднім всесвітом тотальної серйозності.”³¹ Reakcją na zideologizowaną powagę sztuki oficjalnej, na reżim polityczny i artystyczny, którego pokłosie pozostawało wciąż obecne w okresie transformacji i pierwszego okresu niepodległości (choćby w programach akademickich) jest więc odwrót ku naiwności, zabawie, infantylizmowi.

Nie można powiedzieć, by motywy w jakiś sposób powiązane z dzieciństwem lub dziecięcością zdominowały

³⁰ Ibidem, s. 96.

³¹ А. Ложкіна, *Правда обманок Олександра Гнилицького: Що потрібно знати про культового художника*, [в:] <https://life.pravda.com.ua/culture>, [15-10-2019].

twórczość Ołeksandra Hnyłyckiego, gdyż jego twórczość jest niezwykle różnorodna a inspiracją dla niej była zarówno dalekowschodnia filozofia i duchowość, kultura masowa, europejska tradycja malarska jak i uniwersum bajek i baśni. Interesują mnie zwłaszcza te ostatnie, gdyż wiążą się z motywami dzieciństwa. Hnyłycki niekiedy czynił bohaterami swoich obrazów postaci znane z bajek, tak jest w namalowanym w 1991 roku i utrzymanym w konwencji naiwnej obrazie *Narodziny Pinokia*. Motyw zdecydowanie bajkowy pojawia się również w późniejszej, bo powstałej w 2001 roku pracy *Szapokljak*, w której artysta maluje postać staruchy, znaną z bajek i filmów rysunkowych o Czeburaszce. Pozornie niewinny obraz wywołuje u widza niepokój a nawet strach, podobnie jak sama bajkowa postać, a także jak wiele bajek i baśni, które pod naiwną fabułą kryją głęboko egzystencjalną, zgoła nie optymistyczną treść. Wszak bajki pełne są grozy, podobnie jak niewinne na pierwszy rzut oka obrazy Hnyłyckiego.

Inną formą demonstracyjnej niepowagi i ucieczki w dziecięcość (lub głupotę) jest gra z dziełami należącymi do klasyki sztuki europejskiej. Hnyłycki beztrósco i brawurowo pogrywa nie tylko ze sztandarowymi motywami malarstwa europejskiego – jak ma to miejsce w jego obrazie *Infntka* (1990) będącym cytatem z dzieła Velázquez – lecz również ingeruje w przestrzeń klasycznych płócien. Taka ingerencja ma miejsce chociażby w obrazie *Zefirek* (1990) w którym ukraiński artysta wykorzystuje fragment obrazu Claude'a Moneta *Skaty w Etretat*, by z istic dziecięcą figlarną beztróską domalować na nim nieporadną kreską zawisającą w eterze postać tytułowego Zefirka. Taka zabawa z tradycją sztuki jest charakterystyczna dla artysty, który – jak pisze Alisa Łożkina: „з легкістю та невимушеністю змінює полі

– він "перевдягається" у Піта Мондріана чи Герхарда Ріхтера, використовує роботу Девіда Гокні як фон для відеопроєкції, цитує "М'ячі" Джеффа Кунса, здійснює інтервенцію у простір відомої картини Клода Моне "Скеля в Етреті" ("Зефірчик"), малює іронічний портрет інопланетянки на основі класичного твору Лукаса Кранаха, створює свою версію "Данаї" Тиціана.³²

Zakończenie

W tekście wspominał jedynie o trzech artystach, a ich twórczość przedstawiam z znacznie zawężonej perspektywie, ograniczając się do poszukiwania wątków i motywów, które dają się wpisać w pojęcie dyskursu dziecięcego. W pierwszej części tekstu dyskurs ów rozumiem dość szeroko – w kategoriach wykraczających poza konwencję i styl samych dzieł i obejmujących również zachowania i postawy intelektualne oraz społeczne artystów ze squatu „Komuna Paryska”. Drugą część poświęcam omówieniu malarstwa jedynie trzech wybranych artystów. W części tej zawężam również samo pojęcie dyskursu dziecięcego do konwencji i form ekspresji malarskiej oraz do warstwy tematycznej/fabularnej dzieł. Motywów powiązanych z dzieciństwem/dziecięcością poszukuję więc głównie w obszarze tego jak i co malowali interesujący mnie twórcy. Jednocześnie uważam, że samo pojęcie „dziecięcości” obejmuje zdecydowanie szerszy zakres zagadnień i jest w przypadku opisanych artystów nierozzerwalnie połączone z negacją i buntem wobec skostniałej powagi sztuki oficjalnej, dominującej wciąż na początku lat dziewięćdziesiątych. Jest też wyrazem sprzeciwu wobec norm i zasad życia w powolnie zrzucającym jarzmo totalitaryzmu społeczeństwie, reakcją na

³² Ibidem.

лęk, niezrozumienie i trudności z odnalezieniem się w rzeczywistości okresu transformacji. Дискурс dziecięcy/дискурс dzieciństwa stanowi więc przede wszystkim ucieczkę w infantyлизм, udawaną naiwność, swoistą „głupotę” i niepowagę, przez które przebija jednak dojmujący niepokój. To połączenie naiwnej ekspresji malarskiej, dziecięcej czy wręcz infantylniej tematyki z poczuciem lęku i niepewności widoczne jest zarówno w malarstwie Ołeha Hołosija, Waleriji Trubinej jak i Ołeksandra Hnyłyckiego.

BIBLIOGRAFIA

Баршинова О., *Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст*, <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html>, [22-06-2018].

Боднарчук Т., *Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві*, [в:] „Культура і сучасність”, 1 (2013), с. 138-143, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2013_1_25, [03-07-2018]

Все о Валерии Трубиной, самой яркой звезде киевского арт-сквота Паркоммуна, <https://medium.com/pinchukartcentre1>, [20-10-2019].

Жмурко Т., *Два слова про живопис*, [в:] *Паркоммуна. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ, 2017, с. 69-101.

Заяць Л., *„Паризька Комуна” — це комунікативний хаб, де у всіх були свої ролі*, <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/lesia-zayats-parkomuna.html>, [21-10-2019].

Кочубинская Т., *Все о художнике Олеге Голосие*, <https://medium.com/pinchukartcentre6>, [08-10-2019].

Кочубінська Т., *Пізньорадянська київська богема: про значення сквоту „Паризька комуна”*, [в:] *Паркоммуна. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ, 2017, с. 12-18.

Ложкіна А., *Правда обманок Олександра Гнилицького: Що потрібно знати про культового художника*, <https://life.pravda.com.ua/culture>, [15-10-2019].

Малих К., Яковленко К., *Від Вавилона до паркану: виставки художників кола „Паризької комуни” (1987–1994)*, [в:] *Паркомунa. Місце, спільнота, явище*, ред. Т. Кочубінська, Київ, 2017, с. 50-68.

Сидоренко В., *Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століття*, Київ 2008.

Склярєнко Г., *Современное искусство Украины. Портреты художников*, Киев 2015.

Соловійов Олександр, *По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления*, [в:] *Турбулентні шлюзи*, Київ 2006.

Український художник-комета, або чому треба йти на виставку „Олег Голосій. Живопис нон-стоп”, <https://elle.ua>, [21-10.2019].

Федорів У., „Нова людина”: канонізація радянського дитинства, [в:] „Література. Діти. Час”, 5, 2016, с. 195-206

Федорів У., *Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації*, Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Львів 2016, с. 86-88, [chtyvo.org.ua].

Чекотовська О., *Авторська міфологія Олега Голосія в Мистецькому Арсеналі*, https://lb.ua/culture/2019/07/29/433415_avtorska_mifologiya_olega_golosiya.html, [15-10-2019].

Яковелко К., *Валерія Трубіна: „мы расширили пространство, позволяя зрителю туда войти”*, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvolija-zriteliu-tuda-vojt.html>, [23-10-2019].

Яковленко К., *Дитинство і страх: впливи сюрреалізму в творчості українських митців 1990-х років*, [в:] <http://www.korydor.in.ua/ua/context/dytynstvo-i-strah-uplyvy-sjurrealizmu.html>, [24-10-2019].

Яковленко К., *Формування і становлення сквоту „Паризька комуна” в Києві, [в:] Паркомуна. Місце, спільнота, явище*, ред. Г. Кочубінська, Київ 2017.

O AUTORACH

Ulyana Fedoriv, dr, Katedra Teorii Literatury oraz Literaturoznawstwa Porównawczego, Lwowski Narodowy Uniwersytet im. Iwana Franki

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, dr, Katedra Ukrainistyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski

Tetiana Kachak, dr hab., prof., Przykarpacki Narodowy Uniwersytet im. Wasyla Stefanyka

Marta Kaczmarczyk, dr, Katedra Literatury Rosyjskiej, Ukraińskiej i Białoruskiej, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Halina Korbicz, dr hab., prof. nadzwyczajny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Svitlana Kravchenko, profesor, dr hab., Wschodniosłowiański Narodowy Uniwersytet im. Łesi Ukrainki

Albert Nowacki, dr, Katedra Literatury Rosyjskiej, Ukraińskiej i Białoruskiej, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Walentyna Sobol, prof. zwyczaj., Katedra Ukrainistyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski

Lidia Stefanowska, dr hab., adiunkt, Katedra Ukrainistyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski

Michał Szymko, doktorant, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Mykoła Tymoszyk, prof. dr hab., Katedra Relacji Społecznych i Dziennikarstwa, Wydział Dziennikarstwa, Kijowski Narodowy Uniwersytet Kultury i Sztuki

Marta Zambrzycka, dr, Katedra Ukrainistyki, Wydział
Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski