

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія: Літературознавство № 37

Тернопіль 2013

УДК 801.81: 821. 161.2

ББК 82.3 (4УКР)

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: **Літературознавство** / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука. – Вип. 37. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2013. – 410 с.

Наукові записки представляють праці, в яких висвітлюються актуальні проблеми історії української та зарубіжної літератур, теорії літератури, порівняльного літературознавства. Особлива увага приділяється інтерпретації художніх текстів, запровадження новітніх методологій та їх оптику на конкретних творах, їх нове осмислення. Висвітлюється дискурсивна практика митців слова, їх художні шукання, особливості літературного процесу, неповторність художнього світу письменників.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Редакційна колегія: М.П.Ткачук, д-р філол.наук, проф.; (відповідальний редактор); Гром'як Р.Т., д-р філол.наук, проф.; Глотов О.Л., д-р філол.наук, проф.; Веретюк О.М., д-р філол.наук, проф.; Куца О.П., д-р філол.наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол.наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол.наук, проф.; Поплавська Н.М., д-р філол.наук, проф.; Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар)

Друкується за рішенням ученої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 8 від 26 березня 2013 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р.

Рецензенти: Гнідан О.Д., д.філол. наук, проф. (Київ)
Працьовитий В.С., д.філол. наук, проф. (Львів)
Ткаченко О.Г., д.філол. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09 – 6

© ТНПУ, 2013

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3 (4УКР)

УДК 82-312.1.

Художній дискурс циклу «Сонети обухівської дороги» Андрія Малишка

Ткачук М.П. Художній дискурс циклу «Сонетів обухівської дороги» Андрія Малишка.

У статті висвітлюється характер художніх шукань Андрія Малишка в жанрі сонета, його участь у полеміці про актуальність класичної форми сонета. Під впливом неокласика Максима Рильського поет створив цикли сонетів, в яких порушив вічні питання життя і смерті, онтологічні проблеми буття людини та народу. Малишків тематичний репертуар сонетів широкий: у своє семантичне поле охоплює інтимну, пейзажну, громадянську, космічну, суспільну тематику. Спираючись на традиції Івана Франка, Лесі Українки, Максима Рильського, Миколи Зерова, Андрій Малишко органічно поєднав глибину змісту з витонченою формою. Сонети Малишка забарвлені ліризмом і суб'єктивною модальністю і відзначається ритміко-мелодійним розмаїттям, оригінально звучать переосмислені фольклорні мотиви та поетика. У своїх сонетах поет торкається історіософських проблем буття України, її поступу в майбутнє.

Ключові слова: сонет, традиція, новаторство, дискурс, цикл, класична форма, зміст, ліризм, поетика, фольклоризм, картина світу, традиції, новаторство.

Tkachuk M.P. Artistic discourse of cycle of «Sonnety obuhivskoi dorogu» by Andriy Malishko.

The character of artistic searches of Andriy Malishko in the genre of sonnet and his participation in the polemics about actuality of classic form of sonnet is elucidated in the article. The poet, influenced by neoclassicism writer Maxim Rilsky, created the cycles of sonnets, in which he raised eternal question of life and death, ontological problems of being of a man and people. The Malishko's thematic repertoire of sonnets is wide, its semantic field encompasses intimate, landscape, civil, space and public topics. Leaning on tradition of Ivan Franko, Lesia Ukrainka, Maxim Rilsky, Mykola Zerov, Andriy Malishko organically put together the depth of the content with the refined

form. Sonnets by Malishko are marked with lyricism and subjective modality and are characterized with their rhyme-melody varieties and reinterprets folklore motifs and poetics sounds originally. The poet touches the hystoriosophical problems of Ukraine's existence, its advancement in a future in his sonnets.

Keywords: sonnet, tradition, innovation, discourse, cycle, classic form, maintenance, lyricism, poetics, folklorizm, world picture, traditions, innovation.

У літературному процесі часом буває так, що класичні жанрові усталені форми видаються деяким митцям «несучасними». Такою є історія жанру сонета в літературному процесі середини 50-х років ХХ століття. Андрій Малишко у добірці «Нові поезії» в «Літературній газеті» оприлюднив сонет «Не грім гармат, не шум пшениці», в якому висловив думку про непридатність форми сонета для сучасників [Малишко 1955: 3]. Зі сарказмом він писав: «Течуть в поезії гаї / Із каламутної водиці / Дрібненьких віршів ручаї. / Вони прилизані й завити, / В кінцівці рима вирізна, / Та їх не знає птиця в житі, / Дівоче серце не впізна. / Родились в тиші кабінету, / Бояться нежиті й недуг, / А вітер двигає планету, / Цвіте землі великий луг. / Цвіте, цвіте – не одцвітає, / Стрічає заметіль і зиму, / І рим йому не вистачає / Й куценькі вірші – ні к чому. / Тож роблять вірш, немов окрасу, / А він тріщить у трудний час. / Іде з Ориною Некрасов, / Із Катериною Тарас // І поспішають в Старосілля, / А я з'ясую в чому суть: / Вони дівчатам на весілля / Поєми в придане несуть. / Де над кордоном хмари виснуть, / Солдати армій і полків / Ніяк життя своє не втиснуть / В оті чотирнадцять рядків» [Малишко 1973, 4: 93 – 94].

У дискусію вступив колишній неокласик Максим Рильський, один із чільних сонетярів в українському письменстві ХХ століття. Він став на захист цієї витонченої і класичної форми, що має довгий історичний шлях розвитку у світовому та українському письменстві. 2 листопада 1956 року автор збірки «Троянди й виноград» написав «Сонет», до якого дібрав три епіграфи: «Суворий Данте не призірал сонета...» (Александр Пушкин); «Живі, грізні, огромні сонети...» (Іван Франко); «... Сонети куці – ніччому» (Андрій Малишко). За плечима Рильського була дискурсивна практика київських неокласиків та його сонетярська перекладацька робота. Сонет М.Рильського будується як монолог / діалог, щира розмова з молодшим побратимом: «Як

легко й просто це, мій дорогий Андрію, / Враз – розчерком пера – з історії змести / Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи» [Рильський 1984, 4: 148]. Для Максима Рильського сонети, створені цими світовими митцями, – це листи у вічність – «ковану в залізні ритми мрію». Поет поєднає два начала: залізні ритми з нематеріальною, трепетною мрією, що утворює складну діалектику протилежностей, взаємопов'язану антитезу, про яку писав Іван Франко: «Сонети – се раби. У форми пута / Свобідна думка в них закута»; «Сонети – се пани...»; «Раби й пани! Екстреми ся стрічають» [Франко 1976, 1: 142]. М.Рильський був митцем високої культури, йому імпонував сонет «Природа і мистецтво» Йоганна-Вольфганга Гете, що він переклав його по-українськи. У цьому сонеті німецький поет стверджував, «що не в розбраті мистецтво і природа, / Як дехто мислить: путь у них одна. / Мене обох їх надить глибина, / І поміж ними – обопільна згода». В останньому терцеті квінтесенція сонета: «Як хочеш до великого дійти, / Обмеж себе; лише в законі ти / Здобудеш волю, радість – у спокої» [Рильський 1985, 11: 293]. У цьому діалозі з побратимом М.Рильський захищав не стільки сонет як форму лірики, скільки культуру мислення і творення, гармонію між змістом і формою, досконалість і класику, нехтування якими він помітив у позиції молодого колеги по перу, а тому нагадує, що сучасній поезії не обійтися без суворої простоти: «Суворя простота, / Що слова зайвого в свої рядки не прийме, / Струнка гармонія, що з думки вироста, / Не псевдокласика, а класика, – і їй ми / Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста / Та форма, що віки розкрили їй обійми!» [Рильський 1984, 4: 148].

Андрій Малишко прислухався до думки Максима Рильського і незабаром звернувся до форми сонета. Це яскраво втілилось у збірці «Рута» (1966), до якої увійшли цикли сонетів «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів», «Сонети синього квітня».

Дослідники вказують, що історія сонета сягає XIII століття, виникла канонічна форма в Сицилії з двох страмбото, тобто сицилійської народної форми, що складається з 4-х пар *adadadad* або 3-ох *adadad*, римування через один. Якопо де Лентіно і П'єра делле Він'є застосували суцільну чотирнадцятирядкову строфу, що стала класичною формою сонета. У своїй дискурсивній практиці її випробовували Франческо да Барберіно, Антоній де Темпо і

Гуїттон Арещо. Утвердив цю форму Данте Аліґ'єрі, написавши книгу сонетів «Vita nova», до якої увійшло триста сонетів. Найбільшого розквіту сонет досяг у творчості Франческо Петрарки (1304 – 1374), який остаточно встановив число рядків і порядок рим у творі. Італійський сонет складається з двох катренів і трьох терцетів. Цією формою поети писали філософську та інтимну лірику. Італійський різновид сонета називали «чотиринадцятивіршовим» – «прокрустовим ложем почуття і думки». Традиційно виокремлювали італійський, який складається з двох катренів (на дві чи три рими) і двох терцетів (adada ababab aba bcd cdc) та англійський («Шекспірів») сонет (abab adad cdac ee).

До сонета ставилися певні правила щодо його змісту та структури: катрени мали виконувати функцію своєрідного заспіву (1-й катрен), в якому формувалася тема, поглиблюється і наступає злам у її розвитку (2-й катрен, а терцети – висповідом (розв'язкою): у першому терцеті дається тема, протилежна тій, яка фігурувала спочатку, а 2-й терцет розв'язує протиріччя між тезою й антитезою, утворюючи так званий «сонетний замок» Була вимога, щоб жодне слово, за винятком службового, у класичному сонеті не може повторюватися [Семенюк 2002: 205].

Ігор Качуровський вказав на географію поширення італійсько-французької сонетної форми: Італія, Іспанія, Португалія, Франція, Польща, у яких панує силабічна система віршування. В українській ліриці сонет з'явився в 1610 році у «Треносі» Мелентія Смотрицького, в якому він помістив кілька перекладів сонетів Франческо Петрарки. Правда, в Італії та Іспанії переважає десятискладовий вірш, у Франції – дванадцятискладовий. Загалом сонет має чотири рими, також може мати дві, три, п'ять рим. Другий катрен має обов'язково ті самі рими, що й перший. Натомість рими терцетів – вільні і можуть повністю або частково повторювати рими катренів. Є сонети, в яких катрени мають не охопні рими, а перехресні або перший має охопні, а другий – перехресні чи навпаки. У XVII столітті англійська поезія повернулася до італійсько-французької форми строфи, зберігаючи силабо-тонічне віршування [Качуровський 1984: 121].

Англійський (шекспірівський) сонет складається з традиційних чотиринадцяти рядків: трьох катренів і дистиха

(двовірша), а терцетів немає – abab cdcd efef gg; вони пов'язані між собою фонетичним уподібненням рим; Шекспір запровадив розмаїте і вигадливе римування.

Літературознавець І. Качуровський виділив німецько-російський сонет. Для нього характерним є силабо-тонічне віршування. Розмір цього сонета – п'ятистопний / шестистопний ямб. Рими терцетів вільні, найпродуктивніше використовували митці чотири рими. Загалом чотири строфи співвідносяться між собою як теза – розвиток – антитеза – синтез або як зав'язка – розвиток – кульмінація – розв'язка.

Андрій Малишко у своїх естетичних шуканнях сонетної форми спирався на велику традицію українських сонетярів. Відомо, що до сонетної форми першими звернулися українські поети-романтики Амвросій Метлинський, Олександр Шпигоцький, Левко Боровиковський, Маркіян Шашкевич, Юрій Федькович, Борис Грінченко, Леся Українка та інші. Безперечно, вершини у мистецтві сонетярства в ХІХ столітті досяг Іван Франко, який привніс нові дискурсивні теми у, здавалося б, сформований жанр, розширив тематику сонетів («Тюремні сонети»), образну палітру, внутрішню діалогічність ліричних суб'єктів. У ХХ столітті українські поети-неокласики досягли високого художнього рівня у сонетній формі: Максим Рильський, Микола Зеров, Павло Филипович, Юрій Клен, Михайло-Драй Хмара, а також їхні послідовники Б.-І. Антонич, Євген Маланюк, Михайло Орест, Дмитро Павличко та інші.

У річищі оновлення жанрового репертуару працював й Андрій Малишко, який створив цикл «Сонети обухівської дороги» присвячені рідній землі ліричного героя, яку він любить за її неповторну красу, працюючих, мудрих і добрих земляків, тому вірить, що в цій Богом даній землі є «слава, й труд, і мудрість троскратна / Ще вродять нам Шевченка і Сократа. / А за Дніпром, як дивну дивину. / Земля полтавська піднімає гули, / Бо йдуть нові поети, як Микули, / Щоб розгортати серця цілину» [Малишко 1973, 5: 201]. Рідний край ліричного героя, топос дороги відтворюють незвичайний куточок України, про що йдеться в рефрені: «Я з тих країв, де в сині оболоні / Гарячі персні розкидає день...»; «Я з тих країв, де в полум'ї зорі / Високе небо не вбирає цвіту, / І люди там, немов богатирі, / Руками воду тиснуть із граніту». Автор вдається

до особливого прийому, який Дмитро Лихачов назвав «елевацією» – подолання матеріалу мистецтва, пошук нового смислу, тобто перемоги обмеженість поетичного слова, його звучання, внаслідок чого виникає особлива семантика й образність. «Лірична поезія, – відзначив Дмитро Лихачов, – стає мистецтвом, будуючи свій зміст на основі життя поета, вбираючи це життя, переопрацьовуючи його, одухотворяючи. В ліриці відбувається не тільки перемагання слова, але й перемога життя» [Лихачов 1981: 198]. У такий спосіб народжується образ переживання – основа лірики, саме він – образ переживання – і є елевацією поезії. Образ переживання – наслідок подолання особистого життєвого досвіду митця, світу його переживань, почуттів, вражень. На думку Д.Лихачова, «подолання» завжди вагоме і в етичному, і в художньому вимірі; долається не тільки предметність «важкого слова», але й обмеженість людського життя, адже в поезії минуле й майбутнє зливаються в теперішньому.

Ліричний наратор-усезнавець А.Малишка володіє особливим даром переміщатися в просторі і часі: «Я з тих країв, де за Дніпром кургани / І ворохошна тисяч літ хода, / Де бунчуки татарські без пошани / Земля покрила чорна і руда» [Малишко 1973, 5: 203]. Ліричному героєві здається, що час немов зупиняється у своїй непорушності, тому йому видається, що час проходить через його почуття і відчуття, кожний день стає неповторним, але водночас повторюється до безкінечності. У візіях героя постає недавнє сучасне: «А в наші дні німецька зла орда / Ятрила людям невігойні рани, / Її ж здолала сила молода, / І над ордою вороння й тумани». Це так само образ переживання мінливої миті, яка немов на екрані висвітлює людину та її особливу течію часу, яка протікає то століттями, то спалахує вмить, нагадуючи про гірку історію народу. Час у його побутовому вимірі зупиняється, починається інший відлік його історії та почуттів. Через свідомість ліричного героя проходить його життя і народу, вміщуючи епохи. Ліричний герой заявляє: «Така у нас на всіх одна потуга: / Трощити меч – братися до плуга: / Як дуб з коріння, набирають снаги / На трудний шлях, на вірні заповіді». Завершує сонет двовірш-синтез, в якому висловлено оптимістичну візію майбутнього в його краї за Дніпром, оскільки: «В шовковій мові виростають діти / У тім краю, де сонце і плуги» [Малишко 1973, 5: 202 – 203].

Андрій Малишко експериментував над чотирнадцятирядковим текстом сонета, він ущільнює тезу до чотирьох рядків, а антитеза охоплює шість рядків, що становлять собою секстину (шестивірш), завершується сонет катреном, що виконує функцію синтезу. Так сконструйовано сонет «І ти з такого ж поля, по стерні...» характерний тим, що його структура не схожа ані на італійську, ані на англійську форму сонета. Він скомпонований з катрена (абаб), секстини (баабвв) і катрена (гдгд). Наратив ведеться від імені ліричного «ти». Проте звертання «І ти з такого ж поля...» засвідчує не так «іншого» співрозмовника, як звертання до себе самого. Тобто художній наратив веде автодієгетичний наратор, немов оповідаючи свою історію, історію поета і його слова. Постать оповідача маркується такими деталями, як «з полтавської застрішеної хати пішов у світ»; «Полтавський край в калиновім огні / Тебе провів, неначе рідна мати». І ось зріс митець, який промовляє масам мудрі слова. Він пройшов «через окопи, через бою грім, / Устало слово воїном твоїм / З великим серцем, людям на сторожі». За допомогою лаконічних деталей, драматичного ліричного сюжету змальовано новий тип героя-гуманіста.

Ліричний сюжет циклу розгортається як серія картин, які моделюються в сонетах. Зокрема, в англійській форми сонета «І ти звідтіль, де сині журавлі», на початку твору реципієнт чує пісню журавлів, що «курличуть у березневім вітрі». Журавель асоціюється з весною і началом нового життя, благополуччям, відродженням природи і людини, водночас журавель символізує борця зі злом. Ліричний оповідач оглядає світ не тільки панорамно, охоплюючи в своє поле зору сині небеса і «полтавський обрій на твоїй палітрі», але й помічає щастя, тугу, роси на землі, тобто «малу батьківщину», яка дає натхнення митцеві, образ якої поетизується: «Вселюдські здвиги й подвиги малі, / Надії добрі і діла нехитрі, / Те слово йде не в золотому титрі, – / Вишнево-каре, з мило на чолі; / Воно живить, карбує щедру кригу, / І спіє плодом у липневу рань, / Вродливе слово, мудре на прикмети». Завершується сонет двовіршем: «Хвала Україні, де живуть поети, / Як аргонавти дальніх мандрювань!» [Малишко 1973, 5: 204]. Лірична картина Андрія Малишка, вся динамічна панорама світу пройнята інтенсивним ліричним началом. Образ обухівської дороги

лейтмотивом проходить крізь структуру циклу, з якою ліричний герой Малишка веде діалог. Топос дороги персоніфікується: «Привіт тобі, обухівська дорого, / В дощі, в пилюці колій течія... / А ти все та ж, як мати у надії, / Щирицею повита на землі. / Червоний мак щодня полум'яніє, / Птахи звисають на густім гіллі» [Малишко 1973, 5: 205]. Ліричний герой звертається до дороги як до своєї долі, яка приведе його до мети. На цій дорозі «Мати в найми проводжала сина. / Дорогу іншу стеле інша дитина, / Асфальтом крита, в молодих житах» [Малишко 1973, 5: 206]. Дві дороги окреслюються в художньому світі сонетів А.Малишка, на яких вирує й проходить життя народу та ліричного героя: дорога стара і модерна, асфальтована, яка «немов стріла, пробила пущі й гори, / Її земні розгони і простори». Світ малий і світ великий – своєрідний художній фокус, що народжує гру світотіней, народне багатоголосся і поліфонізм: немов на верстаті натягнуті звукові й образні нитки, за допомогою яких тчеться панорамна картина буття України: «Її земні розгони і простори / Я в серце взяв, з Карпат і по Сиваш, / Посохли межі і мишачі нори, / І світ новий, як кажуть, буде наш» [Малишко 1973, 5: 206]. «Її земні розгони і простори» – рядок із попереднього сонета, яким він закінчується. В Малишка такий повтор – це емоційний камертон, що увиразнює мелодику твору, його загальну атмосферу, акцентуючи увагу на розгортанні наступної картини: «Рясні вогні, дорого розмаїта, / Відсвіають, як мево, на півсвіта. / Мої пориви, помисли й жалі, / І сни, й шукання – у твоєму лоні, / Де крають даль на батьківській землі / Твої світанки, сині і червоні» [Малишко 1973, 5: 207 – 208].

У цьому контексті знаковою є постать ліричного героя, який пропускає крізь своє серце відтворені ним картини, події та героїв. Деякі сонети становлять собою монологічно завершені, самодостатні тексти, для яких характерним є суцільне панування «свого» слова. Це односпрямоване, одноголосе слово: «Ось той місток, де я колись ходив, / Де знав любов і тиху вів розмову... / Кого я ждав? І що я полонив? / З далеких мандрів повертаю знову / На вогник у вікні, на щирю мову, / Де крихта щастя, наче диво з див» [Малишко 1973, 5: 208]. Інтимна тема перегукується з філософським роздумом про щастя і вірність, про духовність народу і неперехідні цінності хліборобської праці, про взаємозв'язок і взаємозалежність двох начал у сучасному житті –

праці і духовної краси. Там, де світить вогник у вікні, чекають ліричного героя, і він знає, що там, «де хліб черствий, солодший на те, / І друг заходить, папороть цвіте, / І крас серце згадка незабута, / Густа і світла, наче ярий хміль, / Там давню стежку стеле до весіль / Моя земна, моя зелена рута». Елегійні нотки проймають сонет, в якому змальовано цілу гаму почуттів, спогадів про втрачену милу, що символізує рута.

Інтимна тематика визначає художній наратив сонета «У нас кохати – полюбити сповна...» Це італійська форма сонета: у першому катрені окреслюється теза, що змінюється антитезою (другий катрен) і завершується синтезом (два підсумкових терцети). Автор дотримується канонічного п'ятистопного ямба та римування (абба абаб ввг ддб): ліричний герой захищає лебедину вірність закоханих у синтезі, тобто у двох кінцевих терцинах. У художньому світі сонета для закоханих «сорок літ цвіте один бузок, / Напоєний любовною снагою. / Щоб чарувати щастя від біди, / Щоб покривати милого сліди / До сивих літ габою дорогою!» [Малишко 1973, 5: 207]. Духовну чистоту персонажів символізує напоєний любов'ю бузок. Андрій Малишко іде від життєвої конкретики до філософського узагальнення. Майстерність поета виявляється в поетичному живописі. В українській мові бузок – густий чагарник родини маслинових із великими волотями різнокольорових запашних квітів [Словник української мови 2010, 1: 672]: «Воркувала Горлиця у садку, / У куточку тихенькому, на бузку» (Леонід Глібов).

Цвітуть бузки, садок біліє
І тихо ронить пелюстки (М.Рильський).

В російській мові бузок – «сирень». В античній міфології, що донесла до нас легенду, в якій витоки походження сирени пов'язується з трагічною історією про наяду Сіринге. Юна німфа була улюбленицею Артеміди і сама, як дві каплі води, схожа на богиню-мисливця. Прекрасну наяду помітив Пан і безтямно закохався в неї. Сірингу, що глянула на Пана, охопив жах від його потворності, і вона кинулась втікати. Рятуючись від переслідувань Пана, дівчина звернулась до сестер-наяд про допомогу. Її молитви почув бог річки Ладон і перетворив красуню в очерет. Пан зробив з

очеретини сопілку, назвав на честь німфи – сирингою і на самоті став співати ніжні пісні про кохання. Пізніше сопілки почали виготовляти з іншого матеріалу – м'якої деревини сирени. Тому міф про Сирингу почав співвідноситися в народній свідомості нестільки з очеретом, скільки з кущами «сирени» (бузку), а сам бузок став символом кохання. У багатьох західноєвропейських народів бузок символізував перше пробуджене почуття в житті людини. Вважалось, що амулет, зроблений із квітів бузку, може принести дівчині вдале заміжжя, а молодятam – щастя в одруженні. Проте бузок асоціюється і з нещастям, тобто розлукою. В народі був звичай, коли жениху, з яким дівчина з якоїсь причини не могла пов'язати долю, посилалися квіти бузку, своєрідний натяк на розлучення, що сягає міфу про сумну долю Сиринги. У творах українських митців образ бузку символізує весняний розквіт природи, ніжну красу світу.

У класичній формі сонета (йдеться про сонет «Червона осінь стеле черлеці...») А.Малишко прагнув змалювати широкі картини природи. З цією метою він застосував яскраві епітети, сконденсовані метафори, порівняння: у візії ліричного героя «червона осінь стеле черлеці / На луг і степ, на вибалки і гори, / Жовтавий лист, як човники в ріці, / Женуть у даль могутні осоки: / І розгулялись дужі вітерці, / Долаючи невидимі простори» [Малишко 1973, 5: 209]. Пейзажі А.Малишка лірично забарвлені, а тому картинки природи промовляють про переживання ліричного героя. У тканину наративну вклинюється голос власне автора, який звертається до поета: «Збирай, поете, і тримай в руці / Людську данину давню – щастя й горе: / Воно твоє, як мати при дитині, / Як день і ніч, в гармонії єдиній». Пейзаж ніби втручається у духовний світ героя, його переживання і почуття, підсумовуючи філософську сентенцію: «Карбує осінь вічності закон, / Любов і труд поставивши на чати, / І серце рветься з вітром вперегін, / Щоб день новий, як заповіт, почати» [Малишко 1973, 5: 209].

Яскраво виявляє себе словесний живопис у сонеті «В полях вечірніх гречка зацвіла...»; ліричний суб'єкт вдається до яскравих барв, майже символічної колористики, розкриваючи душевне життя ліричного суб'єкта, який спостерігає красу природи: у вечірньому масві розквітла гречка, яка «прибралась в роси, в акварельні тони, / І забриніли сивуваті гони, / І золотом засяла

бджола / І до малого сизого крила / Віткнулось сонце, кругле та червоне, / Вогнем і цвітом. Тільки небо тане / Та пахне медом степова імла» [Малишко 1973, 5: 208]. Пейзаж А.Малишка відтворює органічну єдність реалістичних і романтичних компонентів картини. Романтична палітра полягає в тому, що його пейзаж освітлюються крізь оптику ліричного суб'єкта як незвичайне явище, по-романтичному прекрасне. Голос ліричного героя зливається з красою природи, а тому його душа підноситься над буденним світом: «Гудуть, снують невидимі рої, / Як сни невидимі рої, / Як сни солодкі, як літа мої, / Припахлі сонцем і важучим соком; / Заляже серпень в росяні гречки, / В гармонію єднаючи смички, / Під небом мудрим, синім і високим» [Малишко 1973, 5: 208 – 209].

Ліричний герой сонетів А.Малишка любить пейзажі різних пір року, олюднюючи природу, що в художньому світі сонетів стає співзвучною переживанням, вболіванням, настроям ліричного суб'єкта, який сповнений життєлюбства, зокрема у сонеті «Сніги, сніги за обрієм імлавим...»: «І ожеледь, і сива крутія, / І радується вся душа моя / Завітам білим і нічним загравам; / Бо знов шумить садам і ярим травам, / Звисать сузір'ям в сині ручая, / Бо навесні, немов одна сім'я, / Устануть вруна гоном величавим» [Малишко 1973, 5: 210 – 211]. На цьому тлі вічної природи ліричний герой прагне замислитись над смыслом буття, що веде людину дорогою життя, що вселяє в її душу оптимізм: «І ти вже сам, чого зробить не встиг, / Розтоплюєш і гониш царство криг / І оглядаєш даль прозірним оком, / То, увібравши посвисти завій, / Твоя весна у силі молодій / Клекоче, б'є розбурханим потоком!» [Малишко 1973, 5: 211]. По суті, сонет А.Малишка складається з двох смислових частин: перші два катрени – це або пейзажна, картина, або побутова (своєрідна теза / антитеза), що виконують функцію своєрідного тла для наступної частини – шість рядків (це два терцети) для рефлексій ліричного героя, які становлять собою синтез, як-от: у сонеті «Його змололи, і замісили вкрай...»: «Отак і ти умій рости, / І звук, і знак клади, як ті мости, / Із чорним хлібом, з піснею під тучі, / І помисли незраджені веди, / Бо з гіркоти проллються вніч меди / На труд і піт і на стежки колючі» [Малишко 1973, 5: 210].

Андрій Малишко загалом дотримується моделі сонета, яку запропонував німецький поет Йоганес Роберт Бехер, який прагнув виділити основні прикмети структури сонета за його змістом, акцентуючи увагу на семантиці художнього світу сонета. Він вважав його «найбільш діалектичним художнім видом», адже сонет драматургічний: теза – антитеза – синтез. Ліричний оповідач сонета «Заводить пісню з клетком розлуки...» поєднує історичне минуле й сучасне, досягнення цивілізації і споконвічну хліборобську працю на землі; він мислить глобально, вихоплюючи характерні прикмети епох: «Заводять пісню з клетком розлуки / Про Гонту й Швачку, про часи війни, / Що в космонавти десь пішли сини / І їм услід вдивляються онуки. / Від космодромів залітають згуки, / Вплітаються у пісню з далини, / А гречкосії ждуть оті лани, / Де вік зітер старі дідівські муки» [Малишко 1973, 5: 211]. У художньому світі сонета поруч героїчне минуле народу, боротьба за волю народу, що її символізують народні оборонці Гонта і Швачка, відгомін Другої світової війни, й освоєння космосу, адже нащадки Гонти і Швачки пішли у космонавти. Ліричний герой поета наділений умінням мислити масштабно, космічно і бачити земні деталі, працю хлібороба, цвітіння гречки, відчуває запах меду і гармонію у світі:

Гай-гай, літа, літа полум'яні!
 Смуглясті чола в русій сивині
 Підводяться, і молодіють очі,
 І гречка біла пролива меди
 На борозни, на хати, на сади
 Під круглим місяцем, ополуночі [Малишко 1973, 5: 211].

Автор постійно шукав нові і нові засоби художнього втілення складного сучасного світу і людської душі, прагнучи висвітлити екзистенційні питання буття людини, її творення, дерзання. На думку Михайла Бахтіна, автор – це принцип, якого потрібно дотримуватися, і авторитет, якому доручено керувати читачем у художньому світі твору [Бахтин 1986: 190], а також і концептуальне вираження суті твору, «фокус цілого», що об'єднує всі його структури [Бахтин 1971: 118]. Автор апелює і до героїв, і до читачів: його неможна відділити від персонажів, оскільки він

входить у склад цих образів як їх невід'ємний складник [Бахтин 1971: 191, 383]. Автор – учасник подій твору, невидимий провідник своїх героїв. Він повернений лицем до читача як авторитетний керівник у подіях твору.

Характерною ознакою художньої структури сонетів А.Малишка є своєрідне застосування поетичного слова, яке в контексті сонетів тяжіє до масштабності і символічності. У сонеті «Під круглим місяцем, ополуночі...» змальовано життя доріг, що символізують поступ науково-технічної революції, змінюється ландшафт країни, як і все навкруги. Перша строфа «Під круглим місяцем, ополуночі / Горить, нуртує плетиво доріг, / Не спить земля, і тільки сад приліг, / Вслухаючись у шепоти дівочі». У цій картині тріумфує електрифікація, бензоколонки, що «стоять на обочі» і електросяйвом світять переліг. Не випадково у першій строфі не спить земля, а тільки сад приліг, не випадково «Дніпро зітхає, хвилі шле до ніг. / Тарас у бронзі думи снить пророчі» [Малишко 1973, 5: 212]. Що їх турбує? Розв'язка в останній строфі. Ліричний герой звертається до рідної землі, називає її дорогою, коханою, на якій щедро зерно зерніє, пахне зелена рута. В такій атмосфері власне автор каже: «І довга дума мріється мені: / «Як паном бути в дальній чужині, / То краще вдома хоч і прахом бути!». Очевидно, в сонеті відбилися спогади про перебування автодігетичного героя за синім морем. Проте поет не досяг художньої виразності образу героя, загалом сонет йому не вдавня.

Українська поезія 60-х років ХХ століття шукала оптимальні і змістові можливості для моделювання складної картини світу та людини в ньому. Автор «Сонетів обухівської дороги» основну увагу зосередив на простій людині, її внутрішньому світі, на тонких (але не показових) душевних порухах навіть тоді, коли пише про селянина. Цікаво, що Андрій Малишко чи не перший в українському сонетярстві звернувся до образу гречкосія, тобто рільника, який засіває поле гречкою. У ХІХ столітті слово гречкосій вживалося з негативною конотацією, у значенні «темний мужик». У дискурсі народників «гречкосіями» називали українську націю. Поет зі щирим ліризмом змальовує образ гречкосія ХХ століття. Ліричний оповідач спостерігає за поведінкою хліборобів у сонеті «Тепер за стіл сідають гречкосії...». Він описує руки трудівників: «руки в них – мов

дублена кора, / Нехай чи нива, чи важка гора, / Ті руки все розпушать у надії» [Малишко 1973, 5: 214]. Оповідач підкреслює працелюбство греккосіїв, їх богатирське здоров'я, внутрішню духовну силу, що допомагає рільникові подолати будь-які труднощі: «Нехай чи нива, чи важка гора, / Ті руки все розпушують в надії. / Минають дні і літа молодії, / А їх не в'ялить холодів пора, / Скупий врожай заходить до двора, / А греккосій нову надію сіє» [Малишко 1973, 5: 214]. З побутового простору трудівника-греккосія у синтезі сонета ліричний оповідач уподібнює його до атланта, тобто титана, який у грецькій міфології тримав на своїх плечах небесне склепіння за участь у титаномохії – в боротьбі титанів, олімпійських богів. Таке звеличення простої людини вписується в естетичний дискурс поетів-шістдесятників: «Він на плечах тримає всю артіль, – / І небо, й світ, і теплий гомін піль, / І гук війни бере в кремезні руки». У терцеті оповідач змальовує святкування урожаю: «Тепер вони (греккосії – М.Т.) сідають за столом, / І чарку п'ють, і хиляться чолом, / Заводять пісню з клекотом розлуки». У наступному сонеті «У греккосіїв є веселі дні...» наратив про греккосіїв продовжується: оповідач описує, як буває життя, як його герої уміють відпочивати і веселитися: «У греккосіїв є веселі дні, / На гульбища присвячені достоту: / Зібрали хліб, утерши чола з поту, / І весілля клекочуть, як хмільні. / Під радіолу танці не сумні, / Але ж як бубни вдарять без клопоту / Та задзвенять скрипці – май роботу, / Гуде поміст і гнеться як в огні. / На «Горлицю» летять молодики, / І молодці в хлопців з-під руки / Аж пурхають, аж в'ються, розпашілі, / І добра чарка ходить по губах, / І коровай, в пшеничних голубах, / Квітчається в калину із артіль» [Малишко 1973, 5: 215]. У художній картині світу марковані автобіографічні реалії Обухівки, яку так ніжно любив поет. Сонет становить собою яскраву картину буття хліборобів, написану в річищі поетики віталізму: тут буває достаток, з щедрого урожаю печуть коровай, зверху на якому стоять зліплені з тіста і випечені в печі голуби, що символізують подружню вірність молодят, адже в осінню пору, після збору урожаю відбуваються весілля, тому чути мелодії троїстих музик, мило-любо дивитися, як юнаки та дівчата танцюють «Горлицю»; а вершиною картини є коровай з голубами й уквітчаний калиною, символом України.

Картина пройнята життєрадісним оптимізмом, альтруїзмом гречкосіїв, які вміють вирощувати урожай і люблять свою землю.

У сонетах Андрія Малишка виникає особлива єдність піднесеного і буденного, реалістичного і романтичного начал. Поет прагнув збагнути народне життя, змалювати повсякденне, яке набуває важливої величини у контексті всієї картини світу: «Квітчається в калину із артілі / Жовтневий вечір. Пахне сяйво зір. / І на столах розлогих, вір не вір, / Миски, як зорі, полив'яно білі. / Капуста з перцем – добра їжа в ділі, / І пироги, й качок примхливий зір, / І квашення, й печеня; все не мір, / А їж, та пий, та здоровій». Так виявляє себе народно-поетичне світосприймання й образність, уявлення про достаток, задоволеність від споживання їжі, здоров'я людини, яка трудиться коло землі.

Доповнюють «раблезіанську» картину буття як щастя образи старих сільських дідів-філософів, які міркують над поступом прогресу і змаганням за свободу народів Африки й Азії: «Куряться з танцю на землі сліди, / І поряд з місяцем сидять діди, / Про Африку та Азію в розмові / Про горіння швидкісних ракет. / Але вже пісня починає злет, / І в ній цвітуть дівчата чорноброві» [Малишко 1973, 5: 216]. Тематично художній нарратив попереднього сонета продовжується у наступному сонеті «А вже в роботі в них усе до ладу...», який написаний у рамках італійської форми сонета: ділиться на два чотирирядкові катрени і два терцети; застосовано таке римування: абаб абаб вгд еед. Ліричний наратор-свідок оповідає: «А вже робота в них усе до ладу: / І трієри, й сівалки, й трактори. / Лиш березень дмухне весняну зваду / І сонця пруг зажевріє згори; / Зерно в калібрі їм дає пораду, / Як сіяти ранкової пори, / Утерши піт, виходять ряд по ряду / В блакитний степ, де мріють явори. / Веди плуги і пропахтись автолом, / У бронзі поля стань бронзовочолим, / Не спи ночей, кочуй десятки діб, / Ночуй з дощем, усе рихтуй по полю» [Малишко 1973, 5: 216 – 217]. Такий опис праці рільника оповідач описує, щоб показати, якою непростою і важкою є праця хлібороба, які потрібно перейти етапи, щоб виростити багатий урожай. Завершується сонет такими повчальними рядками:

Та й будеш знати гречкосіїв долю,
Та й будеш знать, яка ціна на хліб!

Ліричний оповідач у циклі «Сонети обухівської дороги» з великою симпатією змалював малу батьківщину поета, дорогами якої він сходив. Йому любі топоси сіл і хуторів, як-от: Безрадиці, Трипілля, Кагарлики, Креничі, слобідка Красна, Карпиші, Мар'янівка, Глеваха та інші. У сонеті «В нас назви сіл – як кремій на ударі...» поет зізнавався: «І хилиться над гомоном століть / В плодах важких яблунева віть, / І люди там, немов залізо в горні, / Іскристі та гарячі. То від них / Беру собі я слів полум'яних, / Щоб завітчати далі неповторні» [Малишко 1973, 5: 214].

Дмитро Павличко у передмові до книги Максима Рильського «Сонети» писав: «Є поети, що беруться за сонетотворіння, щоб довести, що вони мають поетичний дар. Здема матеріалізувати метафорою і природністю рими форму сонета, захопити читача драматургією почувань і думок, блисавкою мислі розтяти вузол суперечливих чуттів – це притягає поетичну амбіцію. А як хто має, крім амбітності, бажання гімнастикувати своє слово, плекати в нього тугі мускули і довести його до атлетичної сили, той береться за сонет як за спосіб розвитку свого поетичного хисту» [Павличко 1969: 20]. Означений тип сонетярів не стосується А.Малишка, який відчув у собі внутрішню органічну потребу змодельювати світ і людину у класичній формі сонета, щоб за допомогою неї у лапідарній, метафоричній, сконденсованій формі, мов у краплі води, відбити увесь світ, змодельювати ліричного героя, гармонійно поєднати чуттєву красу, духовну досконалість і думку сучасника.

Сонет «У вечорах, що встали як вітрила...» нагадує медитацію: ліричний суб'єкт, споглядаючи неповторну вечорову красу природи, рефлексує над філософськими питаннями буття: «І суть речей міняється стокрила / У таємничих явищах своїх, / Туди, туди веде надія мила – / У вечори, під вогнища доріг» [Малишко 1973, 5: 218]. Його приваблює те, що «Там не береться слово чорним тліном / І далі вкриті золотом і карміном, / Там все знайоме із дитячих літ». Рідне слово наділяється духовною чистотою, часто в його ліриці воно вживається зі словом дорога: слово – та ж дорога, дорога до слова, дорога в слові і дорога далі слова. Воно несе у собі свободу, натхнення, має велику силу, порівнюється з сонцем, що «в багрянні шлеї / Впрягає землю, змінюючи світ».

Наскрізним мотивом циклу є образ слова і вечорів, що об'єднують цикл у метафору вечора, мистецтва. Кожен сонет А.Малишка відкриває свою грань проблеми на конкретних образах, завдяки чому слово поета сприймається як притча, але не несе характерного для притчі дидактизму і сприймається як сентенція життєвого досвіду та умовних ситуацій. Ліричний герой сонета «Ті вечори осінні – як напій...» веде оповідь з другом («друзе мій»), відчуває вечірні осінні запахи, які для нього – дивний і неповторний напій, «що пахне ґрунтом, яблуком і гроном, / Жовтавим листям, паростнем червоним / І вересневим смутком, друже мій». Він тонко відчуває природу, знає її закони, розуміє цілісність світу, що пов'язує в єдине вечори, пори року і ліричного героя: «Ще далеко до рясних завій, / Ніщо зимі не клониться поклоном, / Штандарти хмар пливуть за небогоном (неологізм поета) / За шеломянем в ночі грозовій. // Рівняють шлях нічні дороговкази, / І світять фари п'ятитонні МАЗи. / У вечорах осінніх трунок є, / Його вточи, напийся – і в дорогу, / Де серце рве самотності облогу / І таємниче слово подає» [Малишко 1973, 5: 219]. «За шеломянем...» ремінісценція з «Словом про Ігорів похід», що розширює інтертекстуальне поле сонета, що набуває символу безсмертя слова, поезії загалом. Та й новітній образ слова і дороги символізує дорогу людства, дорога якого безкінечна у сьайві вечорів. Якщо дорогою йде людина і несе себелюбство, егоїзм, вигоду – це шлях в нікуди, а якщо добро, праведну справу не для себе, а для народу – це шлях безкінечний, людина стає безсмертною.

Ліричний герой сонета «У нас вечори не знають суєти...» постає як оповідач-свідок, спостерігаючи загалом епічну картинку буття людей, які не знають суєти, «не люблять лежнів біля печі. / В лугах палають ватрища малечі, / Мисливцям час на зайчика піти. / І дід Матвій широкі горбить плечі, / До клубу йде – послухать про світи / Від лектора, що без цитат, до речі, / Не знає й сам, як людство вберегти». Різні за своїм масштабом картинки у художньому світі тексту перебувають у своєрідному взаємозв'язку, малюючи панораму життя людей осінніми вечорами; проте у наратив вклинюється іронія про лектора, який читає лекцію про порятунок людства, але й сам не знає, як це людство рятувати. Зображується збірний образ колишніх партизан, які зібрались

дружним колом у хаті і ведуть розмови про сучасні міжнародні справи, тобто відбито типовий образок того часу і його людей, які активно обговорюють питання доби. Промінь зору переміщується на молоде покоління: «Із школи йдуть, по дощовім сліду, / Десятикласниці, в порі півроку, / І трусить вечір в молодім саду / Антонівку медову й круглобоку» [Малишко 1973, 5: 219 – 220]. У такий спосіб ліричний герой своєю розповіддю епізує сонет, але водночас виявляє своє суб'єктивне бачення світу, як спогад пережитого і відчуженого.

Філософська ідея діалектичного розвитку життя виявляє себе в сонеті «Заходять в гості люди й діл...». У сонеті порушується тема поетичного мистецтва, якою має бути поезія, які її функції. До автодієгетичного оповідача (тобто наратив ведеться від імені «я») прийшли в гості люди, з «подіями, звичайно, не старими»: «І їх приймає мій дубовий стіл, / Обкований в метафори і рими». Бесіду із своїми читачами автор передає за допомогою метафор та порівнянь: «І вибухає слово, як тротил, / Як атомом заряджена незримо / Жива клітина серця. Несходимо / Поезія, межована навіл». Йдеться не так про лірику саму по собі, як про її змістові й образні можливості, її творення як мистецтва, її обрії й потенції, естетичні виміри. Чи просто твориться поезія? Чи вичерпується вона метафорами й римами? Але ж метафора виникла із потреби зіставлень і порівнянь, із розуміння світу, в якому живе людина, адже поезія

Снує свій шлях: на потрясіння й спокій,
На день і ніч у тишині глибокій.
Нехитра штука: ткать сувору нить

Та рими римувать – нехитра штука,
Але й тоді почнеться справжня мука,
Коли гаряча правда забринить.

Метафора «гаряча правда забринить» відбиває естетичні погляди поета, його розуміння поезії, що народжується «із живих клітинок серця». Поет апелює до грецької міфології, зокрема до образу Ариадни, яка допомогла Тасею вийти із лабіринту за допомогою клубка ниток, кінець якої був закріплений при вході.

Тонка нитка поезії веде справжнього митця до художніх відкриттів. Митець творить неповторний світ, а його сонети – глибоко індивідуальне ціле.

З попереднім сонетом перегукується сонет «У вечорах осінніх є принади...». Він будується на суб'єктній основі «я» – «ти», фікційній моделі комунікації, що утворює між ними діалогічні відношення. Ліричний герой оповідає, що вечорова пора спонукає до рефлексій і діалогу, і цьому сприяють достиглі ниви, сизий монотонний дощ. Неспокійно на душі і в ліричного героя, серце якого просить мудрої поради. Його монолог – це, по суті, сповідь про себе і свої переживання, болі, прагнення дошукатись істини: «І затихають гіркота й незлади / Твоїх думок, що ти їх спородив, / Немов дітей, не на пусті поради, / А в дальні мандри пошуків і див». Ліричний герой характеризує себе як «повного ваготи і спокою, / Неначе клен столітній над рікою, / Неначе птиця, що поміж прикмет / Крилу шукає найтрудніший обрій. / Не поклонися легкості недобрій, / Хай краще мука, ніж бездумний лет» [Малишко 1973, 5: 222]. Безперечно, в образі ліричного герою вгадуються автобіографічні риси поета, з його глибоким вболіванням за шляхи розвитку справжньої поезії. Сонет пропонує погляд автора на світ і світ поезії. Порівняння, епітети й образи-символи моделюють цілісний образ митця, що відповідає естетиці українця. Поет уподібнюється мужньому і красивому клену, птиці, що вільно літає над рікою, оповідає про свої муки творчості, але найбільше не хоче «поклонитися легкості недобрій» та бездумно літати. В цьому виражається естетичне кредо поета.

Сонети Андрія Малишка насичені культурологічними й фольклорними образами. Так, у сонеті «У хаті тиша, з димом від махорки...» зображено сільську хату, в якій «школяр» читає ніжне серце Лорки / І смерть Лумумби в Африці моїй». Ліричний герой передбачає, що приходить час для нових митців слова, нових Боянів, які народжуються у сільській хаті: «І хата – світ широкий, де в колісці / Ще сплять нові Бояни й літописці; / Їм підрости, змужніти до пори, / Всю Україну готувати к святу. / Течуть, як мед, осінні вечори, / Червоним глодом заглядають в хату» [Малишко 1973, 5: 223].

Феномен Григорія Сковороди дивував Андрія Малишка своєю долею, вдачею, глибиною філософського мислення. Не

випадково він став персонажем сонетів «Сваволя й гніт в'ялили край журбою...», «Не поклонивсь оздобі царських врат...», «Чекав добра на вибиті лани...». Для А.Малишка поетичне освоєння постаті Сковороди і пов'язаних з ним площин життя було важливим етапом у його дискурсивній практиці, адже в сонетах вперше художньо осмислюється велика людина, філософ, поет, творча особистість з неповторним характером і долею в контексті його епохи і слави, яка прийшла після його епохи. Тема Сковороди відкрила перед Малишком нове поетичне дихання, широке і філософське бачення світу.

У першому сонеті ліричний герой зосереджує увагу на образі Сковороди, який не терпить сваволі панства, гноблення краю, зла, що панує на його батьківщині, яке викликає в його душі журбу. Він немов втікає від споглядання зла і горя: «Скорили душу сльози і нуда. / Пізнай людей, пізнай сам собою, – / По Україні йде Сковорода» [Малишко 1973, 5: 226]. Ліричний оповідач зосереджує увагу на портретних деталях мандрівника (сакви легенькі, ціпок, сіряк), його зустрічах з кріпаками, розмова з якими порівнюється з веселкою, а головне – філософ міркує над онтологічними питаннями буття людини: «Зросте зерно і вкриє темні гони, / І все минеться – суєта й прокльони, / Але правічне дерево життя» [Малишко 1973, 5: 226]. Оповідач у другому сонеті пропонує свою візію образу Сковороди, який «не поклонявся оздобі царських врат, / Ні вівтарям, ні в готиці в оздобі»; за це його лаяли «святоші вузьколобі», а особливо за його вірші збірки «Сад божественних пісень». У другому катрені – антитезі – ліричний наратив веде герой, який дає поради немов собі й «іншому»: «Іди вперед і не вертай назад, / В труді мета, іще – іще в земній подобі, / В мужицькій хаті більший злюб і злад, / Чим в орденах царевих преподобій». Ці сентенції Сковороди йшли від життєвих реальностей, від пережитого, побаченого. Поет не переходить на патетичну тональність, не застосовує «високих слів». У третьому сонеті поглиблюється історична протяжність сонетного часу: Сковорода «повертається на Україну з чужини». У першому катрені представлено об'єктивну оповідь про героя: він уже пізнав чимало світу, спостерігав життя різних верств населення і країн, він перебуває у стані самозаглиблення: «Чекав добра на вибиті лани / І не хилився від гіркої днини, / Бо дух шукань не знає самоти / І

мислі злет не знає сивини» [Малишко 1973, 5: 227]. Художній текст сонета допускає свободу умовного відбиття життя, свободу часових і просторових зрушень. Сонетна форма дозволяє індивідуалізувати й стилізувати мовлення героя, змодельювати величний образ філософа. Перед очима мандрівника-філософа постала мила його серцю Україна: «Із орлім серцем, з поглядом дитини, / У панській зорі бачив чорні кпини, / У титлах біблій – вогнища вини. / Вона жила в безхлібну, в крихті солі / І на губах кріпацької неволі, в брязках пуг, у зморищах чола, / Лани хрестила сірою бідною / І тільки з ним ніколи не жила, / І гнулась перед ним Сковородою». Образ Сковороди у візії А.Малишка відбив певну рецепцію радянських ідеологем, тому його Сковорода наділяється поглядом народника, який уболіває над лихою долею народу.

У легендарно-символічному вимірі А.Малишко у сонетах («Не змогли на дощі порохівниці...», «Його вели в кайданах до Сибіру...», «І знову крик, і січа, і луна...») звертається до знакових історичних постатей Максима Залізняка, Івана Гонти, Івана Богуна. Це епічна розповідь про національних героїв, борців за свободу України, емоційне начало передається через пряме мовлення героїв, а також лексику («цариця-сука»). Наратор-усезнавець, вдаючись до ретроспекції, веде розповідь про Залізняка: «Не змогли на дощі порохівниці, / І даль степів ядучий стеле дим, / До уманської древньої дзвіниці / Веде ватагу Залізняк Максим. / Його чекав Гонта-побратим, / І варнаки готують леза криці. / Палають в ночах віщі зірниці / За богуславським обрієм крутим» [Малишко 1973, 5: 223]. Лаконічно, як це й передбачено законами сонета, моделюються гайдамаки: «Навкруг багаття гомонить голота: – / Здобріє пан, як пустить пару з рота! – Із кулішем парують казани, / Списом владати дід навчає внука».

Відомо, що Максим Залізняк був керівником гайдамацького повстання, яке підняв на весні 1768 року; його образ колоритно змалював Тарас Шевченко в поемі «Гайдамаки». Залізняк був заарештований російським генералом Кречетниковим і був засланий на довічну каторгу до Сибіру. В народній пам'яті він закарбувався як визволитель від польської шляхти, в захопленій Умані, торговому осередку Правобережжя, він був народними масами проголошений гетьманом і організував життя на козацький лад. Гонта був сотником козацької уманської надвірної

міліції Ф.Потоцького, який видав наказ виступити проти повстанців на чолі із Залізняком. Проте Гонта перейшов на бік повстанців і спільно із Залізняком 1768 року узяв Умань. Російські війська на чолі з генералом Кречетниковим, розбивши гайдамак, узяли Гонту в полон, який був страчений в селі Сербах біля Могильова. Ось чому синтез сонета вражає:

А вже на троні десь цариця-сука
Залізнякові ладить кайдани.

Оповідач драматичними фарбами змальовує наступний епізод: відтворюються муки героя, його покарано за його боротьбу проти поневолювачів України. Гонту «вели в кайданах до Сибіру, / Його спіймали люті царські пси. / Неси, Максиме, свій тягар, неси / Свій ревний біль, як рани понадміру. / Твої брати ще не згубили віру, / І запах волі, й гостру мсту коси, / Ще з Гонти з тіла виріжуть паси / Й заплаче Кодня в ніч багряно-сіру. / Метуть сніги, гуде сибірська мла, / І ниють руки, і пече хула, / З'ятривши серце буйне та гаряче» [Малишко 1973, 5: 224]. Художній наратив веде ліричний оповідач і водночас «інший», тобто виникають суб'єктно-локалізовані голоси: «Неси, Максиме, свій тягар...»; у художньому світі сонета відбувається своєрідний діалогізм, орієнтація на «іншого» / «інших» («Твої брати ще не загубили віри»). А.Малишко запроваджував нові діалогічні суб'єктно-об'єктні відносини, взаємно співвіднесені висловлювання «я» і «ти», в яких об'єкт мовлення перестає бути тільки винятково об'єктом і набуває право на свій погляд на світ і події, він стає і об'єктом, і суб'єктом мовлення. Такий дискурс поєднує в собі історію і сучасне, які утворюють єдність у наративу сонета та його реалізації. Тому й образи минулого і сучасного взаємодіють у творі, у них своя проєкція, збагачена легендарними асоціаціями, без яких монологи звучали б декларативно: «Але й Сибір, що тучами висить, / Твою жарину не в силі погасить, / Твій гордий зір, могутній Залізняче!» [Малишко 1973, 5: 224].

Спільна смислова структура для сонетів розкриває широкі можливості для просторово-часових переміщень та змалювання цілісної картини епохи. До ліричного оповідача А.Малишка доноситься відлуння голосу і постать Івана Богуна, соратника

Богдана Хмельницького у його боротьбі за вільну Україну (відомо, що Богун брав участь у всіх битвах Національно-визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького 1648 – 1657 років). У сонеті «І знову крик, і січа, і луна...» окреслюється образ Івана Богуна, борця за свободу України, палкого патріота, талановитого полководця. Вороги його люто ненавиділи. Ліричний герой вдається до прийому художньої умовності, звертається до Богуна як до живого героя: «Заходь, залізне ймення Богуна, / У наше коло подвигу і втрати. / Уже горять шляхетські чорні ґрати, / Як знак мети, не помщені сповна, / Біля Богдана, в сйаві знамена, / Твоя рука завзяття і розплати». Богун був противником орієнтації на Москву, Переяславської ради Богдана Хмельницького з російським царем. У січні 1654 році Богун відмовився присягнути на вірність московському царю. У знак протесту він покинув раду: «І карий зір, напоєний снаги, / Обводить раду. Мовкнуть вороги, / Коли Богун підводиться поволі, / Перед полки виходить до воріт, / Летить, і креше, і втирає піт, / Свій люд і край рятуючи з неволі». Сучасники героя підкреслювали, що Іван Богун непохитно стояв позиціях української державності. Так само був противником пропольської орієнтації. У лютому 1664 року полководця схопили поляки і розстріляли біля Новгорода-Сіверського.

Образ Івана Богуна моделюється у сонеті «Свій люд і край рятуючи з неволі...», в якому він зображується мужнім і непохитним борцем за волю України. Ліричний оповідач не маскує своєї присутності у фікційному світі сонета, його мовлення немов зливається з голосом героя: «Свій люд і край рятуючи з неволі, / З-під лядської кормиги і наруг, / Коли здавалось – похитнеться друг, / Відхреститься твоєї хліба-солі; / Іезуїтські лестощі навкруг, / І клеветета, й сутани чорночолі, – / Без мови, темна, як осінній луг, / Убога воля билася у полі» [Малишко 1973, 5: 225]. Художній наратив підпорядковується героєві, в якому проступає доля і риси Богуна, який на своєму життєвому шляху стикався із зрадою друзів, тими, хто відхрещувався від його хліба-солі. Доба ставить Богуна перед великими випробуваннями, проблемою вибору, коли потрібно розпізнати «іезуїтські лестощі навкруг», «і клеветету», і «сутани чорночолі», що символізують єзуїтів, ворогів народу, які прагнули духовно поневолити його. Ліричний оповідач розглядає

Богуна крізь призму його часу і часу теперішнього та героїзму його нащадків, сучасних патріотів:

У тебе, Йване, не стомився кінь,
У тебе, Йване, шлях до поколінь
Крізь розстріли, й шибениці, й палі.

Варнак і смерд кують твої вози,
І шабля б'є, й вичікують грози
Порохівниці, порохом припалі» [Малишко 1973, 5: 225 – 226].

Поет апелює до свідомості своїх читачів, навчає їх захищати Батьківщину, гуманізм, добро. У цьому контексті варто згадати ліричну поему «Ніч Івана Богуна» Миколи Вінграновського, в якій змальовано світ переживань і рефлексій відомого ватажка Івана Богуна в ніч перед Переяславською радою. Безвихідь України Богун характеризує такими словами: «Та не дай, Боже, та не дай нікому, як отому народоньку молодому!» [Вінграновський 2004, 1: 189]. Водночас Іван Богун вірить у світле майбутнє України: «Я вірю в Бога – в Україну. / Вона мій Бог і поводир. / Її одну мій ловить зір, / І хоч загину – до загину. / Прозрімо ж! Люди ми чи ні? / Чи ми раби борщу і сала? / І наша воля нас зассала, / нас, та у нашому ж човні» [Вінграновський 2004, 1: 191].

Цікаве явище у доробку поета – сонети, в яких центральним образом змальовано молодого поета Василь Чумака. В модерну українську поезію він увійшов у свої дев'ятнадцять років і в дев'ятнадцять років був розстріляний денікінцями в Києві. Він залишив знакову збірку «Заспів» (1919). Це був талановитий поет-імпресіоніст. У «Заспіві» відтворив атмосферу революційного підпілля, в якому перебував і сам як боротьбист, активний член УПСР (Української партії соціалістів-революціонерів). Молодий поет використав алітерацію: «риємо – риємо – риємо / землю, неначе кроти», градацію образів, яскраві метафори: «сіємо – сіємо – сіємо / буйні червоні цвіти», тобто революційні ідеї визволення, які сіють бійці і які зійдуть бурями, маками і червоними вогнями.

Тодішній критик Андрій Хвиля писав про цю поезію: «Коротко. Одрубко. Все сказано. Тут – непереможна сила, незламна воля».

Поезія Василя Чумака та драматична доля схвилювали А.Малишка, і він відтворює образ свого побратима по перу в диптиху сонетів «Не віддзвеніли повені блакитні...», «І стеле шлях безсмертя Чумакові». Поет вдався до італійської форми сонета, який написаний п'ятистопним ямбом, римування абба абба вгв ддв. У поетичній візії Малишка образ юного поета замальовується в ореолі блакитної повені, що символізує молоду життєдайну силу, який живе у спогадах, що немов «снують поему грози середлітні». Ліричний герой А.Малишка порівнює автора «Заспіву» з приходом весни, березнем, який «у дні новітні заплоненів жагою юнака. / На креміль крицю кидала рука, / І раб – не раб, де обрії всевітні» Справді, збірка Василя Чумака пройнята космічними образами, героїзацією подвигу окремої людини й народу, адже поет вірив в ідею світової революції і відродження України як держави: «Вдаримо гучно ми дзвонами, – / всевіт обійде луна, – кинемо вільно червоними: / – Володарі світу з кордонами, / вже не потрібні ви нам» («Червоний заспів»). Тодішній критик Борис Якубовський писав: «Збірка «Заспів» назавжди залишиться в нашому письменстві першим квітом ранньої весни революції». Оповідач А.Малишка відтворює епізод, як денікінці «ведуть на допит юнака вночі / Білогвардійські шлюхи і сичі, / І він, як березень, іде в закові, / Та Україна помстою горить, / І наближає волі віщу мить, / І стеле шлях безсмертя Чумакові» [Малишко 1973, 5: 228]. Другий сонет починається останнім рядком першого сонета «І стеле шлях безсмертя Чумакові...», в якому не тільки продовжується зображення героїзму молодого поета, але й утверджує його безсмертя, який оспівав рідну землю і передбачив її незалежність. Один рівень образу весни як відродження України переходить в інший, коли змальовано образ народу, розкрито силу духу поета: «Народ мій любий, мій гарячий біль. / Підводяться від Ічні, з темних піль, / Його надії квіти пурпурові. / І каламуть, і котики шовкові / Весни повів зелено буйний хміль. / То Чумакове серце в рідній мові / Несе життя трагедій і весіль». Символічні образи весняної повені («весни повів зеленобуйний хміль» – оригінальна метафора й епітет), образи квітів, котиків шовкових з верби, серця поета увиразнюють образ митця, який своїм словом «в рідній мові»

«несе життя трагедій і весіль». Така образна палітра зумовлена інтенцією автора, який прагнув, щоб усі образи були пройняті спільною ідеєю – безсмертя поета: у синтезі двох терцетів узагальнюється ідея спадкоємності поколінь, торжества його слова, яке оживає і хвилює нащадків: «І гомонить, як у листві дерева, / Його натхнення повинь березнева. / Не для журби, не для важкої страти / Весну і щастя креслила рука. / І заздрять доморобні Герострати / Дзвінкоголосій славі Чумака!» [Малишко 1973, 5: 229].

Завершують цикл «Сонети вечорів» два сонети «Встають мої світанки корчуваті...», «Крізь вечори, мов корінь у саду...», оповідь в яких веде автодієгетичний оповідач, тобто в його образі вгадуються риси автора, інтонації, манера самовираження і зізнань. Цей оповідач обговорює тему з уявним співбесідником, з «іншим». Він порушує питання спадкоємності поколінь у мистецтві, застосовує оповідний прийом аналепсису, себто повертаючись у ліричну даль, пам'ять, минуле, свідомість, коли минуле постає як сучасне у візії оповідача, перетворюється у живі образи у рецепції героя. Ліричний оповідач у монолозі констатує: «Встають мої світанки корчуваті, / Життя, і праця, й помисли мої, / Зростає внук, йому на рученята / Кладуть дарунки сиві солов'ї: / Краплину щастя, роси небагаті, / Дубів дихання, й сині ручаї, / І вікові мелодії свої, / Ті ж солов'їні. В горі і на святі» [Малишко 1973, 5: 230]. Образ солов'я символізує поетичне начало, а поетова мова є «солов'їною мовою», якою пишуть лірику. Життєві колізії переростають у ліричний сюжет, а відтак у поетичну філософію, в роздуми над смыслом життя і творчості, коли є кому передати естафету поколінь: «Бо ж виросте, і помужніє внук, / І візьме слово, наче зброю з рук / В старішого і старшого по зброї; / Бо пісня – то не забавка пуста. / І слово розпашить свої уста / На клич і труд України молодій!» [Малишко 1973, 5: 230]. Як бачимо, образи, переживання і міркування, якими ділиться ліричний оповідач, виникли ніби на очах у читача і наповнені вражаючого ліричного силою. Образ внука-поета засвідчує безперервну тяглість поетичного слова, яке звучатиме з його уст як зброя і заклик служити молодій Вітчизні.

Ліричний герой сонета «Крізь вечори, мов корінь у саду...» повертається з мандрів до «отчого порогу». Герой і поет постають

як дві іпостасі, як антиподи, що виражають різне ставлення до творчості. Одна іпостась сягає кореня в саду, дослухається до порад, «і крутих слів розжеврену орду, мою надію і мою підмогу». Друга, подорожуючи світами, шукає себе, зосереджуючись на своєму внутрішньому світі, схильна до самотності, рефлексій, «та й знову в путь. Прощайте, теплі віти! / Не дай же, Бог, в самотині старіти / І квіт і світ цінити в півціни». Герой не бажає спокою, він прагне творення, дерзаних: «Не загублю і не вмалю просторінь, / Бентежну душу виверну, мов корінь, / І пропалю вогнем до глибини». Він прагне свободи, яку символізує просторінь. А тому він знає, що йому відкриті двері у завтрашній день.

Література: Гете 1985: Гете Й.-В. Природа і мистецтво // Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. – Т. 11. – К.: Наукова думка, 1985; Дем'янівська: Дем'янівська Л. Андрій Малишко. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1985.; Качуровський 1994: Качуровський І. Строфіка. – К.: Либідь, 1994.; Лихачов 1981: Лихачов Д.С. Несколько мыслей о лирической поэзии // День поэзии. – М., 1981.; Малишко: 1955: Малишко А. Нові поезії // Літературна газета. – 1955. – 3 листопада.; Малишко 1973: Малишко А. Твори: В 10 т. – Т. 4. – К.: Дніпро, 1973.; Малишко А.С. Твори: У 10 т. – Т. 5. – К.: Дніпро, 1973.; Павличко 1972: Павличко Д. Сонця і правди сурмач // Малишко А. Твори: В 10 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1972. – С. 5 – 82.; Павличко 2007: Павличко Д. «Ти зліпила мене із огню України...». До 75-річчя від дня народження А. Малишка // Павличко Д. Літературознавство. Критика. Українська література: У 2 т. – Т. 1. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – С. 480 – 494; Рильський 1984: Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1984.; Семенюк 2002: Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Бондарева О.Є. Версифікація: теорія і практика віршування. – К.: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2002.; Словник української мови 2010, 1: Словник української мови: У 20 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 2010.; Франко 1976, 1: Франко І.Я. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1976. .

Ткачук Н.П. Художественный дискурс цикла «Сонетів обухівської дороги» Андрія Малишко

В статтє освещается характер художественных исканий Андрія Малишко в жанре сонета, его участие в полемике об актуальности

класическої форми сонета. Под впливом неокласика Максима Рильського поет створив цикл сонетів, в яких звернувся до вічних питань життя і смерті, онтологічним проблемам буття людини і народу. Тематичний репертуар сонетів Мальшико широкий: в його семантичному полі присутні інтимна, пейзажна, громадянська, космічна, суспільна тематика. Продовжуючи традиції Івана Франка, Леси Українки, Максима Рильського, Миколи Зерова, Андрія Мальшико органічно об'єднав глибину змісту з ізольованою формою. Сонети Мальшико окрашені ліризмом і суб'єктивною модальністю і визначаються ритміко-мелодичним різноманітністю, оригінально звучать переосмислені фольклорні мотиви і поезика. В своїх сонетах поет актуалізує історіософські проблеми буття України, її поступь в майбутнє.

Ключові слова: сонет, традиція, дискурс, цикл, класическа форма, зміст, ліризм.

Рецензенти: Просалова В.А., док. філол. наук, професор (Донецьк)

Журба С.В., к.філол. наук, доцент (Кривий Ріг)

Віталій Мацько, д.філол.н. (Хмельницький)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 821.161.2 - 31(Мак)

Образ автора в художньому творі і листуванні (До 100-річчя з дня народження Ольги Мак)

Вперше в українському літературознавстві досліджено основні особливості образу автора Ольги Мак в художньому творі й листуванні. Висвітлено характеротворення прозотексту, образ автора, потенціал якого сприяє відтворенню як зовнішності, так і динаміки почуттів, емоцій, думок письменниці. Теоретичну частину морально-етичної культури спілкування частково розкрито в листах, адресованих автору цієї статті.

Ключові слова: дихотомія, автор, біографічність, лист, композиція, адресат, адресант.

Vitaliy Matsko. The author's image in the work of art and correspondence (to the Olga Mack's 100th birth anniversary)

For the first time in Ukrainian literary criticism the main features of Olga Mack's author image in the work of art and letters are investigated. The

класическої форми сонета. Под впливом неокласика Максима Рильського поет створив цикл сонетів, в яких звернувся до вічних питань життя і смерті, онтологічним проблемам буття людини і народу. Тематичний репертуар сонетів Мальшико широкий: в його семантичному полі присутні інтимна, пейзажна, громадянська, космічна, суспільна тематика. Продовжуючи традиції Івана Франка, Леси Українки, Максима Рильського, Миколи Зерова, Андрія Мальшико органічно об'єднав глибину змісту з ізольованою формою. Сонети Мальшико окрашені ліризмом і суб'єктивною модальністю і визначаються ритміко-мелодичним різноманітністю, оригінально звучать переосмислені фольклорні мотиви і поетика. В своїх сонетах поет актуалізує історіософські проблеми буття України, її поступь в майбутнє.

Ключові слова: сонет, традиція, дискурс, цикл, класическа форма, зміст, ліризм.

Рецензенти: Просалова В.А., док. філол. наук, професор (Донецьк)

Журба С.В., к.філол. наук, доцент (Кривий Ріг)

Віталій Мацько, д.філол.н. (Хмельницький)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 821.161.2 - 31(Мак)

Образ автора в художньому творі і листуванні (До 100-річчя з дня народження Ольги Мак)

Вперше в українському літературознавстві досліджено основні особливості образу автора Ольги Мак в художньому творі й листуванні. Висвітлено характеротворення прозотексту, образ автора, потенціал якого сприяє відтворенню як зовнішності, так і динаміки почуттів, емоцій, думок письменниці. Теоретичну частину морально-етичної культури спілкування частково розкрито в листах, адресованих автору цієї статті.

Ключові слова: дихотомія, автор, біографічність, лист, композиція, адресат, адресант.

Vitaliy Matsko. The author's image in the work of art and correspondence (to the Olga Mack's 100th birth anniversary)

For the first time in Ukrainian literary criticism the main features of Olga Mack's author image in the work of art and letters are investigated. The

main peculiarities of prose creation are enlightened. The author's image, which contributes to the reproduction of both inner features and dynamics of feelings, emotions and thoughts of the writer are researched. The theoretical issue of the moral and ethical culture of communication is partly revealed in letters addressed to the author of this article.

Keywords: dichotomy, author, biographical features, letter, composition, addressee, sender.

У цій статті зацентруємо на дихотомії теоретичного і практичного дискурсу присутності автора в тексті. Передовсім, завважимо, що проблема епістолярного спілкування на відстанні набуває актуальності. В українському літературознавстві подібні спроби здійснювали В. Смілянська [Смілянська 1990: 14, 515], Г. Давидова-Біла [Давидова-Біла 1999: 5, 25 – 52], М. Легкий [Легкий 1997 : 8, 17 – 41], А. Островська [Островська 1999 : 12, 64 – 97], В. Терещенко [Терещенко 1997: 15, 69 – 98], Ю. Ільчук [Ільчук 1998 : 7, 12-17], Є. Хомчак [Хомчак 2001 : 16, 152 – 155]. М. Бахтін, розробляючи переважно філософсько-методологічний аспект проблеми автора, розглядає як корелятивні поняття автора біографічного, автора «первинного» (естетичний момент) й автора «вторинного», або «образ автора». Усвідомлення природи естетичної діяльності, на думку вченого, не потребує звернення до ототожнення автора біографічного – реальної особи, яка «живе своїм біографічним життям», тобто моменту етичної події, соціального буття, – і автора-творця, або учасника естетичної діяльності [Бахтин 1975, 1: 403].

Отже, М. Бахтін наполягає і на відмежуванні автора-творця від образу автора. У сучасному літературознавстві вирізняють кілька іпостасей автора: 1) автор всевідний; 2) автор інтенційний; 3) автор концепційний; 4) автор іманентний; 5) автор канонічний; 6) автор умовно деперсоналізований; 7) автор персоналізований [Електронний ресурс 2013: 17, 26 січня]. Отже, автор як текстовий суб'єкт є вбудованим у твір (імплицитний автор) і є носієм авторської свідомості.

За логікою Наталії Бонецької, в процесі художньої комунікації читач, усвідомлюючи «сконструйованість» твору, неодмінно відчуває авторську «присутність» і може вбачати «деміургічну волю митця» за кожним елементом художнього цілого, а тому у процесі сприймання постає «образ автора» (як

читацька інтенція, що є «обов'язковим моментом естетичного переживання»), який «вбирає в себе суму усіх художніх прийомів і усю повноту смислу твору», відбиваючи «внутрішню особистість» митця [Бонецкая 1986: 2, 253; 260].

Відтак, автор не може бути вилучений зі сфери художньої комунікації. Категорія автора є актуальною і продуктивною не лише в дослідженні окремого літературного твору, а й може розглядатися в межах усієї художньої спадщини. Образ автора є «конструктивним елементом» не лише окремого літературного твору, а й цілого циклу чи творчості письменника загалом [Виноградов 1971, 4: 155].

Аналізуючи художній світ прозописьма Ольги Мак, впадає у вічі, передусім, її «присутність» в іпостасі інтенційної та концепційної особи. Скажімо, у повістях «Каміння під косою», «Чудасій», оповіданні для дітей «Як Олег здобув Царгород» знаком присутності автора постає світ ідей, героїв і навіть художня організація творів. Ольга Мак – це виразно концепційний автор. Концептуальне бачення світу і людини в ньому авторка моделює інтенційно, свідомо з раціональних та екзистенційних вимірів. Зазнавши в советському тоталітарному просторі утисків, приниження людських прав і перебуваючи не з власної волі за кордоном, вона художньо зафіксувала своє бачення буття людини діахронічному бінарній картині світу: тоталітарному і демократичному («З часів єжовщини», «Руслом угору», «Каміння під косою», «Чудасій», «Жаїра») – світ героїв в контексті соціальних проблем тлумачиться як певна концепція автора і стає своєрідним типом комунікативної єдності.

Повість Ольги Мак «Каміння під косою» вперше була надрукована 1973 року в Торонто (вдруге – київським видавництвом «Глобус» 1994 року, третє видання – 2006 р. [Мак 2006, 10: 3 – 142]. Твір Ольги Мак (Петрової) – це суто жіночий текст. Лише жінка-письменниця, переживши жахне лихоліття в Харкові, змогла настільки майстерно трансформувати події українського життя 1933 року в простір текстів, вибудувати відповідну структуру словесно-образного мислення, що виразно постає в предметно-функціональній залежності авторської зосередженості на історико-психологічних факторах. «Каміння під косою» – зразок соціально-психологічної прози. Головний герой

повісті – підліток Андрій – комфортно почуватися в натовпі; події розгортаються в колишній столиці України Харкові.

Грунський підліток Андрій тікає з дитбудинку і пробирається до міста в пошуках харчів, порятунку від голодної смерті. Головні герої саморозкриваються в дії, напружених ситуаціях. Повість проливає світло на жахливі картини голодомору в Україні. Відбувається це через внутрішній, психологічний світ підлітка Андрія, якого письменниця наділяє позитивними рисами характеру. Водночас – герой надзвичайно вразливий. Бездушному прорабові, який не хоче прийняти хлопця на роботу без документів, навертаючи знову до села, відповідає: «А ви ж чому до колгоспу не вступаєте?..Чому до міста тулитеся?». Із такими сповідальними одкровеннями пов'язані, поза сумнівом, здобутки психологічного письма. Повість Ольги Мак багатогранна, сповнена несподіванок і таємниць. Авторка майстерно володіє «словесною рудою», реалістично виписуючи картини тогочасного життя.

Головний герой твору – юнак із чіткою життєвою позицією, вольовий та рішучий – бореться за життя, за свободу мислення, дій і перемагає. Письменниця не переступила межі, за якою – обивательство, байдужість і моральний розлад. Щодо цих явищ художній світ прозаїка випромінює категоріальний статус; це – безкомпромісна позиція, послідовне переборення головними персонажами негативних суспільних явищ. Урешті, сама письменниця в листі (від 8 жовтня 1993 року) до мене писала: «Маючи велике виrozumіння до людських слабостей, завжди брала за ідеал людину вольову, з глибокими чеснотливими засадами».

Життєва позиція є висхідним моментом, початком діяльності людини в певному напрямку. Сенс життя для юного героя твору – побороти зло. Але обставини сильніші за людину. Вони впливають на формування особистості, її внутрішнього світу. Андрій спостерігає, як обставини ламають звичні стереотипи, як відбирають найголовніше – життя. Сотні людей у рідному селі Груні пухнуть із голоду, його ж, сироту, відправили в дитячий будинок, де ще більше панує соціальна несправедливість, від чого хлопець тікає до столиці України. В Харкові – сотні й сотні жебраків, кілометрові черги за хлібом. Андрій іде назустріч долі. Він не панікує, не скиглить, а самотужки шукає порятунку. Живе надією, почуттям, усвідомленням настання позитивних змін. Його

надія спирається на осмислення факту, що існування світу є головною умовою існування людини. І ось у такому ракурсі письменниця загострює проблему: сенс життя створюється самою людиною. Це і є центральним кредо власне письменниці, яка в роки минулої світової війни разом з двома маленькими донечками рушила на Захід, щоб відбутися у вільному світі, знайти сенс життя.

Життєва позиція Андрія виявляється в практичних діях, а така людина – завжди послідовна, цілеспрямована. Ольга Мак показує формування особистості, що відбувається в процесі соціалізації – в жорстоких обставинах, у лещатах смерті. Юнак «вбирає» в себе системи: «Я – Я» (самосвідомість), «Я – Ти» (почуття любові, дружби, ненависті, помсти), «Я – Ми» (національні почуття, переконання, звичаї, традиції), «Я – Україна» (державницьке самоусвідомлення), «Я – природа» (ставлення до навколишнього середовища), «Я – універсіум» (роздуми про сенс життя й смерті), «Я – суспільство» (ставлення до інших людей, до світу створених речей), «Я – людство» (належність до роду людського, родова самосвідомість). Поза суспільством людина не існує, себто вона є там, де її діяльність – у системі суспільних відносин. Для головного героя повісті «Каміння під косою» соціалізація є процесом засвоєння певної системи знань, норм, цінностей, що дають змогу функціонувати йому як повноправному члену суспільства. А найважливішою формою соціалізації є звичаї й традиції. Аби справді бути повноправним членом суспільства, Андрієві довелося пройти випробування голодом, і лише щасливий випадок, надія порятували хлопця від наглої смерті. Дружина колишнього лікаря Лідія Сергіївна Чернявська не лише обіграла сільського юнака, а й прописала його. Це сприяло хлопцеві в законному здобутті освіти у фабзавучі, в роботі на заводі, отриманні продуктового пайка. Юнак наділений добротою, гуманним ставленням до ближнього. Він роздає прошкакам залишки бабиних харчів, рятує від несправедливого виселення з хати бабу Гречанючку та її онука Грицька, піклується здоров'ям і доглядає до смерті Лідію Сергіївну.

Інтригуючою також є повість Ольги Мак (1913 – 1998, Торонто) – «Чудасій». Головного героя Олексія Уха письменниця умовно переносить в «Інші світи», хоча його характер гартується,

бореться, перемагає в реальній атмосфері, серед конкретних осіб, в інтерсуб'єктивному спілкуванні. Син росіянки й українця мусить розв'язати внутрішній конфлікт без компромісів і хитань: «Як я є москаль, то, значить, яничар супроти батька; як я є українець – то, значить, яничар супроти матері» [Мак 1956 : 11, 21]. Із нашого погляду, письменниця головно не прагнула показати просту людину в тоталітарному світі, як, скажімо, це робить Олена Звичайна в оповіданні «Миргородський ярмарок» [Звичайна 1953, б: 3 – 44], чи дивакуватість людини в оточенні реальних речей, і навіть не позицію приналежності до національності. Її мета – через внутрішній світ головного героя «вийти» на зовнішні обшири, допомогти читачеві розібратися в призначенні маленької людини в суспільному середовищі. А те, що прозаїк вмонтовує в сюжетну канву дії та вчинки дивакуватого хлопця – секрет творчого процесу, котрий свідчить про неординарний підхід до змалювання центрального персонажа.

Дивак Ольги Мак залишається диваком, бо за ситуативні події та вчинки, котрі довелося «здійснити» чудасієві в країні, що будувала комунізм, мільйони його співгромадян визнавалися «ворогами народу». Олексію ж Уху під час війни вдалося благополучно «дістатися» до Німеччини. Адже в 1930 роки лише за необережне слово стосовно національного питання (а про це йдеться на трьох сторінках повісті) [Мак 1956, 11: 21 – 23] людину могли знищити; або хіба реальним є те, що персонаж у найтяжчі тоталітарні роки, часи масових репресій, про Сталіна вголос висловився: «Піймав би стару Джугашвіліху і примусив би її зробити аборт». Це, ясна річ, авторська версія – авторська «присутність» в монолозі, її світогляд, світобачення, врешті ставлення авторки до простору держави, в якій перебувала до війни, адже в тих умовах ніхто нічого подібного не говорив. Одначе письменниця, сказати б, в химерно-романтичному супроводі «допроводжує» свого персонажа до фіналу цілим і неушкодженим. Комічного, про що Б.Стебельський висловився в рецензії («Свобода», 1993, 21 вересня), в повісті обмаль, а ось дуалістичний, бінарний світ висвітлено широко. Змальовано, властиво, двосвіття – добро і зло. Звертає на себе увагу примітка письменниці стосовно терміну «симбіоз»: «у відміну від паразитизму – тісне співжиття двох рослин або тварин, від якого

обоє мають користь» (с.19). Аналогічно й люди в цьому світі – добрі та злі – співіснують.

Павло Омельченко, товариш Олекси, помітив, як він «у скрутну хвилину завжди міг позичити грошей; він знав підпільних торгівців, у яких можна було купити матеріал на убрання, черевики чи кальози; він міг просидіти кілька ночей біля ліжка хворого, міг допомогти підшукати мешкання і на власних плечах переносити речі; він, нарешті, міг побілити кімнату, направити вікна, двері...» і разом з тим швидко входив у стан афекту, «тому з ним завжди треба було бути щирим, бо, відчувши найменшу фальш чи лицемірство, Олекса відразу вибухав гнівом і тоді не рахувався зі словами» (с.19). Двосвіття людини відбивається й у мові персонажа, який каже, що «чудасієм у теперішні часи найвигідніше бути. Бо нормальна людина – що? Нормальна людина тепер зі своїм розумом зовсім дурна і не знає, куди його приткнути...» (с.78). На нашу думку, саме в цих словах вчувається біографічність автора, яка добре розуміла існування простої незахищеної людини в добу сталінізму, адже лише ті, хто був насправді хворим чи притворився ним й хоч раз лікувався в психіатричній лікарні – здобував право неосудного. Серед письменників саме так порятувалися від карального меча енкаведистів Володимир Сосюра, Тодось Осьмачка, нині призабутий одеський літератор Олесь Мазур.

Характер персонажа письменника розкриває в діалогах із друзями, дівчиною Лідією; і то не випадково, бо «...людська особистість формується завжди в діалозі з іншими, а також у діалозі з уже панівним у культурі образом людського» (с.124). Проте в діяльності Чудасія відчувається «злий потяг», себто внутрішній спротив зовнішньому світові. Такий внутрішній дискомфорт помітив Павло Омельченко. Він відверто говорить зі своїм дивним другом-студентом: «Все, що не вкладається у форми звичного трафарету, видається вам чудним, друже...Вас також вважають диваком тому, що ви не подібні до пересічного людського штампі. На це можна різно дивитися, залежно від смаків, зате ваші внутрішні прикмети всі мусять признати зразком людського ідеалу» (с.117). Олексій – вічний протестант, що прагне свободи. Одначе співірною свободі має бути й відповідальність.

До відповідальності Олексу Уха підштовхує «злий потяг». Екзистенційний мисленник ХХ віку Мартін Бубер, аналізуючи біблійні образи добра і зла, розглядає в людській діяльності «злий потяг» як прикмету, як силу, що притаманна людині, без якої та не може ні породжувати щось, ані творити. Однак, говорить науковець, «злий потяг» не треба знищувати, а слід поєднувати з добрим потягом; стан людської душі він називає спрямованістю, «котра задає їй здатність до великої любові й великого служіння» [Бубер 1995, 3: 138]. Ольга Мак ідеалізує центрального персонажа, здається, зображує його гіперболізовано, прагнучи в такий спосіб виокремити Олексу з натовпу. У ньому все ж перемагає «добрий потяг»: «Коли б ви бодай трохи постаралися ближче придивитися до Олекси, ви б зрозуміли, чого він вартий! Це надзвичайно цікава й оригінальна натура й може вже захопити тим, що не подібна до інших людей. Під його зовнішнім дивацтвом криється стільки доброти, стільки ніжності, чуйності, стільки спостережливості й глибокого розуму, що не знаю, чи десятою частиною того може похвалитися інша людина. Працьовитий, як бджола, винахідливий, як Соломон, господарний, чесний, відданий...» (с.157). Олекса – альтруїст, який жив для інших; він ніколи не одружувався. Під час війни пішов у лави УПА, а відтак опинився за кордоном. По війні подався до монастиря, де став братом Онисифором. Між особистим і загальнонаціональним обрав друге, бо «річ у засаді! Я розумію цю засаду так: для справи – все, а для себе тільки те, без чого не можна існувати» (с.206).

Повість Ольги Мак «Чудасій» 1958 року було подано до списку лауреатів на Нобелівську премію (нагороду тоді отримав Б.Пастернак). Письменниця не одержала премії, бо повісті закидали недопустимий знак – наявність критики нації. Ольга Мак насправді ж захищала право реального зображення в кожній нації рутинного, руйнівного, аморального світу. Для неї ідеал людини – досягнення успіху завдяки честі, гідності, совісті. Але не нагородою переймалася письменниця, а уподобанням читачів. У листі від 30 грудня 1992 року до Д.Чередниченка писала: «Щодо «Чудасія», ви зуміли без безпосередніх компліментів полюскотати мою амбіцію, хоч я на похвали якась цілком байдужа. Читачам вона сподобалась, і я можу з чистою совістю сказати, що викликала найбільший шум на діаспорному ринку» [Мак 2006, 10: 9].

Моє знайомство з Ольгою Мак відбулося наприкінці вересня 1993 року, коли вона з дочкою Вікторією вперше після тривалої розлуки відвідала свою малу батькішину Кам'янець-Подільський, а 1 жовтня – мала промову і зустріч з побратимами по перу в Спілці письменників України. Тоді ж я мав з нею і телефонну розмову. А далі, коли письменниця прибула в Торонто, підтримували листовний контакт на відстані – листовно. Перший конверт з Канади надійшов до редакції газети «Кам'янець-Подільський вісник», яку мені довелося редагувати. У ньому – розлога автобіографічна розповідь. Цей матеріал побачив світ під назвою «Ольга Мак. Сторінки біографії» («К.-П.в.» - 1993. – №91, 94, 95). У ній – детальна розповідь про дитячі, юні і зрілі літа, творчість на еміграції. Народилась письменниця 21 липня 1913 року в Кам'янці-Подільському в родині державного урядовця Нила Семеновича Петрова (інженер-проектувальник, будував мости), мати – Марія Михайлівна Зуб – домогосподарка, згодом швея. Ледве Ользі виповнилося півроку, як родина перебралась до Києва і прожила там до 1920 року. Воєнне лихоліття змусило переїхати до села Вільхівчик поблизу Корсуня (нині Корсунь-Шевченківський район). Письменниця згадувала, що саме там, у Вільхівчику, вона відчула себе українкою. Після несподіваної їй передчасної смерті двох її сестер та батька осиротіла родина повернулася до Кам'янця. 1929 року Ольга закінчила третю семилітню школу в Кам'янці-Подільському. Працювала в радгоспі села Цибулівка, ліквідовувала неписьменність, зати́м вступила до технікуму чужоземних мов. На початку 1932 року одружилася з ученим-мовознавцем, кандидатом філологічних наук, уродженцем Кам'янця-Подільського Вадимом Олександровичем Дорошенком (з роду – Дрочинський; 1905 – 1944), який навчався в аспірантурі. Після захисту дисертації чоловікові запропонували посаду доцента в Ніжинському педагогічному інституті. Ольга Мак переїхала до Ніжина і стала студенткою літературно-лінгвістичного факультету місцевого педінституту. Диплом про вищу освіту отримала 1938 року, саме в той час заарештували її чоловіка (див. «З часів єжовщини»). 1943 року покинула Україну. Жила в Австрії, 1947 року переїхала до Бразилії, від 1970 року жила в Торонто (Канада).

Тішилася тим, що побувала в Україні: відвідала Ніжин, Чернівці, Хотин, Київ, Кам'янець-Подільський, де цілувала

одвірки рідної школи, зустрілася зі студентами місцевого педагогічного інституту. Одначе спражнім святом для неї була зустріч з однокласницею, істориком-краєзнавцем і фольклористом Тамарою Андріївною Сис (дівоче Бистрицька; 1913 – 2008). Остання про ровесницю залишила для історії зворушливі спогади [Сис-Бистрицька 1998, 13: 7].

Кілька слів про особливості композиційної побудови листів. Зовні структурно-композиційна схема автобіографії письменниці зорганізована відповідно до звичайної будови епістолярного тексту. Останній до мене скомпоновано з 11 листів (упродовж 1993 – 1996 рр.), закінчення і початок кожного з яких виділені зазначенням дати написання листа і прощанням із адресатом у завершальній позиції тексту (етикетним висловом "Ваша Ольга Мак", " Вітаю з щирого серця Ольга Мак" чи просто "О.М.").

Принципи, за якими споглядається художня організація епістолярної автобіографії, пов'язані насамперед із характером та специфікою структурного умотивування та тематично-сміслового співвіднесення елементів розповіді у творі. Загальний тематичний розподіл (особливо у розлоному листі від 8 жовтня 1993 року) сфокусовано за хронологією: дитяче, зріле й доросле життя, в якому центральне місце посідає творча праця письменниці, стиль письма: "Приїхавши до Канади, письменниця швидко входить у громадське і літературне життя цієї країни. Починає активніше виступати на сторінках преси, бере участь в літературному конкурсі Союзу українок Канади, виступає з доповідями і рецитаціями на різних імпрезах, з 1971 року до 1972 була заступницею голови ОПЛДМ.

Твори Ольги Мак були тричі відзначені на літературних конкурсах:

1. 1956 р. на конкурсі Українського літературного фонду в Чикаго був відзначений другою нагородою її "Чудасій".
2. 1960 р. на конкурсі фундації Марусь Бек при СФУЖО історичне оповідання "Лебідка" – першою нагородою.
3. 1972 року на конкурсі Союзу Українок Канади в Едмонтоні драматичний етюд «Дала дівчина хустину» – третьою нагородою.

З більших творів, друкованих фейлетонами в періодичній пресі, слід відзначити такі: «Земля Плаче», «Шкіци з Бразилії»,

«Українське село під більшовиками», «Червоний Скетч у Словацькому виконанні», «Мої учителі», «Коли скрипіли возики», «За гріхи батьків», «Воно знову оживає» – драматичний етюд з останніх днів життя Тараса Шевченка, «Суджена», «На місячнім промені», «Душа Дикого Степу», «Любо», «Сила юности», «Орденоносець», «Історія половини вишиваного рушника».

Про себе Ольга Мак каже, що вона завжди «любила йти проти вітру й плисти проти течії». Велика мрійниця за натурою, вона, однак, тверезо дивиться на життя і готова ставити чоло новим іспитам і новим розчаруванням, бо звикла до них настільки, що без них, як вона запевняє, життя втратили б смак. Згадуючи свій твердий життєвий шлях, письменниця не нарікає і не скаржиться. Навпаки, з перспективи часу дивиться на пережиті труднощі з гумором і пишається, що вийшла з них переможно.

Маючи велике виrozumіння до людських слабостей, Ольга Мак все ж завжди мала ідеалом людину вольову і з глибокими чеснотливими засадами. Одначе її виrozumіння сягає певних меж, за якими починається обивательство, байдужість і моральний розклад. Щодо цих явищ письменниця завжди займає безкомпромісову позицію і послідовно поборює їх у всіх своїх творах.

Стиль усього літературного доробку Ольги Мак виразно позначений рисами імпресіонізму й романтизму, гостротою і драматизмом.

На додаток:

1. Учителі моєї школи були майже всі свідомими українцями, хоч і не всі українського походження. Пізніше їх, за незначними винятками, більшовики знищили.

2. Ольга Мак має 9 років педагогічного стажу викладача української і російської мови і літератури в середніх та високих школах.

Відомо, що побудова художнього твору (обраний автором тип композиційного зв'язку) виконує функцію поєднання таких смислових елементів розповіді, що забезпечує тематичну зв'язність та смислово завершеність твору. Отже, виділені в епістолярній автобіографії Ольги Мак тематичні блоки поєднуються лінійно-поступальним типом композиційного зв'язку, тобто розташовуються у порядку їх природної хронологічної

послідовності. Організаційним центром композиційно-тематичної зв'язності та смислової завершеності твору при цьому виступає постать автора-розповідача.

Семантичним маркером зміни теми листа виступає звернення розповідача до адресата (до мене) у початковій позиції листа. У ньому безпосередньо зазначається перехід до іншої теми: «Дорогий синашу редакторе Віталіє Петровичу!

Виходить, що Ви – єдиний виняток з адресатів цього спільного послання. Чи, може, не одержали моєї відповіді ще з 11 жовтня минулого року? Вона була довжелезна, і було б шкода, коли б не одержали. Але я можу вислати копію. Уявіть собі, що я, переглядаючи старий адресар, несподівано знайшла там п.Коця, який подвизався у справах голодомору...».

Авторка, одержавши від мене копію рецензії на її повість «Каміння під косою», що була опублікована в журналі «Слово і час» [Мацько 1995, 11: 76 – 80] і яку редакція дещо підкоротила, 6 жовтня 1996 року висловила своє невдоволення у категоричній формі, що свідчить про імпульсивний характер адресанта: «Шановний Віталіє Петровичу!

Давно вже одержала Вашого листа з вирізками, але не спішила з відповіддю, щоб знайти відповідний тон і слова, які б не завели мене задалеко, бо я дуже не люблю ранити людей. Але й неподобств також не дарую. Ви блукаєте на кожному кроці, наосліп, шукаючи виходу з ситуації, намагаючись позбутись конкретних фактів загальниковими фразами, які нікому нічого не кажуть... і вийшло «Іван сім верс по коліна». Ви ж в моєму життєписі частину списали з Д.Чередниченка, а решту наплутали. Наприклад, чому Ви написали, що мої сестри і тато померли з голоду? Я не згадувала всього в подробицях, бо уважала, що воно неістотне, але неправди також не можу промовчати. Отже, моя старша сестра померла на одинадцятий день після того, як ми поселилися у Вільхівчику, від привезених ще з Києва сухіт. Через дев'ять днів померла наймолодша від туберкульозного менінгіту. Тато помер через 10 місяців на пістряка шлунку. В той час ми ніякого голоду не знали. Наші шляхетні й добрі сусіди-вільхівчани без кінця-краю приходили до нашої хати і приносили «печене і варене, і сире». Голод почався щойно кілька місяців після татової смерті – навесні 1921-го року, після того, як комуністична влада

«під червону мітлу» вимела засіки й комори всіх селян до останнього зерна.

Якось воно так несмачно все виходить. Та я не покидаю віри, що наші люди не всі здеморалізовані, знеохочені до праці й безвідповідальні. Рівно ж вірю, що у Вас вистачить мужности признати мені слухність і зробити відповідні висновки, які послужать Вам на користь.

Вітаю! Ольга Мак».

Тут вловлюється комунікативна спрямованість твору, обопільний діалог на відстані, а в ширшому розумінні – смислова зорієнтованість твору на читача, його духовні запити та потреби, загальний рівень культурного розвитку, інформаційна обізнаність у тій або іншій сфері людської життєдіяльності. Адже комунікативна зорієнтованість твору передбачає своєрідний діалог автора та його читача. Опосередкований контакт здійснюється в межах спроби взаємопорозуміння, співставлення морально-етичних та світоглядних позицій. Ольга Мак в даному разі розраховувала на ідейно близького читача (мене), якого намагається переконати, схилити на свій бік. Я ж став ідейним співником та одностороннім автором, адже аргументи в листі виявилися достатньо переконливими і спонукали мене до щирого співпереживання авторським ідеям та емоціям. Відповів на лист 14.XI.1996 р. Письменниця в цей час важко захворіла й перебувала в лікарні (померла 18 січня 1998 року). Адресуючи лист до Ольги Мак, повідомив наступне: «Хочу відповісти, що повість читав і плагіатом у Д.Чередниченка не займався. Після отримання Вашого листа я потелефонував Д.Чередниченкові, і він мені сказав, що в нього є магнітофонний запис Вашої розмови, з якого логічно випливає, що Ваші рідні померли з голоду. Тому прошу вибачення, якщо в моїй статті трапилась недоречність. Ваш лист сприймаю як мудре повчання молодшого літератора. Справді, свої ксерокопії надіслав Вам для того, аби почути з перших вуст оцінку і правдиву інформацію. Спасибі Вам, Ольго Нилівно, за мудрість і виважені слова».

Так, лист завжди чітко адресований й передбачає відповідь, спонукає до діалогу. Але комунікативна спрямованість епістолярної автобіографії Ольги Мак в даному випадку не є односторонньою, бо стосується третьої сторони, до якої адресату

довелося апелювати. І виходить, що звичайна фактологічна спрямованість письменника стає чітко образною, інформаційно насиченою і водночас емоційно переконливою. Що в підсумку стає суспільно значимою: доступно після публікації для широкого загалу читачів.

Отже, образ автора в художньому творі й листуванні змодельовано під кутом зору сформованого світобачення, світогляду письменниці Ольги Мак. Іноді в художньому тексті думки автора завуальовано (діалог персонажів, ліричні відступи, примітки до тексту, себто закрита, езотерична форма). Відкритою формою погляду на світ, інформаційною насиченістю, творчого почерку, стилю, характеру, деталізації літературної спадщини письменниці є епістолярій, який служить першоджерелом для рецепції художнього світу. Наведені приклади наочно переконують в тому, що епістолярій репрезентує науковий інтерес не лише як матеріал для вивчення біографії, але і як оригінальний чинник, у якому відображена вся багатогранність духовного життя письменниці, індивідуальні особливості мислення. У листах до мене Ольга Мак чимало з особистого життя «висповідала» упереміш з цікавими роздумами, поглядами на світ. Тому, заглиблюючись у художній світ її прозописьма, реципієнт краще розуміє джерела задуму й реалізації того чи іншого твору, збагатившись мудрими думками майстра слова, якою є діаспорна письменниця Ольга Мак (Петрова).

Література: Бахтин 1975 : Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва: Худож. лит., 1975. – 504 с.; Бонецкая 1986: Бонецкая Н.К. "Образ автора" как эстетическая категория// Контекст - 1985. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1986. - С.241-269; Бубер 1995: Бубер М. Образы добра и зла // Два образа веры. – М.: Прогресс, 1995. – С.138 – 139; Виноградов 1971: Виноградов В. О теории художественной речи. – Москва: Высш. шк., 1971. – 240 с.; Давидова-Біла 1999: Давидова-Біла Г. Образ автора в ліриці І. Я. Франка. Дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 1999. – 198 с.; Звичайна 1953: Звичайна Олена. Миргородський армарок; [розповідь про 1933 рік в Україні] / Олена Звичайна – Вінніпег: Вид-во «Тризуб», 1953. – 46 с.; Ільчук 1998: Ільчук Ю. Теорія

автора і структурно-суб'єктний аналіз тексту // Наукові записки. Національний університет "Києво-Могилянська академія". Філологія. – Київ, 1998. – Т. 4. – С. 12 – 17; Легкий 1997 : Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка. Дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1997. – 211 с.; Мак 1956: Мак Ольга. Чудасій: [повість] / Мак Ольга. – Торонто, 1956. – 213 с.; Мак 2006: Мак Ольга. Каміння під косою: [повість] / Мак Ольга. – К.: Лелека, 2006. – 144 с.; Мацько 1995: Мацько Віталій. Злочин без кари / Віталій Мацько // Слово і час. – 1995. – №9 – 10. – С.76 – 80; Островська 1999: Островська А. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації к. ХІХ – п. ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського). Дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 1999. – 205 с.; Сис-Бистрицька 1998: Сис-Бистрицька Тамара. Зустріч через шість десятиліть // Кам'янець-Подільський вісник. — 1998. – 11 квітня. – С. 7; Смілянська 1990: Смілянська В. "Святим огненным словом..." Тарас Шевченко: поетика. – Київ: Дніпро, 1990. – 290 с.; Терещенко 1997: Терещенко В. Проблема автора в повістях Т.Г.Шевченка. Дис. ... канд. філол. наук. – Кривий Ріг, 1997. – 213 с.; Хомчак 2001: Хомчак Е. Проблема автора в теоретико-літературоведческом аспекте // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – 2001.– № 3. – С. 152 – 155.; Електронний ресурс 2013: Електронний ресурс. / Режим доступу./<http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80>. – Переглянуто 26.01.2013.

Віталій Мацько. Образ автора в художественном произведении и переписке

Впервые в украинском литературоведении исследованы основные особенности образа автора - Ольги Мак - в художественном произведении и переписке. Освещены характерные черты прозотекста, образ автора, потенциал которого способствует воспроизводству как внешности, так и динамики чувств, эмоций, мыслей писательницы. Теоретическую часть морально-этической культуры общения частично раскрыто в письмах, адресованных автору этой статьи.

Ключевые слова: дихотомия, автор, биографичность, письмо, композиция, адресат, адресант.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол. наук, професор (Київ)
Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

Володимир Мельничайко, проф. (Тернопіль)

УДК 811.161.2'276.6:34

ББК 83.3 (4УКР)

Яскравий вияв громадянської мужності

У статті розглянуто памфлет Лесі Українки «Голос однієї російської ув'язненої». У ньому висловлено різкий осуд французьких поетів та артистів, які захоплено вітали візит царя Миколи II до Парижа, здійснено змістовний, структурний, мово-стилістичний аналіз цього гострого викривального твору.

Ключові слова: памфлет, структура, виражальні засоби, тропи, експресія, стилістичні фігури, контрастність, взаємодія засобів увиразнення.

Melnychayko V.Ya. Bright display of civil courage

The pamphlet "Golos odniei zasudzhenoi" by Lesia Ukrainka is considered in this article. There is expressed sharp conviction of the French poets and artists which enthusiastically greeted the visit of tsar Nick II to Paris. This creative work is structurally, language-stylistically analyzed in the context of this sharp revealing work.

Keywords: pamphlet, structure, expressive facilities, tropes, expression, stylistic figures, contrasting, co-operation of facilities of giving of expressiveness.

Цього літа минає 100 років відтоді, як перестало битися серце геніальної Лесі Українки, цієї мужньої жінки, яку І. Франко назвав «єдиним мужчиною на всю тогочасну Україну», жінки, яка всупереч невблаганній долі змогла внести свій неоціненний вклад у скарбницю української літератури. Її ми шануємо як непохитну дочку титана Прометейя, як автора високохудожніх поезій і драматичних творів. Але талант поетеси був багатограним, їй були доступні й інші стилі та жанри, в тому числі й гостре публіцистичне слово. Яскравим свідченням цього є стаття «Голос однієї російської ув'язненої», твір, який сама авторка назвала у підзаголовку «маленькою поемою в прозі». На наш погляд, є більше підстав назвати його памфлетом.

Написано статтю з приводу резонансної події міжнародного життя кінця XIX століття – відвідання російським царським подружжям Франції. Це був час, коли прогресивні кола громадськості Росії перебували під враженням недавньої розправи царату над народовольцями (1881 р.) – страти найвидатніших представників організації «Народна воля». Проте антисамодержавні настрої не знайшли відгуку у французької інтелектуальної еліти. Навпаки, офіційно звеличені світила з царини мистецтва поспішили відгукнутися на цю подію дифірамбами та панегіриками, розцінивши її як спорудження моста, що має з'єднувати народи. Саме їм, цим поетам і артистам, що «мали честь вітати імператорське російське подружжя у Версалі», присвячена стаття.

Можна тільки дивуватися, що молода, двадцятип'ятилітня, авторка, не помітивши, щоб із Росії прозвучав хоч один протест проти такої профанації поезії і хисту, якої допустилися французи у Версалі, відчула свій моральний і громадянський обов'язок виступити з різким осудом від імені поетів, ув'язнених у незамкнутій тюрмі – Російській імперії. І зробила це напрочуд вдало і переконливо.

У невеличкому за обсягом (1,5 сторінки тексту!) памфлеті знаходимо і характеристику ситуації, і негативну оцінку діячів французького мистецького Парнасу, і обґрунтування позиції прогресивної російської громадськості.

Текст памфлета умовно можна поділити на три частини, у кожній з яких є своя підтема, своє комунікативне призначення. У першій, яку можна назвати констатувальною, йдеться про неоднозначне сприйняття візиту царського подружжя до Франції. Друга суттю своєю оцінна: мова йде про поведінку тих представників французького мистецтва, які, закриваючи очі на реалії суспільного життя, віддають свій талант служінню можновладцям. Третя частина, з'ясувально-констатувальна, показує ситуацію в Росії, її глибинні протиріччя і проблеми.

Ці підтеми тісно переплітаються, взаємодіють, доповнюють одна одну, поступово розкриваючи ідейну домінанту твору.

Весь текст являє собою чітко структуровану цілість з виразними ознаками відкритого листа. Проте починається він не з традиційного для листів звернення до адресата. Замість цього

маємо найзагальнішу констатацію реакції французького суспільства на візит царського подружжя, виявлену у захоплених відгуках у пресі та мистецтві: «Великі імена і гучні голоси! Їхня слава лунає цілим світом!». Тут ще не видно справжнього задуму твору, його комунікативної спрямованості. Відчувається лише легка іронія, коли йдеться про «величних півбогів, увінчаних лавровими і трояндовими вінками», та протиставлення цим голосам «слабенького співу однієї невільниці».

У цьому початковому абзаці привертає увагу те, що авторка виступає не від власного імені, а від всіх «бідних поетів», які «призвичаїлися до пісень без відгуку, чоло яких ніколи не зазнало лаврів», але їй не потребує їх.

Їхній голос вільний і щирий, їхній спів не за нагороди, а за покликом душі. У цій частині антитеза ще звучить приглушено, сповільнено, спокійно.

На відміну від неї, у наступному фрагменті на повну силу чується вибух глибоких почуттів – обурення, огиди до тих півбогів із французького мистецького Парнасу, чиї улесливі творіння наповнювали зали Версалю на честь високих гостей. Тут уже не легка іронія, а їдкий сарказм, спрямований спроти тих, хто знеславив і себе, і своє мистецтво, і царевбивче місто Париж, історія якого тісно пов'язана з боротьбою проти тиранії. Ніякі балачки про «міст дружби між народами» не можуть оправдати поетів, які вважають себе вільними, а перед чужинцями «дзвенять ланками своїх добровільно накладних кайданів».

У третій частині тон знову змінюється. На зміну емоціям приходять аналіз реалій російського життя. Йдеться про духовне убожество великої країни, де нормальна людина, тим більше людина творча, що «любить волю, батьківщину і народ», навіть не перебуваючи в тюрмі, постійно відчуває себе ув'язненою. У звертанні до «славних побратимів» звучить і гірка іронія, і докір за те, що вони не можуть цього втямити.

Через увесь текст проходить прийом протиставлення. З-поміж конкретних застосувань цього прийому можна назвати:

вільні поети, до яких авторка причисляє і себе (ми) – лицемірні «напівбоги від мистецтва» (вони і ви);

тісна тюрма як місце ув'язнення – простора в'язниця з іменем Росія;

страчені повсталим народом французькі королі-тирани – прославлений тиран Микола II;

Мольєр, що підточував основи тиранії – Людовик-Сонце як творець самодержавного управління державою;

революційна «Марсельса» – приспів російського гімну «Боже, царя храни»;

велика Росія – великі і всі нещастя у ній.

Оця наскрізна антитезність завершується, перегукуючись із зачином, іронічним побажанням прославленим побратимам спокійного життя і не менш іронічним вибаченням за «убогу прозу співачки-невільниці», яка, хоч і зневажила французьку музу, але не настільки, як це зробили улесливі вірші її вірних служителів.

Композиційна цілісність памфлету підкреслюється співзвучністю його заголовка і кінцевим підписом – ув'язнена.

Крім змістової цілісності, ідейної цілеспрямованості, чіткості структури, зв'язності підтем, текст памфлета відзначається і низкою інших позитивних якостей: точністю формулювання думки, виразністю та емоційністю фрази, багатством (різноманітністю) використаних авторкою мовних засобів.

Оскільки основою будь-якої вербальної комунікації є слово, то й найсуттєвішу роль у висвітленні усіх аспектів змісту цього послання відіграє тематична лексика. Якщо об'єктом уваги авторки виступає світ мистецтва, то цілком логічним є застосування таких лексем, як поет, артист, муза, ліра, струни, пісня, спів, естрада, лунати, дзвеніти, лаври, вінчати тощо. Для викриття показної величі і фальшивого захоплення послужили слова півбоги, чаклування, маска, котурни, бали, маскарад, тлумачі. Реальні умови, в яких перебувають не тільки російські літератори, але й кожен росіянин, показані з використанням слів неволя, кайдани, убожество, заслати, викинути, неосвіченість, голод, злодійство, лицемірство, тиранія, нещастя, в'язниця, позбавитись, прокляття, сльози, стогони, згнити, морок, невільниця. Переважна більшість цих слів вживається не в прямому, а в переносному значенні, утворюючи яскраві засоби поетичного, публіцистичного, ораторського мовлення – тропи: іронію (наприклад, півбоги), метонімію (муза), метафору (пустиня), перифраз (місто привидів), гіперболу (слава лунає світом) і т.д.

Окрім загальних, і власні назви набувають значення символів (Бастилія – символ неволі, Король-Сонце – символ абсолютизму, піраміди – символ величності, муза – символ мистецтва). Здебільшого такі слова виступають не єдиними, самодостатніми носіями певної ознаки чи оцінки, а поєднуються одне з одним, посилюючи таким чином емоційно-експресивний потенціал фрази, а відтак і тексту в цілому.

Форми цього поєднання різноманітні: це і синонімічні ряди (великі, величезні, колосальні, грандіозні), і антонімічні пари (велич – убожество, кричати – мовчати, тісна – простора), оксиморонні зіставлення несумісного (бідне слово велич, славне ім'я – в'язниця), перифрази (царевбивче місто, танець позбавленого кайданів натовпу), афористичні узагальнення (двічі повторене «Можна все згнітити, за винятком голосу душі»).

Важливі для висвітлення авторського задуму є й виражальні засоби морфології, зокрема граматичні властивості частин мови.

У передачі інформації найголовнішу роль відіграють іменники (та іменникові займенники) і дієслова, тобто частини мови, які можуть без участі інших утворювати комунікативні одиниці – речення. До таких засобів належать форма називного відмінка іменника, яка в називних реченнях виступає не тільки підметом, але й водночас і граматичною основою; клична форма іменника з функцією звертання в означено-особовому реченні, форма наказового способу дієслова як присудок в означено-особовому реченні. Усі вони знайшли застосування в аналізованому памфлеті:

Великі імена і гучні голоси!

Добрі французи, заведіть нашого царя подалі...

Добре ж будуйте міст; Приходьте ж ... подивіться...; живіть спокійно ... та ін.

Семантично дуже місткими виступають займенники ми і ви: перший з них позначає прогресивну літературну громадськість Російської імперії, другий – безпринципних діячів літератури і мистецтва, які вихваляють у своїх творах тирана.

Дуже вагому стилістичну функцію виконують прикметники та дієприкметники, які, не володіючи самостійністю у структурі речення, надають яскравого колориту іменникам, від яких залежать, граматично збільшують потужність їхньої експресії,

підсилюють контрастність емоційних характеристик. Так утворюються словосполучення з іронічними високопарними означеннями (славні імена, гучні голоси, величні півбоги, знамениті обличчя, славетні побратими) та протилежного забарвлення – зі зневажливими викривальними епітетами (лицемірна ліра, улесливі струни, зрадлива німфа, блюзнірські уста) – і ті, і другі – стосовно продажних поетів і артистів. Так же обґрунтовано добрані і слова для характеристики тих, від чийого імені і на захист кого написано памфлет: бідні ув'язнені поети, вільний і щирий голос, нездійсненні прохання, даремні прокляття, безутішні сльози, приглушені стогони, дика пустеля. Окремі з прикметників у контексті набувають іншого, навіть діаметрально протилежного значення. Таким, наприклад, є слово вільний: у реченнях про голос ув'язнених поетів має притаманну йому позитивну семантику, а в сполученні зі словом «ганьба» (Ганьба вільним поетам) набуває іронічного забарвлення. Різним змістом, залежно від описуваної ситуації, наповнене слово наші: «наше єдине добро» – і «наші царі», «наша в'язниця» (останнє в зіставленні зі сполученнями ваша Бастилія та ваші котурни).

З метою посилення експресії тексту у творі використано і форму ступенів порівняння прикметників і прислівників – категорію, самою суттю своєю призначену для вираження зіставлення: чоло не менш горде, не менш чисте; голос не менш вільний, не менш щирий (напрошується завершене порівняння зі сполучником ніж, але воно неприйнятне в такому емоційному тексті); неволя ще мерзотніша, коли вона добровільна; найсумніший приспів російського гімну (протиставлений сполошній «Марсельезі»); «я менше зневажила тебе..., ніж твої друзі».

До речі, сама суть порівняння двох явищ виражається й описово (Наші царі перевищили царів єгипетських; Ваша Бастилія була ніщо у порівнянні з «бастилівськими фортецями» царизму) – і в цьому теж переконливий вияв розмаїття ужитих авторкою засобів мови.

Дуже різноманітний і синтаксис памфлету. Великою викривальною силою відзначаються не тільки наведені вище іменникові словосполучення, які являють собою, як і слова, лише номінативну мовну одиницю, але й прості та складні речення, а

також групи, пов'язаних між собою простих та складних речень – надфразні єдності, або складні синтаксичні цілі (ССЦ).

Зокрема, серед ужитих речень знаходимо такі різновиди:

за метою вживання – крім розповідних – питальні (Чи знаєте, що таке убожество? Чи даремно співано приспів...!), спонукальні (Дозвольте ж нам співати! Приходьте подивитися..., зійдіть з естрад);

за структурою граматичної основи (крім двоскладних) – називні (Великі імена і гучні голоси!); означено-особові (Завезіть нашого царя подалі від цього міста); безособові (Даремно співано найсумніший приспів..., Можна все згнітити...);

з різними засобами ускладнення:

однорідними членами речення – непоширеними (у кімнатах Антуанетти і Людовіка) і поширеними (Заплісніле каміння, іржаві ліхтарі і тісні площі ... не вмюють мовчати);

непоширеними і поширеними звертаннями (Не бійтесь, побратими...; А ти, французька Музо, вибач...);

вставними словами (Зрозуміло, ... спів не матиме змоги притягувати увагу);

уточнюючими членами речення (Але ми інші, бідні, ув'язнені поети);

відокремленими означеннями (Живіть, побратими, прославлені великими іменами) і обставинами (Привид ... почервонів від радощів, почувши ваших пісень; Жити, позбавившись імені).

Серед складних речень складносурядних немає. Очевидно, тому, що темп їх звучання надто сповільнений як для такого емоційного динамічно побудованого тексту. Однотипні предикативні частини речень в такому разі доцільніше поєднувати без участі сполучників, простим переліком: Але ми інші, ми призвичаїлися до пісень без відгуку; Можна все згнітити за винятком голосу душі – він дасть себе почувти... Використовуються і підрядні зв'язки (Ганьба лицемірній лірі, улесливі струни якої наповнювали акордами зали Версалю), але не в складнопідрядних реченнях мінімальної структури, а в більших, багатокomпонентних конструкціях: у тексті, в якому йдеться про складні явища суспільного життя з обґрунтованим виявом авторської позиції, така побудова висловлювання, безумовно, більш доречна.

Багатокомпонентні складні речення також різні – з кількома підрядними (з неоднорідною, однорідною, послідовною підрядністю), з сурядними, підрядними і безсполучниковими зв'язками. Наприклад:

1. Чи ви знаєте, що таке убожество країни, яку ви називаєте такою великою?

2. В'язниця поетів, що люблять волю, не така тісна, як інші місця ув'язнення, вона простора, й її славне ім'я – Росія.

Що ж до нас ..., яких великі цього світу не зволють навіть помічати, ми підемо без масок..., бо залізни маски не можуть закінчитися ... на оксамит.

У фрагментах тексту зв'язки між реченнями також різноманітні: послідовні (Наші царі перевершили царів Єгипетських. Їхні піраміди високі і дуже міцні. Ваша Бастилія була ніщо у порівнянні з ними) і паралельні (Чоло не потребує лаврів... Голос не потребує ... тлумачів); контактні, як у наведених приладах, і дистантні (Ми інші, бідні ув'язнені поети [...] В'язниця поетів ... простора). Завдяки цьому текст сприймається як монолітна цілісність, у якій різними засобами реалізовано комунікативну мету памфлету.

Коротше кажучи, на цих неповних двох сторінках тексту представлений трохи не весь синтаксис української мови. Причому майже в кожному реченні синтаксичні засоби вираження переплітаються і між собою, і з засобами лексичними, з різноманітними тропами.

На основі взаємодії синтаксичних, а частково і лексичних засобів вираження виникають стилістичні фігури, які несуть в аналізованому тексті основне смислове та емоційно-експресивне навантаження. До таких фігур належать:

анафора (Так, Росія величезна, росіянина можна заслати на край світу, не викидаючи за державні межі; Так, Росія величезна, голод, неосвіченість, злодійство, лицемірство, тиранія... також величезні);

синтаксичний паралелізм (І чоло, що ніколи не знає лаврів, не менш горде, ... І голос, що ніколи не збуджував луни в золоті, не менш вільний; Приходьте ще, великі поети... Не бійтеся, побратими);

градація (Ми призвичаїлися до пісень без відгуку, до нездійснених прохань, до даремних проклять, до безутішних сліз, до приглушених стогонів; Голос душі дасть себе почути і в дикій пустелі, і серед натовпу, і навіть перед царями);

аналогія – пояснення чи характеристика оцінки об'єкта через інший (Кошмари можуть порушити його (царя – В.М.) відпочинок ... після таких жертв, що устигали дорогу його колісниці Цезаря; Їхні піраміди високі і дуже міцні. Ваша Бастилія була ніщо в порівнянні з ними).

До стилістичних фігур, застосованих у памфлеті, можна віднести й кільце – змістова і стильова тотожність початкових і кінцевих фрагментів. З одного боку, на початку йдеться «про всесвітню славу величних півбогів», у кінці – про них же, «прославлених великими іменами». З другого – на початку про бідних ув'язнених поетів, у кінці стоїть підпис ув'язнена, що перегукується як із початковим абзацом, так і з заголовком твору. Ця антитеза, початку і кінця, особливо підкреслює спрямування памфлету, надає йому остаточної ідейної завершеності і філігранної витонченості.

Неважко помітити, що і жодна зі стилістичних фігур не виступає як самодостатній засіб експресії. Як і тропи, кожна з них семантично і стилістично узгоджується з іншими засобами, створюючи складні комплексні, багаточленні образи. У цьому можна переконатися, проаналізувавши практично будь-який з наведених прикладів, тільки без купюр.

Розглянемо уривок про величність Росії. Він складається з двох частин, кожна з яких починається зі слів Так, Росія величезна. Отже, наявна двочленна анафора. У першій частині спостерігається ще метонімія: росіянина – одинна замість множини, дві негативної семантики дієслівні форми – заслати та викидаючи, гіпербола аж на край світу. У другій – відмінності у семантиці прикметника (Росія величезна – за територіальною ознакою, нещастя величезні – за умовами суспільного життя), з чим пов'язані нагнітання назв цих нещасть та градація прикметників за показником нарощування ознаки. Далі йде аргументація сказаного (перспективний міжфразовий зв'язок) у трьох окремих реченнях – заставлення царів російських і єгипетських, аналогія збудованого ними – пірамід і самодержавного правління, порівняння цієї системи

ув'язнення людей і народів зі зруйнованою французами Бастилією. І в структурах з градацією слів, і в нанизуванні простих речень відсутні сполучники, внаслідок того посилюється динаміка фрази та експресія тексту.

Як бачимо, аналізований памфлет є переконливим свідченням високої мовної майстерності Лесі Українки у сфері політичної публіцистики, яскравим зразком її полум'яного слова, здатного промовляти до серця і розуму.

Читаючи цей твір, у якому в ідейно-естетичну цілість органічно злилися засоби вираження вислову, властиві публіцистичному, ораторському, художньому мовленню, мимоволі думаєш, що певні підстави вважати його «маленькою поемою в прозі» у Лесі Українки були.

На жаль, стаття не була (не з вини автора) своєчасно опублікована – це сталося аж у 1947 році – і тому не викликала належного резонансу в суспільному житті, в тому числі і в літературних колах. Але й сьогодні, коли шовіністи «всєя Русі», а з ними й перевертні-малороси, готові вознести на п'єдестал будь-якого тирана, лиш би був «собирателем земель» і душителем свободи, мови і культури «іногородців», коли російська православна церква проголосила Миколу II святим, коли всі нещастя, на які вказує Леся Українка, глибоко вкоренилися в українському ґрунті, цей памфлет, спрямований проти лицемірства і тиранії, не втратив актуальності, зберіг художню, ідейну та пізнавальну цінність.

Література: Літературознавчий 2006: Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – К.: ВЦ «Академія», 2006.; Ковалёв 1985: Ковалёв В.Н. Выразительные средства художественной речи / В.Н. Ковалёв. – К.: Радянська школа, 1985. – 136 с.; Ковалик 1984: Ковалик І.І. Методика лінгвістичного аналізу тексту / І.І. Ковалик, Л.І. Мацько, М.А. Плющ. – К.: Вища школа, 1984. – 120 с.; Кочан 2006: Кочан І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: Навчальний посібник / І.М. Кочан. – 2-е вид. – К.: Знання, 2006. – 423 с.; Крупа 2005: Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / Марія Крупа. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.

Рецензенти: Астаф'в О.Г., д-р філол.наук, проф. (Київ)

Данилевич М.М., к.філол. наук, доц.

(Тернопіль)

Лариса Куца, к. філол. наук (Львів)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 821.161.2-1.09

Ліричний персонаж Івана Франка: специфіка функції «іншого»

Лариса Куца. Ліричний персонаж І.Франка: специфіка функції «іншого».

У статті висвітлено специфіку функції ліричного персонажа І.Франка як однієї із провідних форм вираження авторської свідомості у ліриці. Проаналізовано «геройну» іпостась цього суб'єкта у поезіях «Конкістадори», «Прытычына», «Говорить дурень в серці своїм...». Увагу акцентовано на опосередкованому виявленні світоглядної позиції автора. Відзначено різноманітність ліричних персонажів І.Франка за структурно-тематичним критерієм.

Ключові слова: Іван Франко, поезія, автор, суб'єктна сфера, ліричний персонаж.

Larysa Kutsa. Lyrical character of Ivan Franko: function peculiarity of "the different".

The article deals with the function peculiarity of Ivan Franko's lyrical character as one of the leading forms of expressing author's consciousness in lyrics. The "heroic" hypostasis of the subject in the poems "The Conquistadors", "Prytychyna" ("An Adventure"), "A Fool Speaks in His Heart ..." has been analyzed. Special attention has been paid to mediated expression of the author's convictions. The diversity of Ivan Franko's lyrical characters by structural and thematic criterion has been emphasized.

Key words: Ivan Franko, poetry, author, subjective sphere, lyrical character.

Проблема співвідношення у художньому тексті сфер мовлення автора і героя є досить актуальною у сучасній авторології. Поет нерідко використовує у своїх творах ліричне перевтілення, «примушує (як в прозі чи у драмі) говорити своїх героїв, дуже далеких від автора, у всякому випадку – відмінних від нього» [Корман 2006:11]. Тому серед суб'єктних форм авторської свідомості у ліриці виокремлюють «ще одне я, яке не збігає з «я»

ліричного героя» [Власенко 1998:155]. Традиційно це «ще одне я» називають рольовим героєм, тобто героєм поетичних текстів, формально створених як ліричні висловлювання від імені різних не тотожних авторів персонажів. М.Ткачук зазначає, що у творах «виникає складна парадигматика ліричних суб'єктів: у стосунках між «Я» – «Ти» з'являється «Інший...» [Ткачук 2006:148]. В. Смілянська, осмислюючи термін «герой рольової лірики», схиляється до іншої терміносполуки – «ліричний персонаж». Вона цілком слушно зауважує, що при виборі термінології «має бути застережена деяка умовність у розрізненні термінів «ліричний персонаж» – як носій висловлювання й одночасно предмет зображення, з одного боку, а з другого – «персонаж лірики», як «безмовний» предмет зображення – кожен з тих образів людей, чий ліричний портрет малює ліричний розповідач...» [Смілянська 1990:72].

Мовлення ліричного персонажа організовується вищою авторською інстанцією, на що вказує заголовок твору як один із способів побудови образу автора. Звідси заголовок твору належить до композиційних форм мовлення розповідача. Н. Тамарченко зазначає, що в структурі ліричного твору існують композиційні фрагменти, які не входять у сферу світобачення персонажа. До таких він відносить назви – «форми власне авторського слова» [Поэтика 2008: 102]. Неоднозначність в окресленні вищої авторської свідомості, яка організовує «геройну» іпостась (ліричний розповідач чи «власне автор»), не є звичайною теоретичною розбіжністю: вона зумовлена специфікою ліричної системи конкретного поета, на основі якої робить узагальнення той чи інший дослідник. Присутність чи відсутність «іншого» в ліричній системі поета, вибір його, спосіб переживання цього «іншого» є характерологічною рисою цієї системи. Аналіз під таким кутом зору «персонажних» віршів І. Франка із його вершинної збірки «Semper tūo» і є метою пропонованої статті.

У збірці «Semper tūo» маємо три поезії із цією персонажною суб'єктною сферою – «Конкістадори», «Притичина» і «Говорить дурень в серці своїм...». Ліричні персонажі у них дуже різні за структурно-тематичним критерієм: у «Конкістадорах» збірний ліричний персонаж втілює культурно-історичний тип свідомості; у «Притичині» жіночий ліричний персонаж здійснює

психологічні відкриття, виходячи за межі історичних, національних, соціальних відмінностей; у «Говорить дурень в серці своїм...» він виявляє свою глибинну духовну сутність.

Світогляд багатьох у «Конкістадорах» трансформується у єдину ідейно-емоційну реакцію збірного ліричного персонажа, яка і стає наскрізним пафосом твору. Маємо якраз той факт, на особливостях якого акцентували вчені: збірний персонаж втілює «лише гармонійні стосунки, такі рідкісні в дійсності» [Корман 2006: 455]. Він виражає те спільне, що об'єднує багатьох, – те, що роз'єднує, залишається поза його свідомістю. М. Ткачук пише: «У творі переплелися західноєвропейська лицарська романтика і гасла революційної епохи, що наближалася. Він ... має сюжетну подієвість, суб'єкт ліричного висловлювання набуває ознак гомодієгетичного наратора, який перебуває в імагінативному світі й бере участь у дії» [Ткачук 2006:255].

Сила ідеї, цілеспрямованість, висока напруга чуття виражають дійсність, до якої прямують конкістадори. Але цілком несподівано ця дійсність позбавляється пристрасного забарвлення, яким оповитий шлях до неї, – це «пристрасть затишна». Далі у тексті вірша маємо висловлювання збірного ліричного персонажа, яке у стильовому плані наближене до власнеавторського («Або смерть, або перемога!», «До відважних світ належить»). Зрештою збірний персонаж не повідомляє про звичайну подієву ситуацію, не розкриває переживань конкістадорів з приводу прямування у небезпечному для життя просторі тощо. В центрі ліричного монологу – непохитна позиція вибору. Така позиція, як стверджують дослідники суб'єктної структури творів, не належить ліричному персонажеві, а прихованій у тексті вищій авторській свідомості. У «Конкістадорах» справді чітко розмежовуються два види мовленнєвої норми: персонажа («...Флора суне», «Завертай!», «Нічирк!», «К чорту боязнь нависну!») і власне автора («...Нема нам вороття на старий шлях», «До відважних світ належить»). Але між свідомістю збірного ліричного персонажа (конкістадорів) і власне автора повна єдність. Останній ніби демократизується, розчиняється у нагнітанні емоцій тих, що долають «бурхливий океан». Якщо власне автор як носій вищої свідомості мав би зайняти певну позицію стосовно дій конкістадорів або хоча б висловити якісь роздуми чи просто «перебувати» у спогляданні

цієї незвичайної акції, то у Франковому творі він свідомо відмовляється від своєї «вищості». Як і кожний із конкістадорів, він прямує до «тихої пристані», прямує разом з усіма в одному ряду.

У «Конкістадорах», які наповнені романтичним духом, зорієнтовані на романтичне сприйняття описуваних подій, збірний ліричний персонаж не постає традиційним романтиком. Загальнолюдські, позаособисті цінності не допускають у його духовний світ романтичного індивідуалізму, а скеровують до дії. Залишаючись у межах романтичної свідомості, він займає принципово не романтичну рішучу активність. У вірші його позиція увиразнюється стилістично за допомогою односкладних, особливо односкладних неповних речень:

Завертай! І бік при боці!
 І стерно біля стерна!
 Кидай якорі! На берег
 По помостах виходи! [т. 3, 104].

Своєю реалістичною конкретикою збірний ліричний персонаж полонив свідомість власне автора, розчинив його у собі. Таким способом у «Конкістадорах» виражається «зрив» зі «спорохнявілою традицією» [Мочульський 2005: 116] – «майбутнє перестане мріти віддаленою перспективою...» [Корнійчук 2004:269]. У «Конкістадорах» носій вищої свідомості і збірний ліричний персонаж зливаються до такої міри, що текст формально належить уже збірному персонажеві.

На відміну від збірного персонажа конкістадорів, у збірці «Semper tigo» постає досить не традиційне для творів І. Франка ліричне перевтілення у вірші «Притичина». Це один із творів, коли розповідач займає позицію «збоку» і присутній лише у назві твору. Сучасні франкознавці висновують, що заголовок «Притичина» «є своєрідним аналогом до жанру, окресленого в назві циклу («притичина»= «співомовка»)» [Челецька 2007:180].

Монолог ліричного персонажа (дівчини) пронизаний неусвідомленою радістю-скаргою. Вона переживає неочікуваний, несподіваний стан. Загалом тут треба говорити і про нетиповий зразок рольової лірики, коли заголовок окреслює не приналежність до певного соціального стану, роду занять, особливості характеру

тощо, а саме випадок. Назва «Притичина» – це і оцінка цього випадку, хоча виразно не окреслена у значеннєвому аспекті (співчутливе, іронічне чи філософське).

Мамцю, що мені?

Щось, мабуть, зовсім погане!..

Без причини я сміюсь,

Без причини гірко плачу... [т. 3, 143].

Якщо розглядати ліричного персонажа «Притичини» під кутом зору мовленнєвої манери як однієї із найхарактерніших рис цього носія свідомості, то вона не надто вирізняється на фоні літературної норми. Потрійне звернення до матері («Мамцю, мамцю, що мені?»; «Мамко, мамочко моя!»; «Мамцю, мамцю, що се є?») виконує у тексті твору кілька функцій. По-перше, воно увиразнює віковий портрет дівчини – ранню юність, коли вона не може навіть усвідомити і не все знає про тасмниці нового для неї почуття; по-друге, це звернення підтверджує непорочність всієї її істоти.

Додамо тут, що звернення до матері значно розширює уявлення не тільки про «підсвідому жадобу» дівчини-юнки, а «домальовує» її постать загалом. Йдеться про довірливість у стосунках з матір'ю. Цей, на перший погляд, другорядний мотив в ідейно-художній тканині вірша є насправді важливим для «геройної» свідомості, оскільки підсилює драматичне начало у рольовій ліриці. Звернення виводить ліричного персонажа за межі приналежності до певного соціального стану, але поєднує його з надіндивідуальним етико-культурним образом українського народу. Адже, як висноував В.Янів, українець пов'язаний з родиною «чуттєво», «і головно з тою постаттю в родині, яка на почування найбільше здібна відповісти почуваннями, отже, з матір'ю як символом добра» [Янів 2006: 299]. Монологічний виклад умовно діалогізується. Йдеться тут про типову для різножанрової Франкової творчості діалогічність (не тільки у плані інтертекстуальності), коли монологічний текст, орієнтуючись на певне сприйняття, внутрішньо діалогізується, балансує на межі двох суб'єктів. По- третє, зменшено-пестливе звертання, зокрема його градаційний варіант у середині тексту («Мамко, мамочко моя!»), підсилює переживання першої психодрами молодої душі. Воно належить до тих композиційних форм вислову, які

підсилюють психологічну гостроту твору і які давали підстави дослідникам говорити про жанрові ознаки драми у «Притичині». В тексті «Притичини» виділяються три інтонаційно-композиційні фрагменти. Перші три строфи об'єднані невідомим «щось», яке чотири рази повторюється у цих строфах. Якщо перше «щось» семантично послаблене, оскільки логічний наголос падає на словосполучення «зовсім погане», то у наступних строфах наголос переходить якраз на «щось». Тут воно персоніфікується і, поєднуючись із дієслівними лексемами, оповиває ліричного персонажа таємничістю. Отже, «щось» досить динамічне: воно «туркоче», «біжить», «крекче», «співає», «свище», «шепче». Контекстуально ця дієслівна градація характеризується одночасно просторово-руховими («біжить»), інтонаційно-емоційними («туркоче», «крекче», «свище») та психологічними у даному контексті («співає», «шепче») ознаками. Важливо, що І. Франко, який був майстром градації, порушує, в одному випадку, послідовність семантичного ряду дієслів («туркоче», «біжить», «крекче»), в іншому – зміщує послідовність згущення ознаки, тобто розташування так званих сильних і ослаблених елементів градаційного ряду («туркоче», «співає», «свище»). Такий відступ від градаційної норми був свідомим, оскільки мав метою досягнути вираження психологічного стану персонажа і, зрозуміло, художньо-риторичного ефекту. Цей динамічний ряд вивершується в останньому рядку другої строфи ритмічним: «А все згідно: Жить! Жить! Жить!», у якому і виражена ідейна настанова вірша. Драматичну неусвідомленість стану ліричного персонажа передано у творі за допомогою контрасту: «Всіх люблю і всіх боюсь» [Франко 1986, 3: 143].

З максимальною енергією ліричне переживання виражене уже у двох останніх рядках першої строфи, коли І. Франко «переводить» персонажа від звичайної до незвичайної асоціації: Мій спокій, мов свічка тоне, А в серденьку, як в млині [Франко 1976 3: 143].

Це друге порівняння посилює ефект «ліричного безпорядку» у творі, який («безпорядок») став характерною ознакою поезії ХХ століття і використовувався для увиразнення художнього інтересу «до таємних глибин людської свідомості, до

джерел переживань, до складних, логічно невизначених порухів людської душі»[Хализев 1999:312].

Другий інтонаційно-композиційний фрагмент у «Притичині» – це сон персонажа: весняна картина, повна веселого руху. Якщо у третій строфі юнка повідомляє, що таємниче «щось» тільки проглядає крізь рожеву млу, то у четвертій воно викликає у її уяві картину «тихого сяєва весни». Уява дівчини у просторі цієї ідилії не затримується. Мить – і вона опиняється у динамічному звуко-кольоровому просторі:

Між квітками тими й я.

А в садку музика грає,

Рій метеликів гуляє...

Мамко, мамочко моя! [Франко 1976: 3: 143].

Це одна із найдоступніших спроб ліричного персонажа відтворити свій стан, хоча наведена картина все-таки відзначається смисловою розмитістю, сумбурністю значеннєвого тлумачення. Ця значеннєва розмитість підсилюється в останніх трьох строфах, коли увагу юнки привертає «безмовний персонаж» — метелик. Її збентеження посилюється, а навколо починається драма, сповнена незвичайного руху: «він крильцями тріпотить...», «відлетить, то прилетить». З поля зору дівчини зникає «кольоровий рій», привертає увагу «один» метелик. Він – «пишнокрилий, срібнолатий», ще мить – і він уже «весь рожевий, тло зелене». Динамічне кружляння метелика («Все круг мене, все круг мене...») згармонізовується із нестримним бажанням дівчини («Ах, якби його спіймати!»). Її почуття – наче «барвіста нитка»: тут одночасно сміх і плач, любов і страх, безсоння і кольоровий сон. Саморефлексія відзначається образністю і водночас прихованим смислом. Третій інтонаційно-композиційний фрагмент – це остання строфа, найсильніша позиція у «Притичині»: «Мамцю, мамцю, що се є? / Чи метелик, чи горобчик, Чи рожевий гарний хлопчик, / Мені спати не дає?...» [Франко 1976 3: 143].

Як підкреслює Т. Пастух, «розгорнений опис...сонного видива із неясною центральною фігурою («чи метелик, чи горобчик, чи рожевий гарний хлопчик») ще більше заплутує зміст схвильованої оповіді»[Пастух 2003: 60 – 61]. Ця неясність центральної фігури у сильній позиції — це основний Франків «спосіб» побудови «шпиля», з якого ідуть промені — уже не

кольористичні, звукові чи дотикові, а «життєвi». Отак вiдбувся перерозподiл могутньо-вiвноваженої енергiї доминиуючого у «Semper tigo» власне автора у неусвiдомлено-радiсне i життєствердне свiтовiдчуття лiричного персонажа.

Вiрш «Говорить дурень в серцi своїм...» дослiдники вiдносять до персонажної лiрики, прочитуючи у творi давню схильнiсть поета до полемiки зi Святим Письмом, коли замисть канонiчного (у 14 псалмi) «Безумний говорить в серцi своїм: нема Бога», I. Франко «пропонує цiлком протилежне судження «Говорить дурень в серцi своїм: Єсть Бог i єсть вiн Богом моїм!».

Для детальнiшого аналізу суб'єктної структури цього твору треба розглянути його «беззаголовковiсть» (С.Скварчинська). М. Челецька констатує, що беззаголовковiсть у лiрицi XIX столiття пов'язана з тенденцiєю до циклiзацiї i що «у контекстi лiричного циклу перший рядок набуває фабульного значення, а тому може iнколи «промовляти» значно бiльше, нiж сам текст» [Челецька 2007: 65]. Найважливишим у нашому випадку є те, що вiрш є складносуб'єктною структурою. Хоча дослiдники, вiдносячи його до рольової лiрики, мають рацiю у тому сенсi, що монолог лiричного персонажа займає майже весь сюжетний простiр – 66 рядкiв, а носiї iншої – вищої свiдомостi – лише два рядки. Епiграф у ньому («Рече безумень вь сердцi: своемь, яко нi:сть Богъ»), як i в iнших вiршах циклу «На старi теми», у першовиданнi був заголовком без вказiвки на джерело посилання. Вже сама подвiйнiсть цiєї композицiйної форми мовлення ускладнює суб'єктну структуру вiрша. Як назва, ця форма належить до власнеавторського слова; як епiграф, вона «пiдключає» у суб'єктну сферу iншого «первинного» автора, яким у нашому випадку є бiблiйний пророк Давид. Перший рядок вiрша, який постав пiзніше його назвою («Говорить дурень в серцi своїм»), належить спорiдненiй iз власне автором, але вже iншiй iнстанцiї – лiричному розповiдачевi. Важливо, що його сфера – це обрамлення твору (перший i останнiй рядки). Цi двi сфери – власне автора (чи iншого «первинного» автора) i лiричного розповiдача, – незважаючи на iхнє мiнiмальне словесне оформлення, не просто ускладнюють монолог лiричного персонажа, не тiльки формують вiрш як складносуб'єктну структуру, а представляють єдину системну суб'єктну форму вираження авторської свiдомостi. Її носiєм, за

Т. Власенко, є «суб'єкт релігійної свідомості», в основі світогляду якого лежить ідея світу, організованого вищою силою. Епіграф таким чином є тезою, а сам вірш – антитезою. Так окреслився «смісловий діалогізм» (Т. Гундрова), що набув у творі гострого іронічного підтексту.

Уже в першому рядку Франкового вірша лексема «безумень» трансформована в експресивно забарвлену «дурень» (розумово обмежена, тупа людина). Як бачимо, ліричний оповідач не зайняв позицію «збоку», а емоційно випередив читача у рецепції монологу ліричного персонажа.

Якщо у чотирнадцятому псалмі домінує дієслівний тематичний комплекс (пророк Давид оплакує розгління людської природи, намагаючись напоумити одержимих злочестям), то у монолозі ліричного персонажа домінує займенниковий: «Я» (ліричний персонаж) і Він (Бог). Аналіз суб'єктної організації сприяє розшифруванню цього не простого для інтерпретації твору. Франкознавці уже писали, що відносити його до атеїстичних декларацій немає підстав. Додамо, що епіграф підтверджує такі міркування. Ускладнює інтерпретацію насамперед сфера ліричного розповідача з уже згаданою трансформацією лексем «безумень» – «дурень». Бо ж істина, мовлена носієм релігійної свідомості (пророком Давидом), – поза сумнівом. «Говорить дурень в серці своїм...» – це первинна прихована сентенція ліричного розповідача, розшифрувати яку допомагає «Передмова» до збірки «Мій Измарагд» (1898). І. Франко писав у ній про свої наміри дати читачеві книжку, твори якої об'єднувались би «спільним діапазоном морального чуття». Наскільки протест І. Франка проти «черствосердності» деяких діячів церкви був непоганомовним, ілюструє найперше обрамлююча сфера ліричного розповідача, що – як вища авторська свідомість – не «вдавався в спори», а висловив свою оцінку лише однією негативно забарвленою лексемою – «дурень». Його самохарактеристика постає в оберненій перспективі до статусу і «морального чуття» власне автора і ліричного розповідача.

Ліричний персонаж постає антиподом «безумного» із Давидового псалма, який подумав, що немає Бога. Адже беззаконня останнього зумовлене невірством. Франків ліричний персонаж знає, що «єсть Бог». Незважаючи на цю антитичність, в

обидвох є спільне: і невірство, і віра заявлені «в серці». Чому «безумень» не промовив вголос про своє переконання? Тому, що у часи пророка Давида, за Іваном Золотоустим, того, хто похулив Бога вголос, побивали камінням. Ліричний персонаж не постає таким «безсоромним» грішником. То чому він також говорить «в серці»? Проголошувані ним старозавітні і новозавітні євангельські істини демонструють належний рівень віри у Бога, отже, він постає ще одним носієм релігійної свідомості. Ці істини становлять перший тематичний комплекс, який засвідчує свідомість ліричного персонажа, на що вказують алюзії із псалмів («...Кожний відрух серця мого Почався в нім...»), Книги Буття («Шість днів до цілі наближався...»), із Нового Завіту («І що я зв'яжу, й він те зв'яже»), отців Церкви («Він дав за мене сина свого»). Франків ліричний персонаж не йде всупереч з літературною традицією і постає, на перший погляд, традиційним носієм релігійної свідомості: «Єсть Бог і єсть він Богом моїм!». Увагу привертає те, що він не обтяжений Божим страхом і Божою всемогутністю, бо всі догматичні приписи йому добре відомі, свою приналежність до Божих творінь він усвідомлює і віра персонажа нібито «безпохибна». Тут знову виринають ті ж самі запитання: чому він «дурень» і чому «говорить «у серці»?

Відповіді на них знаходимо у другому тематичному комплексі: «Бог» — «Я»-«персонаж», який є сюжетно-композиційною основою вірша. Показовою в аналізі цього тематичного комплексу є статистика: лексема «Бог» вживається тричі, «я» – шістнадцять разів. У персонажній сфері «випирає наперед» особисте «Я» персонажа («я» постає окремою, самозвеличуваною особистістю, єдності з «ми» тут не передбачається). Реєстр його орієнтацій у релігійних сферах, достеменно обізнаність із текстом Біблії та догматами Церкви, ерудиція, впевненість у непохитності власного авторитету і навіть у майбутньому раюванні – все це коди до розшифрування статусу безіменного ліричного персонажа. Незважаючи на формальну приналежність до суб'єктів релігійної свідомості, ліричний персонаж постає тут «суб'єктом-у-собі», але не самотійним, а самотнім. Духовна єдність із «ми», із «паствою», яким він покликаний служити, розірвана. Ліричний персонаж це добре знає, тому не може виголосити свій монолог вголос, лише «у серці». В

тексті вірша такий розрив виражається не традиційною для ролівої лірики формулою самоідентифікації, функція якої полягає в окресленні статусу персонажа. Це майже сталий синтаксичний зразок самовизначення носія висловлювання, яким розпочинаються пародії і самопародії у літературі ХХ століття. У вірші «Говорить дурень в серці своїм...» «я» якраз і постає формулою самоідентифікації, яка розкриває його непомірні гордоці. У вірші маємо не дві сильні позиції, що є традиційним для ліричних творів, а кілька. Саме у них акцентовано на самовивищенні персонажа. Перша з них – це перший рядок монологу, у якому засобом синтаксичної інверсії підкреслюється впевненість, що Бог є «Богом моїм». У четвертій строфі ця позиція одночасно розширюється, згущується і набуває виразно сатиричного характеру:

...Поки создал найвищу пробу –

Мене – він на свою подобу.

Він дав мені весь світ у владу... [Франко 1976, 3: 161].

Тут маємо так звану сюжетну інверсію, яку використовували у комедійних жанрах. Особливо витонченою вона поставала у тих творах, коли ускладнена розповідна форма контрастувала із спрощеним змістом повідомлюваного. Перше речення наведеного вище уривка ускладнює енкамбеман. Важливо, що перенесення «мене» не тільки акцентує на самовивищенні ліричного персонажа, але й утруднює ритм його демонстративного тону. Поєднання гіперболи («Він дав мені весь світ у владу») із цим елементом сюжетно-композиційної структури вірша увиразнює оцінку, дану гордому фарисеєві ліричним розповідачем («дурень»). Нанизування безтропних висловлювань із «я» («я чую», «я знаю», «я маю», «я бачу», «я скажу», «я, зв'яжу») набуває саркастичного вивершення в останній строфі: «я єсьм, тому й він мусить бути». Подібний егоцентризм, що є проявом духовної сліпоты, І. Бетко розглядає як «особливу причину ускладнення взаємин між Богом і людиною аж до повного їх розриву...»[Бетко 1999:60].

Таким чином, ліричний персонаж як носій свідомості не є характерним для поезії І. Франка. У збірці «Semper tūo» є три поезії із цією суб'єктною сферою – «Конкістадори», «Притичина» і «Говорить дурень в серці своїм...». Ліричні персонажі у них дуже різні за структурно-тематичним критерієм: у «Конкістадорах» –

збірний ліричний персонаж, який втілює культурно-історичний тип свідомості; у «Притичині» жіночий ліричний персонаж здійснює психологічні відкриття, виходячи за межі історичних, національних, соціальних відмінностей; у «Говорить дурень в серці своїм...» він виявляє глибинну духовну сутність.

Література: Бетко 1999: Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Zielona Góra – Kijów, [Б. в.], 1999. – 160 с.; Власенко 1998: Власенко Т. Л. Література как форма авторского сознания: Изд. 2-е, доп. – Ижевск, Удмурт. гос. ун-т, 1998. – 230 с.; Корман 2006: Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.: ил.; Корнійчук 2004: Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Монографія. – Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 489 с.; Мочульський 2005: Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 139 с.; Пастух 2003: Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tūo»). – Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 88 с.; Поэтика 2008: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Intrada, 2008. – 358 с.; Смілянська 1990: Смілянська В.Л. “Святым огненным словом...”. Тарас Шевченко: поетика. – К.: Дніпро, 1990. – 290 с.; Ткачук 2006: Ткачук М.П. Лірика Івана Франка. – К.: Світ Знань, 2006. – 296 с.; Франко 1976: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1976. – 448 с.; Хализев 1999: Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.; Челецька 2007: Челецька М.М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). – Львів, НАН України; Львів, відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2007. – 304 с.; Янів 2006: Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Упоряд. М. Шаповал. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2006. – 341 с.

Куца Л.П. Лирический персонаж И.Франко: специфика функции «иноного».

Статья посвящена исследованию специфики функции лирического персонажа И.Франко как одной из ведущих форм выражения авторского сознания в лирике. Проанализировано «геройную» ипостась данного субъекта в поэзиях «Конкістадори», «Притичина», «Говорить

дурень в серці своїм...». Внимание сосредоточено на выявлении мировоззренческой позиции автора. Отмечено различие лирических персонажей И.Франко по структурно-тематическому критерию.

Ключевые слова: Иван Франко, лирика, автор, субъектная сфера, лирический персонаж.

Рецензенти: Поплавська Н.М., док. філол.наук, проф.
(Тернопіль)

Загребельна Н.К., кан. філол. наук, доц. (Київ)

Наталія Мочернюк, доц. (Івано-Франківськ)

ББК 83.3(4Укр)

УДК 821.171.2

Поетика збірки Святослава Гординського «Барви і лінії»

У статті проаналізовано поетику збірки «Барви і лінії» Святослава Гординського. Відтворено рецепцію творчості поета в українському літературознавстві від часу його поетичного дебюту до сучасності. Особливу увагу приділено питанням суб'єктної організації віршів, інтертекстуальних зв'язків, мистецької інтеракційності.

Ключові слова: поетика, стиль, інтертекстуальність, взаємодія мистецтв, Святослав Гординський.

Nataliya Mochernyuk. «The words are flowing by themselves: musical and colourful»:

Poetics of the collection «Colours and Lines» by Svyatoslav Hordynsky

The article studies the poetics of poetry collection «Colours and Lines» by Svyatoslav Hordynsky. The reception of poet's works in Ukraine literary studies from time of Hordynsky's debut to modernity is reproduced. The great attention is paid to the questions of subject organization of poetry, intertextual connections, and interaction of arts.

Key words: poetics, style, intertextuality, interaction of arts, Svyatoslav Hordynsky.

дурень в серці своїм...». Внимание сосредоточено на выявлении мировоззренческой позиции автора. Отмечено различие лирических персонажей И.Франко по структурно-тематическому критерию.

Ключевые слова: Иван Франко, лирика, автор, субъектная сфера, лирический персонаж.

Рецензенти: Поплавська Н.М., док. філол.наук, проф.
(Тернопіль)

Загребельна Н.К., кан. філол. наук, доц. (Київ)

Наталія Мочернюк, доц. (Івано-Франківськ)

ББК 83.3(4Укр)

УДК 821.171.2

Поетика збірки Святослава Гординського «Барви і лінії»

У статті проаналізовано поетику збірки «Барви і лінії» Святослава Гординського. Відтворено рецепцію творчості поета в українському літературознавстві від часу його поетичного дебюту до сучасності. Особливу увагу приділено питанням суб'єктної організації віршів, інтертекстуальних зв'язків, мистецької інтеракційності.

Ключові слова: поетика, стиль, інтертекстуальність, взаємодія мистецтв, Святослав Гординський.

Nataliya Mochernyuk. «The words are flowing by themselves: musical and colourful»:

Poetics of the collection «Colours and Lines» by Svyatoslav Hordynsky

The article studies the poetics of poetry collection «Colours and Lines» by Svyatoslav Hordynsky. The reception of poet's works in Ukraine literary studies from time of Hordynsky's debut to modernity is reproduced. The great attention is paid to the questions of subject organization of poetry, intertextual connections, and interaction of arts.

Key words: poetics, style, intertextuality, interaction of arts, Svyatoslav Hordynsky.

Творчість Святослава Гординського, видатного українського митця-універсаліста, здавна викликає інтерес літературознавства в аспекті вивчення міжмистецьких взаємодій. Серед найновіших досліджень поезії цього автора можна згадати публікації С. Андрусів, М. Ільницького, Т. Салиги, М. Хороб та інших. Кожен з дослідників так чи інакше порушував і проблему синтезу мистецтв у творчості С. Гординського. Варто ретельно проаналізувати кожну з його поетичних збірок, відстеживши стильову еволюцію творчості автора у зв'язку з «перебігом» творчих процесів у суміжному мистецтві. Саме відмінності у різних мистецьких сферах, на думку Северини Вислоух [2008: с. 321], «свідчать про талант митця і маніфестують специфіку окремих дисциплін». Отож матеріалом для аналізу у статті стала перша книжка Гординського «Барви і лінії», поетика якої відображає особливості диверсифікації художнього мислення автора – від мистецтва просторового до літератури.

Дебютна збірка Святослава Гординського вийшла друком у 1933 році у Львові. Критика була прихильною до поета, якого досі знали передусім як успішного художника. Так, Гординський навчався в Мистецькій школі Олекси Новаківського, Берлінській академії мистецтва, в Академії Жуліян (у класі Жана-Поля ЛЬоранса) в Парижі, а згодом у Модерній академії Фернана Леже. Молодий митець брав участь у виставках Салону французьких художників, Салону художників-декораторів, Міжнародного салону книжкового мистецтва. У спогадах про Асоціацію незалежних українських митців Гординський пише: «В Парижі зустрів я французьку культуру, яка особливо в поезії заповонила мене навіть більше, як велике французьке малярство. Вечорами я сидів у бібліотеці св. Геновефи біля Сорбонського університету над книжками з мистецтвознавства і поезії, і тут непотрібно було мені нічийх порад чи поучень, – я вибирав собі сам те, що було мені до вподоби» [Гординський 2005: 47]. Саме в Парижі митець береться до віршування, і не випадково французький «слід» особливо виразний у «Барвах і лініях».

Думки критиків щодо дебюту Гординського підсумував вже Григорій Костюк [1983: 358 – 359]. Дослідник констатує розмаїття поглядів літературознавців щодо стилю його поезії: неокласицизм (В. Державин), «запізнілий символізм» (критика «Вістника»),

«модерніст абстрактного космополітичного спрямування» (О. Мох), «поет чистої краси і витонченої форми» (М. Гнатишак) тощо. В кожному разі, це було успішне видання, оскільки поет отримав за збірку літературну нагороду Товариства українських письменників і журналістів імені Івана Франка, а вердикт Михайла Рудницького [1990: 49], що «між мистцями має він нині великих суперників, між поетами дуже мало» був для поета-початківця вельми втішним.

Наступні літературознавчі покоління в аналізі поезії Гординського, зокрема і в погляді на дебют автора, одноставні щодо стильової поліфонії із зазначенням певних домінант, серед яких найбільш згадуваними є романтизм і неокласицизм. Саме цими термінами оперує Юрій Шерех. Так, дослідник вважав, що на романтичному темпераменті поета позначився негативний вплив неокласики. «Своє романтичне вірую, оцю апотеозу руху, мінливості, зламів ритму – вбгав у незмінний, застиглий ритм неокласичного сонету і в абстрактні формулювання вічних істин!» – пише він, маючи на увазі вірш «Спокій», який входив у збірку «Барви і лінії» [Шерех 1998: 81]. Суголосний Шереху і Тарас Салига, який, щоправда, без негативних оцінок, на прикладі поезії «Санною» з дебютної книжки автора констатує зріднення романтизму з неокласичними нюансами, вловлюючи при цьому і певні нотки декадансу [Салига 2008: 130]. Потужний струм романтизму в творчості Гординського помітили автори анотації в антології «Координати». Богдан Бойчук і Богдан Рубчак також констатували розмаїття стилів у поетиці митця, що не сприяло, на їхню думку, цілісності й монолітності його художнього світу [Координати 1969: 302]. Сам поет в огляді «Чи скоординовано всі координати?» полемізує з цими критиками, спростовуючи припущення усякої «впливології» на свою поезію. Помітне невдоволення автора щодо закидів стильової «немонолітності» («Стаття взялася доводити, що Гординський – несущільний, немонолітний, неоригінальний, манірний еkleктик, який не творить, а вправляється в писанні віршів» [Гординський 2004, 319]). В «Історії української літератури ХХ століття» стильову еkleктику збірки, «де нагромаджувались романтизовані елементи футуризму, «неокласицизму» та неоромантизму», виправдано «сміливою асоціативністю» [ПУЛ 1993: 424], а Микола Ільницький

[1997: 8] говорить про внутрішню логіку поетової стильової різноплановості. Таким чином, загально визнаною є багатостилевість у «Барвах та лініях», та не варто оцінювати її лише як недолік художньої манери поета-дебютанта.

У збірку увійшли вірші, написані впродовж 1931 – 1933 років. Майже всі поезії мають назви. Вже на рівні заголовків простежується французька «тема» («Café crème», «Льотреамон», Надсенські вечори», «Бодлер», «Notre Dame»). Заголовки анують зміст віршів, репрезентуючи їхні основні теми. Видається, назви постали *post-scriptum*, дібрані до вже готових творів. Номеносфера книжки орієнтована на відкритість значення, що підкреслює ясність, раціоналізм мислення автора. Тематику збірки формують теми мистецтва, міського життя і природи, інтимна тема. «Вірш у нього повинен стати більш значущим і об'ємнішим, ніж закладена в цей вірш тема», – варто врахувати щодо змісту поезії Гординського і принакливо спостереження Тараса Салиги [2008: 131]. Проекцію ж назви книжки на «міжмистецьку» творчу натуру автора влучно обумовив Микола Ільницький [1997: 7]: «Спорідненість малярської і поетичної творчості митця підкреслює вже сама назва першої збірки – «Барви і лінії», яка згодом – конкретизується: «...і переливи барв, і динамічність ліній...». «Переливи барв» – це, безперечно, народна орнаментальна живописна стихія, а «динамічність ліній» – чи не від практики кубізму з його орієнтацією на геометричну лінію». Отже, вже назва книжки наділена потенціалом мистецької інтеракційності, розкрити який намагалися інтерпретатори Гординського.

Вивчення суб'єктної організації віршів поета – способів кореспондування з адресатом – оприявнює настанову на діалог із читачем. У поетичній скарбниці поета небагато безособової лірики, тобто віршів, організованих від особи ліричного суб'єкта, котрий відсторонено фіксує усе побачене («Кольори і слова», «На шпилі», «Дерева», «Момент» та ін.). Поетика цих творів відзначається особливою живописністю, демонструючи синтетизм творчості, взаємодію мистецтв. Багатство кольорів і їхніх відтінків, специфіка освітлення, цікаві ракурси бачення, перспектива і композиція образів – це його «малярське» в поезії. На основі синестезій будується чимало образів у цих віршах. Виокремлюється група віршів із чіткою ауторіальною інтенцією та інтроспективною («На

передмісті», «Café crème», «Льотреамон», «Як кінчається заходом день...», «Надсенські вечори», «Автопортрет», «Спокій» та інші). Самотність ліричного героя, ностальгія, смуток, туга, нудьга, меланхолія – така настроєва палітра цих віршів. Мінорна тональність сугестивно витворюється через домінування образів дощу, вітру, туману, опалого листя, переважання синього кольору та його відтінків у художньому малюнку, через сталий хронотоп – осіннє вечірнє чи нічне місто. Однак поезія С. Гординського, що пройшла школу Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Валері, постійно демонструє подолання відчаю та трагізму, торжество життєствердних ідей. У згаданих віршах відчутний відгомін й Е. Верхарна та Б.-І. Антонича. Прикметно, що вірші, які сконструйовані від займенника «ми» (переважно «ми» – це друзі і сучасники), відсутні у «Барвах і лініях» і з'являються вже з другої збірки. Велика частка поезій автора зорганізована від займенника «ти». Так передаються контекстні образи адресатів: коханої («Зустріч», «На станції», «Н. Н.», «Ти знов гориш...»), конкретної особи в епістолярній формі («Лист до М. Л.»), читача («Прозаїчне»). Специфікою поезики Гординського була розбудова діалогічних відношень між різнотипними суб'єктами лірики. Бажання діалогу могло бути й однією з причин звернення художника до мистецтва слова. Разом з тим, простежується тенденція до сповідальності, що надійно пов'язує лірику автора з поетичними традиціями минулої доби.

Особливістю дебютної збірки Гординського є її надзвичайна візуальність, висока іконічність. Навіть особа ліричного героя детально візуалізована, вписана в конкретний простір (нічна вулиця Парижа, кав'ярня, паризька квартира, вокзал, сад, колиба, гірський краєвид). Така риса характеризує дебютні збірки й інших авторів, які за першою мистецькою спеціальністю були художниками. Власне, поезія С. Гординського еволюціонує від яскраво іконічних форм до ослабленої іконічності. Це можна прослідкувати на окремих поезіях із книжки «Барви й лінії» (1933) у порівнянні з віршами збірки «Вітер над полями» (1938). Такі спостереження свідчать про розвиток поетичного обдарування автора, його пошуки в царині слова, своєрідно демонструючи переходи від візуальності бачення художника до словесного мислення лірика. В цьому ракурсі слухна думка Тараса Салиги:

«Засади його поетичного творення відділити від естетичних засад малярських просто неможливо. Та й, врешті, не треба. Вони ж складають одну творчу натуру, яка володіє різними родами мистецтва» [2008: 133]. Помітні і певні процеси компенсаційного характеру: наприклад, якщо в графіці Гординський посів належне місце серед авангардистів, то в поезії він рухається передусім по неокласичній траєкторії.

Ця книжка, мабуть, найяскравіша у кольорах серед усіх інших поетичних книг Гординського. Поет упевнено орудує барвами, не боячись надуживання. Здається, його поезія має компенсувати лаконічність кольору, яку диктує графіка, в якій Гординський досягнув надзвичайних успіхів. До речі, саме книжкова графіка займала найвагомішу роль у його творчості того періоду. Мистецтвознавець Любов Волошин [2007: 34] стверджує, що «у перші роки по приїзді до Львова, приблизно, до середини 1930-х рр., Святослав Гординський дотримувався переважно авангардної конструктивістської стилістики, яку випрацював ще у роки паризьких студій». Це прочитується і в його графічному оформленні власної дебютної збірки.

Буває, автор зраджує себе як графіка-футуриста справжнім імпресіоністичним малюнком у поезії: «Проміння небо голубить,/ На горах синьо-синьо,/ Ляпнув хтось просто з тюби/ Найчистішого ультрамарину!» [1997: 38]. Поет зізнається, як пригнічує його «сірина паризьких вечорів»: коли оптимізм «лежить білетом у кишені» – «не квітнуть квіти барв ні сонячні бруньки,/ без битв і борикань кольористичних оргій» [1997: 30]. Тож не випадкове зауваження Стефанії Андрусів, що для Гординського, який не тільки поет, а й маляр, «маляр сонячної палітри», «ахроматизм негоди є не тільки відсутністю кольорів, а й життя» [Андрусів 2000: 310]. Колір стає основою його оригінальної метафоричності: «Та чорніло місто, як згарища,/ Десь у небі тремтів фіолет/ І здавалось: на сині бульвари/ Вечір смуток коновками лле» [1997: 31]. Так, динаміка, рух, контраст, зокрема «динамічних фарб гарячий колорит», становлять його естетичне кредо: «У вічній змінності є пристрасна краса:/ І переливи барв, і динамічність ліній/ Контрастами жалять зіниці, мов оса» [1997: 34].

У поезії «Як кінчається заходом день...», яка інтерпретує його рецепцію П. Гогена, Гординський заявляє про свої

колористичні вподобання ще виразніше: «Він кохає кольори. Я теж. / Всі, що злиті в яскраві каданси:/ Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі» [1997: 29]. Завважмо: адекватне сприйняття такої екзотичної колористики – за «зразковими читачами», які обізнані принаймні з основами живопису. Як відомо, літературне відтворення малярської, архітектурної теми становить окремих тип інтертекстуальних відношень.

Серед інших міжмистецьких перегуків у збірці «Барви і лінії» варто вирізнити архітектурний екфразис «Notre Dame». До свого вірша поет добирає епіграф з «Собору» М. Бажана, таким чином відсилаючи читача до його твору. Цікаво порівняти вірші двох поетів. На відміну від Гординського, «зловіща повість про собор» Бажана насичена передусім акустичними образами: «звучить колона, як гобоя звук,/ звучить собор камінним Dies irae,/ Мов ораторія голодних тіл і рук»; «Як в захваті страждених юрм,/ у скреготі зубів і скреготі граніту,/ мов смертний спів, мов клич одчайних сурм,/ щоб пломені ти і гриміти,/ здіймавсь собор на славу феодалу»; «і на лункі тарелі площ/ вже дзвін його упав помалу» [Бажан 1994: 479]. Проте візуальних деталей споруди в Бажана суттєво менше, ніж у вірші «Notre Dame». Так, згадується колона, (стрілчасті, темні) вежі, склепіння, натомість у Гординського будівля готичної катедри розписана ретельніше: вогні барвних вітражів вікон, різьблені колони, немов гігантські свічі, обведені машкарами примар карнизи, ржаві брами, святці у тінях темних ніш (тобто скульптури святих) (підкр. мої. – Н. М.). Собор Бажана є свідком історії, в якій поет акцентує передусім роль юрби, народу, здобуваючись, таким чином, на соціальний пафос. У концепції екфразису Гординського провідна роль відведена образу «захопленого митця», завдяки якому постала така грандіозна споруда – «де чудно поєднав зусилля будівничих/ в єдинім пориві конструктор і поет» [1997: 31]. Таким чином, автор і тут осмислює питання ролі мистецтва, визнаючи за поезією важливе значення навіть у архітектурі. «Грамматика» вірша вкотре свідчить про продуманість поетичної стратегії Гординського. Зображення собору розкривається спершу у дієслівних формах минулого часу, згодом – теперішнього, а в останніх рядках уводяться форми майбутнього часу: «як з вулиць вирине і дзвінко

по асфальті/ уночі бризне сміх розсіяних мадон!...» [1997: 32]. Поет долучає читача до спостереження за плином часу, який пережив собор. Жанр екфразису дозволяє експерименти над часом і простором, оповіддю і описом. Фінал звучить мажорним акордом, що також різнить автора вірша «Notre Dame» від експресіоністської похмурості М. Бажана. Остання октава сповнена у поета й акустичних образів.

Варто виокремити вірш «Дерева», який Гординський присвячує своєму учителю Олексі Новаківському. В «Листах з Парижа» поет згадує приятеля художника Миколу Бутовича. Таким чином, тема мистецтва зумовлена й автобіографічними деталями.

Поза інтермедіальними зв'язками, перша збірка Гординського багата на літературний інтертекст. Спробуймо окреслити ці діалоги. Як вже згадувалося, поезія Гординського постала внаслідок захоплення французькими поетами, яке він пережив у Парижі. Було відзначено, що контактність автора з французькою літературою простежується вже на рівні заголовків та епіграфів віршів у «Барвах і лініях»: «Льотреамон», «Бодлер», епіграф з поезії франкомовного бельгійського поета Е. Вергарна до вірша «Двобій». Невипадково Париж є тлом, на якому розгортається історія душі ліричного героя. «Я не знаю, – я, власне, сиджу і розгадую / нерозгаданий ребус «Париж» і таке оранжадне життя», – зізнається він у вірші «Café stème» [1997: 27]. Про значущість саме французької книжної культури для себе автор свідчить у багатій на бібліографічні асоціації поезії „Листи з Парижа». Гординський надає чимало інформації про свої літературні вподобання. Серед його книжок згадані як «важкостравні» Монтень, Вольтер, а також «Le rouge et le noir» Стендаля,/ А. Рембо, Ш. Бодлер, Г. Аполлінер,/ Мистці письменницької шпаги,/ Що так захоплюють тепер/ Огнем своїх бунтарств, горінь, жалів/ І тим, що зветься досконалість, – / Річ рідкісна у нас на тлі/ То бомбастичнім, то оспалім!» [1997: 49]. Отож автор орієнтується на відшліфованість поетичного стилю французьких символістів. Варто заакцентувати на постаті Шарля Бодлера, який тричі згадується в книжці Гординського. Творчість письменника демонструє особливий пієтет до поезії французького автора. Не випадково С. Гординський завершує сонет «Автопортрет» компліментом Бодлерові: «Я хочу, щоб кохав

однаково поет/ І буревій доби, і квіти, й хмародера,/ Та найважніше, щоб, зриваючись у лет, / Мав кришечку бодай фантазії Бодлера” [1997: 33]. «Автопортрет», а також «Листи з Парижа», «Лист до М. Л.» є виразними прикладами автореференційності. Поетика українського митця-універсаліста суголосна «законові всезагальної аналогії» Бодлера, що спирається на прояв феномену синтезу мистецтв. «Синтез мистецтв, заснований на явищі синестезії, є одним із найяскравіших проявів багатства і розмаїття зображально-виражальних засобів образної мови мистецтва» [Берестовская 2010: 24]. Шарль Бодлер вважав, що поезія повинна встановити відповідності між різними мистецтвами. У вірші «Відповідності» він пише: «Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в можуть єдиного ества. / Їх зрівноважують співмірність і права, / Взаємного зв'язку невидимі закони» (переклад Д. Павличка). Особливості художнього мислення Гординського potwierджують його вміння цілісно бачити світ, симультанно його освоювати.

Велике значення має для Гординського й українська література. Певна річ, він усвідомлює значення творчості М. Бажана, М. Рильського, М. Семенка. Є й розуміння естетико-художньої убогості творчості багатьох західноукраїнських письменників, тому він сміливо уводить «львівських нудних писак», «галицьких поетів» у невідповідний порівняльний контекст з талановитими авторами радянської України.

Власне, інтертекстуальність поезії Гординського становить основу її оригінальності й новаторства. Окреслення діалогу його творчості з іншими текстами виявляє масштабність ознайомленості поета зі світовою культурою, його зацікавлення найновішими експериментами в українському літературному процесі. Поет намагався перетворювати в художній світ не лише власний життєвий досвід, а й своє читацьке сприйняття творчості інших авторів.

Г. Костюк намагався пояснити успіх збірки «Барви і лінії» двома причинами: «З одного боку, на сірому й одноманітному тлі тогочасної західноукраїнської поезії, в якій щойно дебютували тоді також ще молоді Б. Кравців, Б. Антонич і В. Лесич, збірка Гординського прозвучала справді новим і свіжим голосом. З другого боку, на тлі масового фізичного й духовного розстрілу

української поезії Східної України на початку 30 -х років, коли на місце активноромантичної, багатой на винахідливі форми і засоби поезії 20 -х років запанувала одописна й катохвальна римована публіцистика чи, сказати б інакше, «уніформована» поезія «соцреалізму», – знову ж таки, збірка С. Гординського була свіжим і радісним подувом Заходу» [Костюк 1983: 357]. Гадаю, ще однією причиною успіху Гординського було його мистецьке «походження», яке вирізняє поетику автора-універсаліста від згаданих західноукраїнських поетів. У літературу прийшов ерудит і художник-естет, який прагнув розширити інтелектуальний простір творчості і художні обрії української літератури, а це, своєю чергою, розвивало читача, відкритого до новаторських явищ у мистецтві.

Таким чином, Гординський розбудовує художній світ збірки «Барви і лінії» у зв'язку з мистецькими надбаннями вітчизняної та світової літератур під знаком модернізму. Збірка прикметна діалогічними інтенціями поета, які охоче толерує саме мистецтво слова. Автор приносить в поезію свій досвід художника, і тому «Барви і лінії» вирізняють особливою живописністю поетичних малюнків і стильовою поліфонією.

Література: Андрусів 2000: Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Вид-во ЛНУ – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.; Бажан 1994: Бажан М. Будівлі // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 3 книгах. Т.2. – К.: Рось, 1994. – С. 479 – 483.; Берестовская 2010: Берестовская Д. Синтез искусств и образный мир художественного творчества // Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010 – С. 4 – 25.; Вислоух 2008: Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 309 – 321.; Волошин 2007: Волошин Л. Рання графіка Святослава Гординського. 1920-1930 роки. – Львів: «Афіша», 2007. – 188 с.; Гординський 1997: Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час, 1997. – 479 с.; Гординський 2004:

Гординський С. Чи скоординовано всі координати? // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 311 – 320.; Гординський 2005: [Гординський про себе] // Гординський С. В обороні культури. – К.: Гелікон, 2005. – С. 46 – 48.; Ільницький 1997: Ільницький М. «Навала форм, і почувань, і слів...» // Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час, 1997. – С. 5 – 16.; ІУЛ 1993: Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. Кн.1.:1910 – 1930-ті роки / За ред. В. Г. Дончика. – К.:Либідь, 1993. – 784 с.; Координати 1969: Антологія сучасної української поезії на Заході. – Нью-Йорк, 1969. – Т.1. – С. 302 – 305.; Костюк 1983: Костюк Г. Багатогранність і невгамовність. Святослав Гординський // Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930 – 1980. – Сучасність, 1983. – С. 353 – 366.; Рудницький 1990: Рудницький М. Маємо нового поета / Михайло Рудницький // Терем. – Детройт, США. – 1990. – №4. – С. 49 – 50.; Салига 2008: Салига Т. «...Одного лиш боюсь – впадати в трафарет...» (Святослав Гординський) // Салига Т. Воздвиження храму. – Львів: Світ, 2008. – С. 125 – 135.; Шерех 1998: Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т.І. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 161 – 196.

Рецензенти: Хороб С.І., д-р філол. наук, проф. (Івано-Франківськ)

Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2

Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури

У статті «Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури» автор простежив, як письменник, опираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козацьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ.

Гординський С. Чи скоординовано всі координати? // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 311 – 320.; Гординський 2005: [Гординський про себе] // Гординський С. В обороні культури. – К.: Гелікон, 2005. – С. 46 – 48.; Ільницький 1997: Ільницький М. «Навала форм, і почувань, і слів...» // Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час, 1997. – С. 5 – 16.; ІУЛ 1993: Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. Кн.1.:1910 – 1930-ті роки / За ред. В. Г. Дончика. – К.:Либідь, 1993. – 784 с.; Координати 1969: Антологія сучасної української поезії на Заході. – Нью-Йорк, 1969. – Т.1. – С. 302 – 305.; Костюк 1983: Костюк Г. Багатогранність і невгамовність. Святослав Гординський // Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930 – 1980. – Сучасність, 1983. – С. 353 – 366.; Рудницький 1990: Рудницький М. Маємо нового поета / Михайло Рудницький // Терем. – Детройт, США. – 1990. – №4. – С. 49 – 50.; Салига 2008: Салига Т. «...Одного лиш боюсь – впадати в трафарет...» (Святослав Гординський) // Салига Т. Воздвиження храму. – Львів: Світ, 2008. – С. 125 – 135.; Шерех 1998: Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т.І. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 161 – 196.

Рецензенти: Хороб С.І., д-р філол. наук, проф. (Івано-Франківськ)

Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2

Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури

У статті «Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури» автор простежив, як письменник, опираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козацьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ.

Ключові слова: драма, конфлікт, культ родини, національний ґрунт.

Volodymyr Pratsovytyy Drama «Nazar Stodolya» by Taras Shevchenko — phenomenon of the Ukrainian culture

The author traced how the writer relying on national ground, traditions, customs, historical realities, verbal folk creation, represented Cossacks' epoch, showed its grandeur, contradictions, created typical characters which present the various and many-sided Ukrainian world. All this is the topic of the article "Drama «Nazar Stodolya» by Taras Shevchenko — phenomenon of the Ukrainian culture"

Keywords: drama, conflict, cult of family, national ground.

З драматичних творів Тараса Шевченка відомі уривок з п'єси «Микита Гайдай» та «Пісня караульного біля тюрми» – фрагмент з драми «Наречена», драми «Сліпа красуня» та «Данило Рева», які не збереглися. Знаковим твором для української культури стала драма «Назар Стодоля», яка впродовж століть не сходить зі сцен багатьох театрів. Цей твір Дмитро Антонович ставив на перше місце між п'єсами першої половини XIX століття поряд з «Наталкою Полтавкою» Івана Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка [Антонович 2001: 63]. У ній драматург відтворив епоху запорізького козацтва, втілює один з найважливіших ідеалів – «козацьку волю», вивів на сцену представників різних верств, показав їхні національні характери, зумовлені об'єктивними обставинами, соціальним статусом, морально-етичними орієнтирами та ментальними навиками. «В сукупності ідей, образів Шевченко змалював художній образ епохи, у якому розкрив, з одного боку, зажерливий і бездушний світ визискувачів, а з другого – силу вільної людської мислі й гарячого людського почуття, пристрасті, поривання народу до свободи» [Шубравський 1957: 76].

Автор не створив сцен бойових баталій, не показав героїчних подвигів – про них він тільки принагідно згадує, а відтворив внутрішній світ персонажів через перипетії, які виникли навколо сватання Галі – дочки козацького сотника Хоми Кичатого. Хоча твір наскрізь пройнятий духом Запорожжя, оскільки саме там виховувалися міцні, українські характери. Письменник «добре розумів дух Запорожжя і дух Руїни, і він так тепло передав голос і зойк степу, стогони могил, тугу за волею і славою» [Легкий 2005:

35], тому і вніс в літературу культ минувшини, заклавши основи українського світовідчуття.

Драма в порівнянні з іншим родами літератури найбільш наближена до реальної дійсності. Тому вона дозволяє ретельніше збагнути концепцію художньої світобудови автора. Шевченко був багатогранно обдарованою особистістю. «Генія трудно убити в стисло окреслені рами. Геній прямує до найповнішого розкриття своєї особистості, до створення власного «космосу» – непереможно і всебічно. Тому часто живе відразу в кількох добах і йде в кількох напрямках» [Маланюк 1959: 346], – зазначав Євген Маланюк. Національна універсальність Шевченкового генія проявилася в тому, що у драмі він створив мікромакет суспільства козацької епохи і порушив найважливіші проблеми того часу, відбиваючи національну істотність свого народу. І в такий спосіб проявився світогляд «національного генія і творця нашого самостійницького національно-державницького мислення» [Білецький 1949: 4].

У відтворенні історичного побуту і психологічних прикмет «козацької нації» виразно проявився національний елемент. Розкриваючи історичне минуле українського козацтва, Шевченко був переконаний, що «свобода й неволя – дві протилежні добровільні ситуації народу, що залежать тільки від Божої волі, народного історичного призначення і внутрішньої морально-духовної сили народу» [Білецький 1949: 12]. І саме на «внутрішній морально-духовній силі українців зосереджує увагу Тарас Шевченко у драмі «Назар Стодоля», у якій він «вражає нас подивогідною кристальною чистотою народного образу» [Бойко 1956: 9].

Дія драми відбувається в XVII столітті біля Чигирина, в козацькій садибі вночі перед Різдвом. Стеха – молода ключниця у сотника Кичатого – оглядає стіл і все, що на ньому викладено: «Риба, м'ясо, баранина, свинина, ковбаса, вишнівка слив'янка, мед, венгерське – усе, усе. Тут і їстівне, і випити» [Шевченко 1978: 5]. Звичайно, Тарас Шевченко, як глибоко віруючий, як знавець звичаєвого права, душа якого активно всмоктувала прояви української народної культури, не міг не знати, що на Святвечір не споживають м'ясо, баранину, свинину, ковбасу, а випивки тим більше уникають. Вечеря має бути пісною, оскільки ще

продовжується піст, але в такий спосіб драматург хотів наголосити, що в шанованій козацькій родині заради високого гостя – чигиринського полковника Молочая – готові порушити українські традиції та відступити від усталених християнських канонів. Тим більше, у Святий вечір, коли перша зірка сповіщає про народження спасителя людства Ісуса Христа, сотник Хима Кичатий зі своєю ключницею Стехою задумали підступну аферу – засватати доньку Галю за старого полковника без її згоди. «І надоумило ж сідоусого у таке свято, коли добрі люди тільки колядують, сподіваться гостей, та й ще яких гостей! Старостів од такого ж старого дурня, як і сам» [Шевченко 1978: 5 – 6] – дивується Стеха, але, незважаючи на внутрішній спротив, вона допомагає своєму господареві, бо має в цьому свій інтерес – сподівається стати його дружиною. Тарас Шевченко у цьому випадку загострює увагу на тому, що матеріальний інтерес дійових осіб превалює над елементарною порядністю, які заради особистої вигоди готові на все.

У діалозі з Галею Стеха намагається вивідати її ставлення до старого полковника Молочая, ніби ненароком називаючи його прізвище, але згадка про нього зразу ж викликає емоційну реакцію дівчини: «Щур йому, який нехороший! Як приїде до нас, то я зараз із хати втікаю. Мені навдивовижу, як ще його козаки слухають. Тільки у його, паскудного, і мови, що про наливку та про вареники.

С т е х а. А хіба ж се й не добре?

Г а л я. Звісно! Козаку, та ще й полковнику! Ось мій Назар, мій чорнобривий, усе про війну та про походи, про Наливайка, Остряницю та про синє море, про татар та про турецьку землю. Страшно-страшно, а хороше, так що слухала б не наслухалась його та все дивилась би в його карі очі. Мало дня, мало ночі» [Шевченко 1978: 7].

Звичайно, Шевченко романтик. І його романтизм не абстрактний, не канонічний, а завжди «проектуються на реальну Україну, він має сталий контакт із дійсністю, з пейзажем, з історією, з долею народу» [Маланюк 1995: 34], – відзначав Євген Маланюк. Використовуючи антитезу, драматург устами Галі влучно характеризує двох претендентів на її руку. Протиставляючи старого, «нехорошого», «паскудного» полковника Молочая молодому хорунжому Назареві, вона чітко розставляє акценти на

домінантах їхніх характерів. Молочай приземлений – його цікавлять тільки наливка та вареники, а чорнобривий Назар з карими очима – романтично піднесений, він захоплений походами, морськими подорожами, Наливайком та Остриницею. «В п'єсі органічно переплітаються світлі, благородні ідеали позитивних героїв – Назара, Галі, Гната Карого, просвітительсько-побутовий характер художнього конфлікту і сюжетної дії із соціально-сатиричним, подекуди гротескним зображенням окремих персонажів, зокрема Хоми Кичатого» [Івашків 1990: 68]. До Хоми можна долучити позасценічний образ чигиринського полковника Молочая. Тобто драматург органічно поєднав романтизм з реалізмом. І саме в приземленні козацької старшини, в прагненні до накопичення матеріальних цінностей, що призвело до розшарування різних верств населення за майновим статусом, вбачав Тарас Шевченко загрозу для Козацької Республіки, яка трималася на могутній духовності та високих морально-етичних ідеалах.

Назар Стодоля – це ідеалізований образ козака. Творення його характеру драматург вибудовує на основі усної народної творчості, в якій оспівані лицарі козацької слави, патріоти, захисники рідної землі, відважні воїни та пристрасні коханці, які не зраджували своїм коханим, де б вони не були. Вірне кохання надавало їм сили та відваги, спонукало до героїчних вчинків.

Звичайно, Тарас Шевченко взяв до уваги психологічний стан молоді дівчини, якій щиро любов молодого козака не може замінити ні багатство, ні високий соціальний статус. Вона щиро кохає Назара і хоче поєднатися тільки з ним: «До самої смерті, поки вмру, все дивилась би та слухала його. Скажи мені, Стехо, чи ти любила коли, чи обнімала коли козацький стан високий, що... дрижать руки, мліє серце? А коли цілуєш... що тоді? Як се, мабуть, любо! Як се весело!» [Шевченко 1978: 7]. Оце романтизоване кохання, коли у дівчини «мліє серце», «дрижать руки», коли вона обнімає «козацький стан високий» стало провідним мотивом драми «Назар Стодоля», який письменник почерпнув з української народної пісні.

Для Галі на першому плані любов – світла, чиста і віддана. Вона виростає в заможній родині козацького сотника, але матеріальні вартості не заслонили їй справжніх людських

цінностей, не zdeформували її душі. Вони не приховує свого глибокого почуття до Назара. «Гой, гоя, гоя! Що зо мною, що я? Полюбила козака – не маю покоя» [Шевченко 1978: 8], – весело співає вона. Галя навіть готова пожертвувати своїм приданим заради своєї любові, відмовитися від нього і сама заробляти на себе.

Щирій, відвертій, безкорисливій Галі драматург протиставляє її батька. Сотник Кичатий – хитрий, підступний та лицемірний. Жадібність до багатства спотворила його душу, він втратив морально-етичні орієнтири і збився з праведної дороги – для самоствердження він вирішив використати власну дочку і віддати її заміж за чигиринського полковника Молочая. «Думай собі, голубко, та гадай, що... а воно зовсім не так буде. Закинь тільки удочку, сама рибка піде. Шутки – тесть полковника!.. А що далі – се наше діло. Аби б через поріг, то ми й за поріг глянем. У яких-небудь Черкасах, а може, у самому Чигирині гуляй собі з полковничою булавою. І слава, і почет, і червінці до себе гарбай – все твоє. А пуще всього червінці. Їх люди по духу чують; хоч не показуй, все кланятимуться... ха-ха-ха! От тобі й сотник! Ще в Братській серце моє чуло, що з мене буде великий пан. Було, говорю одно, а роблю друге; за се називали мене двулличним. Дурні, дурні! Хіба ж як говорим про огонь, так і лізти в огонь? Або як про чорнобриву сироту, так і жениться на їй? Брехня! Від огня подальш. Женись не на чорних бровах, не на карих очах, а на хуторах і млинах, так і будеш чоловіком, а не дурнем» [Шевченко 1978: 10 – 11] – величається Хома Кичатий.

У цьому монолозі Тарас Шевченко розкриває внутрішнє ество сотника і зосереджує увагу на його моральній деградації. Бажання віддати свою рідну дочку заміж за старого полковника свідчить про те, що він дбає не про власну дитину, а про свою вигоду, якої сподівається досягти, породичавшись з вельможним паном. Жадібність настільки заповонила його, що він втратив відчуття реальності, а особистий інтерес заслоняє йому справжні національні ідеали – чесність, порядність, вірність своєму слову, щира любов до своїх дітей та турбота про їхнє щастя. У даному випадку Кичатий діє всупереч українській ментальності. В Україні дівчина сама вирішувала свою долю. Вона прислухалася до батьківських порад, але вибір робила самостійно. І коли служниця

Стеха запитує сотника, чи він говорив з донькою, то він обурюється: «А що вона? Її діло таке: що звелять, те й роби. Воно ще молоде, дурне; а твоє діло навчить її, врозумить, що любов і все таке проче... дурниця, нікчемне» [Шевченко 1978: 9].

Жадоба до грошей спустошила душу Хоми Кичатого. Він став черствим і деспотичним. Його дволикість проявляється на кожному кроці. Обіцяючи одружитися зі Стехою, він не має наміру дотримуватися даного слова: «Злигався я з дияволом... Що ж? Не можна без цього. У такому ділі, як не верти, треба або чорта, або жінки. ...Чого доброго! Ще, може, й мене обдурить, тоді і остався на віки вічні в дурнях. Та ні, лиха матері! Аби б тільки ти мені своїми хитрощами помогла породнитися з полковником, а там уже що буде – побачимо. Іш ти, мужичка! Куди кирпу гне! Стривай!» [Шевченко 1978: 10].

Тарас Шевченко розкриває внутрішній світ героя. Для цього він використовує монолог Хоми, у якому той розкриває свої підступні наміри: «Здається, діло добре йде. Вона думатиме, що Назар свата, здуру і погодиться; старости не промовляться; весілля можна одкинути аж геть до того тижня; а через таку годину і нашого брата, мужика, угомониш, щоб не брикався, не то що дівку» [Шевченко 1978: 13]. Шевченко показує, що Кичатий настільки деградував, що здійснення злого, підступного наміру – відвертий обман рідної доньки та свідоме крутіство – вважає добре провернутим ділом. Але не все так просто. Не так воно швидко діється, як гадається. Хома розуміє, що загроза може прийти з іншого боку – від Назара Стодолі: «Коли б тільки якийсь гаспид не приніс того горобця безперого! Тоді пиши пропало. Наробить бешкету!» [Шевченко 1978: 13].

Ця загроза набуває символічного значення. Саме молоді, безкомпромісні козаки, їхні принципові позиції перешкоджали свавільним діям козацької старшини, апетити якої непомірно зростали. Зазнайство та зневага до нижчих за чином проявляються у ставленні сотника до молодого хорунжого. Драматург використав монолог Кичатого, в якому той хоче придати собі більшої важності, а насправді з погляду українського менталітету, в якому повага до людини, до дружини, до сина, до доньки були визначальними, розкриває його нікчемну сутність: «А подумаєш і те: яке йому діло до Галі? Се ж моя дитина, моє добро,

слідовательно, моя власть, моя і сила над нею. Я отець, я цар її» [Шевченко 1978: 13] – самовпевнено розмірковує він.

Хома Кичатий добре підготувався до здійснення свого задуму – випросив в отця Данила дозвіл відступити від християнських канонів і приймати старостів на Святвечір. Він також наказав гнати в потилицю колядників, щоб вони не перешкоджали йому звершити чорну справу. Не зовсім впевнений у Стесі, сам переконує Галю: «Поміркуй лишень гарненько, так і побачиш, що батькова правда, а не твоя. Ну що молодий? Хіба те, що чорні уси? Та й тільки ж. Не вік тобі ним любоваться: прийде пора – треба подумати об чім і другім. Може, коли захочеться почоту, поваження, поклонів. Кому ж це звичайніше? Полковниці... се я так, приміром, говорю... а не якій-небудь жінці хорунжого; бо у його тільки й худоби, тільки добра, що чорний ус. Повір мені, дочко, на тебе ніхто і дивиться не захоче.

Г а л я. Та я й не хочу, щоб на мене другі дивились.

Х о м а. Не знать що верзеш ти! Хіба ти думаєш, що не обридне цілісінький вік дивитися на тебе одну? Хіба ти одна на Божім світі? Є й кращі тебе. Того і гляди, що розлюбить.

Г а л я. Назар? Мене? О ні! Ні, ніколи на світі!» [Шевченко 1978: 12].

Намагаючись переконати Галю, що старий полковник вигідніший жених, Хома Кичатий заперечує ментальне уявлення української дівчини про одного-однісінького, з яким вона прагне поєднати свою долю навік. Порозуміння між батьком і донькою немає, бо вони підходять до вирішення проблеми особистого щастя з абсолютно різними мірками: Хома з матеріальними, а Галя – з духовними, батько діє хитро та підступно, а донька, не посвячена в батькові наміри, щиро та відверто.

Відбулося заплановане сватання. Т. Шевченко детально відтворює процес весільної обрядовості, зосереджуючи увагу «як на важливих етнографічних атрибутах, так і на найбільш поетичних моментах обряду (рушники, вишивана хустка, обрядовий хліб)» [Шубравська 1883: 49]. Хома важно сів за стіл, у двері три рази постукали, увійшли два свати з хлібом і, низько поклонившись господареві, поклали хліб на стіл і традиційно привіталися: «Дай, Боже, вечір добрий, вельможний пане!» і він відповів: «Добривечір, люди добрі! Просимо сідати; будьте

гостями. А звідки се вас Бог несе? Чи здалека, чи зблизька? Може, ви охотники які? Може, рибалки або, може, вольнії козаки?» [Шевченко 1978: 13]. І свати розповіли, що вони і рибалки, і вольнії козаки, люди німецькїї, а ідуть з землі турецької та шукають для князя куницю – красну дівицю. Довго шукали і на слід напали: «Певно, що звір наш пішов у двір ваш, а з двору в хату та й сів у кімнату; тут і мусимо піймати; тут застряла наша куниця, в вашій хаті красна дівиця. Оце ж нашому слову кінець, а ви дайте ділу вінець. Пробі, оддайте нашому князю куницю, вашу красну дівицю. Кажіть же ділом, чи оддасте, чи нехай підросте» [Шевченко 1978: 14].

Важливо підкреслити, що в українському сватанні головну роль відіграє «куниця – красна дівиця». Коли батько спочатку, підіграючи сватам, відповідає їм: «Що за напасть така! Відкіля се ви біду таку накликаєте!» [Шевченко 1978: 14], то згодом звертається до доньки: «Галю! Чи чуєш? Галю, порай же, будь ласкава, що мені робити з оцими ловцями-молодцями» [Шевченко 1978: 14]. І донька мала приймати рішення, чи погоджуватися на пропозицію сватів, чи давати їм гарбуза. В знак згоди Галя вийшла на середину, сором'язливо опустила очі, перебираючи руками фартух, і це означало, що вона приймає святий хліб. І тільки тоді батько продовжував: «Хліб святий приймаємо, доброго слова не цураємося, а за те, щоб ви нас не лякали, буцім ми передержуємо куницю, або красну дівицю, вас пов'яжемо... Чуєш-бо, Галю? А може, рушників нема? Може, нічого не придбала? Не вмїла прясти, не вмїла шити – в'яжи ж, чим знаєш, – хоч мотузком, коли ще й він є» [Шевченко 1978: 14 – 15]. Ці слова свідчать про те, що українська дівчина мала сама готуватися до свого заміжжя, і вона повинна була вмїти шити, прясти та багато інших робіт виконувати. І Галя винесла на срібному підносі два вишиті рушники, поклала їх на хліб, який принесли свати, підійшла до батька і поцілувала його в руку, взяла піднос з рушниками і підійшла до сватів, дала одному, а потім – другому. Сват подякував: «Спасибі ж батькові, що свою дитину рано будив і усякому добру учив. Спасибі й тобі, дівко, що рано вставала, тонку пряжу пряла, придане придбала» [Шевченко 1978: 15]. Після цього Галя перев'язує вишитими рушниками старостів, солом'язливо відходить і оглядається на двері, сподіваючись побачити князя, а

він не появляється. Хома відкладає зустріч з князем на завтра, припрошує гостей: «Просимо сідати. Що там є, поїмо; що дадуть, поп'ємо та побалакаємо дещо. А тим часом ти, Галю, не гуляй, в корці меду наливай та гостям піднеси хліба-солі, проси з привітом і ласкою» [Шевченко 1978: 15]. За українським звичаєм Галя сама пригублює чарку, потім дає сватам, які завершують сватання такими словами: «Тепера так! Пошли ж, Боже, нашим молодим щастя, і багатства, і доброго здоров'я, щоб і внуків женити, і правнуків дождати...» [Шевченко 1978: 15]. Ці слова перериває козацький хор колядників під вікнами, які несуть радісну звістку про народження Ісуса Христа. Заходить Назар з побажанням «Дай, Боже, вечір добрий! Помагай-бі вам на все добре!» [Шевченко 1978: 16], але, оглянувшись, зрозумів, що тут затівається щось недобре. На запрошення Хоми сідати, Назар відповідає: «Сядемо, сядемо, аби було де; ми гості непрохані, може помішали; дак ми і підемо, відкіля прийшли. ...Та бач, через що полковник послав мене з грамотами в Гуляйполе! ...Весело, весело! Наливай швидше горілки, і я вип'ю за твоє здоров'я! Не лякайся, не лякайся, наливай» [Шевченко 1978: 16].

За українським звичаєм, коли сватам відмовляли, то пропонували їм по чарці горілки, і на цьому церемонія завершувалася. Коли Назар попросив налити йому чарку, то Галя зрозуміла, що старости не від нього. Галя жахнулася і випустила піднос з флягою. Хома, який вже зробив свою чорну справу, намагається показати, хто в хаті господар:

«Х о м а. Хто сміє знущатися над моєю дочкою?»

Н а з а р. Я, Назар Стодоля! Той самий, якого ти знав ще з тієї пори, як він тебе вирвав із-під ножа гайдамаки! Згадай іще, що я той самий, хто й самому гетьману не дасть себе на посміх! Пізнав?» [Шевченко 1978: 16].

У репліках дійових осіб закладений протилежний зміст, бо саме Хома Кичатий знущається над рідною донькою, а Назар Стодоля прийшов захищати її від батьківської сваволі.

Напруга у драмі досягає апогею. Ритм дії прискорюється. Кожна наступна репліка розкриває грані образів-характерів і водночас підносить сюжетний розвиток драми на вищий щабель. Конфлікт загострюється не тільки в побутовому, соціальному, а й морально-етичному плані. «Люди добрі, коли ви не оглухли, так

послухайте. Він мене називав своїм сином, а я його батьком, і він се чув тоді, а сьогодні оглух, Де ж його правда? Чи чесний же він чоловік? Правдивий, га?» [Шевченко 1978: 17] – запитує Назар у присутніх. Відповідь Назару дає його побратим Гнат Карий: «Він не чоловік. Кинь його: таке ледащо не стоїть путнього слова!» [Шевченко 1978: 17].

Репліка Гната Карого «Він не чоловік» влучно характеризує Кичатого за козацькими мірками. Але Хома не сприймає цього і вважає, що має право віддати свою дочку, за кого хоче. У цьому епізоді він виявляє себе руйнівником українського світу, бо діє всупереч національним, морально-етичним, християнським принципам. На протипагу йому молодий хорунжий Назар Стодоля прийшов на Святий вечір у хату сотника Хоми Кичатого, щоб захищати святі цінності і відстоювати право на своє щастя та своєї коханої, яку зневажають у рідному домі, ігнорують її волю, нахабно обманюють. Назар обурений наміром сотника насильно віддати заміж рідну дочку за старого полковника. Адже такий підхід цілком суперечив засадничим принципам українського демократичного суспільства: «Чи можна ж кого заставить утопитися або повіситися? Хіба ти Бог, що маєш силу чудеса творить? Хіба ти диявол, коли ти не маєш жалю до рідної своєї дитини? Ти бачиш, у неї є серце, і ти замість його кладеш каменюку. Слухай: і ти колись був молодим, і ти ж мав коли-небудь радість і горе. Скажи, що чуло, що казало твоє серце, коли тобою кепкували?» [Шевченко 1978: 18]. І коли Хома не почув Назара, то той хотів його задушити, але Галя його зупинила. Тоді Назар принижується перед сотником Кичатим, бо не уявляє свого життя без Галі: «Прости мене, я згарячу забувся. Ти добрий чоловік. Прости або заріж мене, тільки не кажи, що вона не моя, не кажи! Дивись: я гетьману ніколи не кланявся. ... Для спасення своєї душі, коли у тебе у серці є Бог, для угоди всіх святих, коли ти віруєш у кого, для спасення твоєї дитини, коли вона тобі мила, зглянься на мене! Нехай старости з своїм хлібом йдуть додому. Христом Богом молю не занести її бідної! Кращої її нема; за що ти хочеш її убити? На голову мою! Візьми її, розбий обухом – не треба мені її; тільки дай дочці своїй ще пожити на світі, не заїдай її віку, вона не винувата!» [Шевченко 1978: 18-19]. Просить батька і Галя, обнімаючи його за ноги: «Ви покійній матері, як вона

умирала, біля домовини обіщали мене видать за Назара. Що ж ви робите? Чим я вас прогнівила? За що мене хочете убить? Хіба ж я не дочка ваша?» [Шевченко 1978: 19]. Та Хома Кичатий незворушний – він не захотів відмовлятися від свого наміру.

Як зазначав Р. Задніпрянський, «Шевченко був безперечно доброю людиною, людиною, котрій «людяність» властива була у найбільшій мірі, і котра вміла помітити й змалювати найшляхетніші порухи душі» [Задніпрянський, 1947: 113]. І тому драматург, возвеличуючи Назара Стодолою в його благородстві, водночас гіперболізує Хому Кичатого в його нищості.

Незважаючи на те, що відбулося сватання Галі за полковника Молочая, Назар не думає відмовлятися від Галі. «В тебе нема батька, в тебе кат єсть, а не батько! Бідненька, серденько мос, пташечка безприютна! ...А я ще бідніший тебе, у мене й ката нема, нікому і зарізати! ...Прощай, мос серце, моя голубочко! Я знаю, що мені робить. Я знайду правду. Прощай! Вернусь, сподівайся» [Шевченко 1978: 19], – звертається він до Галі, а Хомі рішуче заявляє: «Камінь! Залізо! Ти огню хочеш! Буде огонь, буде! Для тебе все пекло визову... ти жди мене» [Шевченко 1978: 19]. Галя падає на руки Назара. Він цілує її, Хома намагається перешкодити цьому, але Назар відштовхує його і знову цілує Галю, а тоді звертається до сватів: «Розкажіть полковнику, що бачили, що чули. Скажіть, що його молода при ваших очах цілувалася зо мною». Галя обіймає свого коханого, цілує його і непритомніє. Назар з козаками покидає хату сотника Кичатого.

Ця завершальна сцена першого акту надзвичайно динамічна та емоційно насичена. Загострюючи конфлікт між Хомою Кичатим і Назарем Стодолою у першому акті, в двох наступних драматург шукає шляхи його розв'язання.

У другому акті дія відбувається в хаті, де має зібратися молодь на вечерниці. Господиня порасться біля печі і приговорює: «Господи, господи! Як подумаєш, коли ми ще діували, зачуєш де-небудь вечерниці, так аж тини тріщать; а тепер... От скоро і треті півні заспівають, а вечерниці ще й не зачинались. Нехай воно хоч і свято, звісно – колядують, а все-таки час би. Ні, що не кажи, а світ перемінився. Хоть і запорожці... Ну які вони запорожці? Тьфу на їх хисть, та й годі! Чи такі були попереду? Як налетять, було, з своєї Січі, так що твої орли-соколи! Було, як схопить тебе котрий, так і

до землі не допустить, так і носить... Ой-ой-ой! Куди все дівалось?..» [Шевченко 1978: 20].

Хата, в якій відбувалися вечорниці, була центром життєдіяльності села, куди приходили козаки і дівчата, музики, а також кобзар, який був живим символом козацької епохи. Туди не тільки сходилася молодь, щоб веселитися, співати та танцювати, а й почерпнути інформацію про навколишні події. Тому господиня хати завжди була в курсі усіх справ. Вона не тільки все про всіх знала, але й відповідно оцінювала кожного: «А вже мені ся навіжена Стеха! Пішла за дівками та десь і застряла з козаками. І звела ж їх нечиста мати до купи! Нехай би сей Кичатий був парубком, а то ж уже старий чоловік... Не взяв би він собі в ключниці не молоду, а розумну, вірну, дотепну до всякого діла та стареньку! А то... як та дзига, так і снує. Як то він дочку свою ще пристроїть? Бач, у полковниці лізе! Чи довго ж то вона буде любуватися його лисиною замість ясного місяця? Ох, ох! Старі, старі! Сидіть би вам тільки на печі та жувать калачі; так ні, давай їм жінку, та ще молоду. Як же бач, чи не так!.. От Стодоля молодець! Я його знаю, він протопче стежку через полковничий садок. Та й дурний би був, коли б не протоптав» [Шевченко 1978: 21]. У своєрідний спосіб хазяйка оцінює обстановку в селі і виносить свій морально-етичний присуд дійовим особам. Тому не випадково сюди приходять Назар і Гнат, щоб тишком побалакать. Між ними виникає дискусія про ставлення козака до дівчини. Гнат Карий намагається розрадити свого побратима: «А я думав – ти козак, а ти, бачу, баба. Ну, скажи мені, чого ти дурієш? Де твій розум? Чи стоїть же жінка, хоч би вона була дочка німецького цезаря, чи стоїть вона такого дорогого добра, як чоловічий розум?» [Шевченко 1978: 23]. Але пригніченому Назару не до жартів. Втрата коханої дівчини – для нього справжня трагедія. В образі-характері Назара Стодолі Шевченко відтворив типового українця, для якого любов до нареченої мала вирішальне значення, бо саме на взаємній любові та довірі будувалася українська сім'я. Тому його дивує позиція Гната Карого, і він відверто про це говорить: «Бідний ти, сердешний чоловік! Я думав, що в тебе хоч крихта є добра, а в тебе нема й того, що має скотина. О, якби ти зміг заглянути сюди (показує на серце), куди сам Бог не загляда! Та ні! Може, ти тільки морочиш мене; може, ти тільки так кажеш. Друг

ти мій добрий, вірний мій, ти ж таки плакав коли-небудь: плач зо мною тепер; хоч прикинься, та плач, не муч мене; в мене від горя серце рветься! Нехай вже ті сміються, що живуть у пеклі: їм любо, а ти ж чоловік» [Шевченко 1978: 23].

Назар і Гнат – це різні національні типи, хоча їх об'єднує козацька звитяга. Та й ситуації у них різні. Назар втратив кохану дівчину, почуття образи та розпачу переповнюють його душу, а Гнат має можливість дивитися на це збоку і тверезо оцінювати обстановку. Хоча колись і він пережив любовну драму: «...І я, дурний, колись любив і к гадинам жінкам ласкався, ридав гарячими сльозами, рад був і жизнь оддають за них. І що із того?» [Шевченко 1978: 23 – 24].

Драматург показує, що козаки не тільки вправні воїни, а й освічені люди, які знають історію, по-філософськи оцінюють житейські проблеми. Попри розбіжності в поглядах на стосунки з жінками, вони вирішили діяти спільно – через Стеху за червінці виманити Галю до старої корчми, а тоді податися на Запорозжя.

Третій акт драми відбувається у старій корчмі. Назар зустрівся тут з Галею, розстелює на снігу кирею, Галя сідає на неї, а Назар вкладає її ноги в шапку, цілує і приговорює: «Отак тепліш, моє серденько».

Драматург не випадково використовує атрибути козацького одягу. Вони набували символічного значення. «Шапка в житті українського народу грає ролю не тільки покриття голови від холоду й спеки, а й певну символічну ролю: її надягають при виконанні певних родинних чи громадських доручень, обов'язків. Так напр., при заручинах тільки єдино молодий з усіх мужчин, що беруть участь в заручинах, цілий вечір не скидає шапки» [Вовк 1927: 232]. І саме цей важливий атрибут – шапку – Назар знімає з голови і вкладає в неї Галині ніженьки, виявляючи в такий спосіб свої щирі почуття до неї. І Галя відповідає йому взаємністю:

«Г а л я. О мій голубчику, мій сокіл ясний! Як мені тепло, як мені весело!.. Тільки я боюсь: батюшка мій такий сердитий.

Н а з а р. Не бійсь, моя пташечко, нічого, поки я з тобою. Не бійсь, тільки люби мене. ...Молись за кого хочеш, тільки не розлюби мене, моя галочко... Я вмру тоді» [Шевченко 1978: 35].

У цьому діалозі закоханих помітна не тільки народнопісенна лексика, а самі репліки мають пісенну мелодику. І слова «я вмру тоді» свідчать про те, яку важливу роль відігравала любов при створенні родинного гнізда. «Українська родина рішуче моногамна, при чому до збереження моногамії спричиняється не тільки внутрішня конечність, але й століттями витворені норми та звичаї, як теж незвичайно чутлива опінія» [Янів 1962: 179]. Акцентуючи увагу на любовних стосунках дійових осіб, автор намагався розкрити глибину їхніх почуттів. Зворушений Назар готовий завести свою кохану у рай, хоча не знає, де він знаходиться. Тут помітне захоплення письменника соціальною утопією: «Не питай мене тепер; я нічого не знаю. Ми поїдемо туди, де нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя. О, як ми будемо гарно жити! Збудую тобі хату світлу, світлу та високу, розмалую її усякими красками – і чорними, і блакитними, і зеленими, всякими, усякими, наряджу тебе у шовк та в золото, посаджу тебе на золотім кріслі, мов кралю, і довго, довго поки вмру, все любуватимусь тобою. Та чи вмру ж я коли-небудь? Ні, я ніколи не вмру! Коли ти будеш зо мною, то смерть не посміє і в хату нашу заглянуть» [Шевченко 1978: 36], – розмірковує наречений.

У цих словах виражається мрія козака, яка впливає з українського уявлення про світ. Покинувши військову службу, козак одружувався, будував власну хату, займався господарством, виховував дітей, майбутніх козаків. Так він поєднував дві сторони козацької душі: героїчну та хліборобську. Тому Шевченко показує Назара готовим до самостійного життя, який хоче мати власну хату, у якій вони будуть удвох порядкувати: «Знаєш, як приїдемо ми у Кодак... Се запорозький город... От як приїдемо, мерщій у церкву, повінчаємось; тоді і сам гетьман нас не розлучить, і будемо довго, довго там весело жити» [Шевченко 1978: 36]. Запорозький город Кодак стає символом вільного, демократичного, впорядкованого краю, в якому молодята сподіваються знайти своє щастя. Заглядаючи в майбутнє героїв, драматург знову бере на допомогу усну народну творчість. Назар говорить Галі: «Ти будеш пісні співати і танцювати, а я буду грати на бандурі і розказувать тобі про славні діла козацькі, про Саву Чалого, про Свірговського, про всіх, про всіх жвавих козаків наших» [Шевченко 1978: 36]. Але

для українця важливо не тільки побудувати хату, обсадити його садочком, обзавестись господарством, а й виконати свою місію продовження славного роду. Тому Назар мріє, що дружина вигодує йому «сина, молодця чорнобрового», і він пошле його в Січ, поставить перед козацькою громадою і скаже: «Лубуйтеся, дивіться: се мій син. Мені його вигодувала, викохала моя Галя, такого молодця!» [Шевченко 1978: 36].

Слухаючи солодкі слова про майбутнє сімейне життя з Назарем, Галя повертається думками до рідної хати, до якої вона міцно прив'язана і розірвати вмить цей зв'язок їй дуже важко. Попри всі завдані їй прикросці, вона сподівається, що батько її любить і зможе зрозуміти та простити. Галя просить Назара піти до нього, стати перед ним на коліна і попросити в нього благословення за українським звичаєм. Але Хома Кичатий сам прийшов до старої корчми. Його привела підступна Стеха. І наміри його були зовсім не миролюбними:

«Х о м а (скаженіє). Цілуйтеся, цілуйтеся, голуб'ята! (До челяді). Киями його, собаку! Чого ж стали? Беріть, рвіть його!» [Шевченко 1978: 39].

Від таких слів, з якими Хома звернувся до колишнього свого рятівника, навіть челядь торопіє. Коли Хома починає битися на шаблях з Назарем, Галя падає між ними на коліна: «Тату, тату! Убий, убий мене! Винна я; я прогнівила тебе... Убий же мене, таточку, та не бери з собою!

Х о м а. Цить, кошеня крадене!

Н а з а р (Хомі). Цить, сатано люта!

Х о м а. Дочку оддай!

Г а л я. Не оддавай, не оддавай! Я утоплюся!

Х о м а. Топись, гадино, поки не розтопав я тебе!

Г а л я. Топчи, души мене: я твоя дитина!» [Шевченко 1978:

39].

У цій сцені Тарас Шевченко показує оскаженілого Хому Кичатого. З одного боку, його можна зрозуміти, бо він обурений, що його донька пішла проти його волі, поламала його плани добитися високого соціального статусу за її рахунок, а з другого, його жорстоке і немилосердне ставлення до рідної дочки, яка залишилася без матері, не вписується в сімейно-моральний кодекс українців. Його дії належно не вмотивовані. Тут драматург

перебрав міру. В українській сім'ї не тільки культивувалася повага до батька та матері, а й турботлива опіка про дітей, які мають далі нести естафету відповідальності за свій рід. А Хома Кичатий в пориві гніву називає свою дочку «кошеним краденим», «гадиною», яку готовий розтоптати. Звичайно, тут можна багато чого домислювати, але явно помітно, що драматург не доопрацював третій акт, не вмотивував вчинки дійових осіб, не відшліфував репліки, які іноді суперечать одна одній. Хоча тут проглядається ідея драматурга показати, до якої межі деградації може дійти людина, коли відривається від рідного ґрунту, забуває звичаї та традиції, відступає від віри. Сповнений ненавистю до Назара, Хома спочатку наказав його вбити, а потім зв'язати і залишити вовкам на снідання. «Визнавши суб'єктивну (особисту) основу людського поступування, що є актом свободи, Шевченко тим самим визнав схильність людини однаково до добра і до зла. Оскільки зродження Духа є царина історії, то мета історії є в перемозі й перетворенні злого світу за допомогою любови в панування царства Божого ... себто повна духовна гармонія й перемога добра і правди» [Білецький 1949: 19].

Конфлікт між Хомою та Назаром можна вважати конфліктом поколінь, які по-різному сприймають навколишню дійсність. І тут важливо, що добро, правду та справедливість відстоює представник молодого покоління в боротьбі проти бажання розпоряджатися долею людей, диктувати їм свої умови, виходячи з власних інтересів. Але в демократичному суспільстві такі речі недопустимі. Тому цілком закономірно у фінальній сцені появляється Гнат Карий, який готовий пожертвувати собою в ім'я щастя свого побратима. Останнім і переконливим аргументом у боротьбі за щастя молодих стає шабля. Гнат хапає за груди Хому, спонукаючи його змінити своє рішення:

«Г н а т. Останній раз говорю: оддаси Галю за Назара чи ні?
Х о м а. Ні!

Г н а т. Здихай же, собако скажена! (Замірівсь шаблею).

Х о м а. Стривай. Ти знаєш наш закон козацький, то...

Г н а т. Що мене живого поховають з твоїм падлом? Знаю.
(До челяді).

...Копайте яму! (до Хоми прицілившись). Лукавий чоловіче, за що без сповіді ти себе губиш і мене з собою?

Прощайсь з білим світом, молись Богу. (До Назара). Назаре, брате мій, друже мій! Поховай мене. Прощай!» [Шевченко 1978: 41].

Тільки тепер, коли йому загрожує смерть, сотник Кичатий згадав про закон козацький, який забороняв козакові вбивати козака. Оцей намір Гната вбити його теж набуває символічного значення. Друг і побратим Гнат Карий в особі деградованого козацького сотника прагне знищити зло, яке стало на перешкоді до щастя молодих, і при цьому він навіть готовий пожертвувати собою заради цього. До речі, в первісному, російськомовному, варіанті 1843 року п'єса закінчувалася вбивством Хоми Кичатого. Але очевидно, такий фінал не влаштовував письменника-гуманіста, він інтуїтивно відчув, що таке завершення твору явно суперечить українській національній природі. І тому в перекладі українською мовою п'єса має щасливий кінець. Твір «кінчається перемогою молодої пари, загальним примиренням і тріумфом національних ідей» [Лінчевський 1962: 81]. Назар усвідомлював, що не можна побудувати щастя доньки на смерті її батька. «Пусти його, не варт він того. Не напасти душі своєї. (До Хоми). Іди, лукавий чоловіче, іди куди знаєш. Не поміг тобі Бог занапастити мене, а я чужої крові не бажаю. Іди собі!» [Шевченко 1978: 41], – говорить Назар. У такий спосіб він проявив благородство душі. І тільки після цього Хома Кичатий падає перед ним на коліна: «Назарє! сину! батьку рідний! Заріж мене, замуч мене, на конях розірви, та не прощай! (Падає до ніг і плаче). О, я лукавий, лукавий! О, я грішний, проклятий!.. Дочко, доле моя! Серце моє! Преси його, нехай уб'є, нехай я світа не паскуджу! (Знову плаче). Боже мій, Боже мій!» [Шевченко 1978: 41]. Тільки тепер, коли шабля зависла над його головою, сотник збагнув ганебність свого вчинку. Все це подібно на комедію «дволичного» Хоми Кичатого, який не може змиритися з поразкою, що його злі наміри не здійснилися. У фіналі восторжествували любов, добро і справедливість. Назар піднімає Хому з такими словами: «Устань, молися Богу, грішний. Коли прощають люди, то Бог милостивий за нас» [Шевченко 1978: 41].

Драматург не розставляє чітких акцентів щодо поведінки Хоми Кичатого, і тому складно сказати, чи він справді усвідомив ганебність свого вчинку, чи збагнув, що зламав слово, хотів хитрощами, обманом та силою віддати свою рідну дочку за старого нелюбого полковника заради власних інтересів. Бажання

досягнути успіху засліпило його. Йому здавалося, що він найхитріший та наймудріший і зможе легко обвести всіх навкруг пальця. Але сотник переоцінив свої можливості, бо він діяв не тільки проти Назара та Галі, він хотів перевернути український світ, в якому встановилися писані та неписані закони, морально-етичні принципи та естетичні уподобання, і молоді люди сходилися по любові та будували сім'ю на взаємній згоді та взаєморозумінні, спільно вибудовували мікросвіт, в якому їм мало бути добре та затишно. І право на цей світ довелося відстоювати з шаблею в руках.

Козацький світ опирався на гуманні християнські принципи. І саме Назар виступає уособленням християнського підходу до оцінки ситуації. І коли Гнат Карий готовий пожертвувати собою заради побратима і піти на смерть за вбивство сотника, який своїми вчинками заслужив на це, згнъбивши честь козака, він не приймає такої жертви. Гуманізм торжествує. Хома встає, утирає сльози: «О сльози, сльози! Чом ви перше не лилися? Назаре, я чернець... спокутую в рясі мої беззаконня! Бери моє добро, бери мою Галю, бери все моє! Галю! Назаре! Обніміться, поцілуйтеся, діточки мої. Я хоч грішний, а все-таки батько.

Назар і Галя обнімаються.

Боже вас благослови!» [Шевченко 1978: 42].

Таке розв'язання конфлікту не зовсім логічне, драматург видав бажане за дійсне, але, як великий гуманіст, Тарас Шевченко не хотів залишати молодих без батьківського благословення, не хотів вносити розбрат у сім'ю, яку він вважав основою української нації. Виходячи з українського менталітету, драматург утверджував культ родини, повагу до старших, належну шану до батьків. Торжествуючим, справедливим, гуманістичним фіналом твору він сповнював українців вірою та оптимізмом. І тут Шевченко виходив з того, що головна ідея його життя і творчості – це «відродження самостійної, суверенної української держави, це остаточне перетворення українського народу в українську націю, це розвиток української культури» [Доманицький, 1961: 95].

Тарас Шевченко поставив своє мистецтво на службу нації. «Своїм життям, своєю наскрізь українською вдачею Шевченко дав нам приклад доброго, ідейного українського патріота, непохитного борця за волю, апостола правди, миру та братання. Він зробив наше

слово струною, що грає, і мечем, що рубає, універсальним інструментом наших думок і почувань, а визволивши його з рабських оков блазня-веселуна і наймита-послугача, поставив на сторожі спочатку національної окремішності, а далі й державної незалежності» [Легкий 2005: 126]. Як підкреслював Іван Дзюба, у духовному житті «функцію життєзабезпечення для українського суспільства чинить насамперед Тарас Шевченко... Він – один із наріжних каменів нашої національної будови» [Дзюба 2005: 9].

У драмі «Назар Стодоля» Тарас Шевченко, спираючись на національний ґрунт, традиції, звичаї, історичні реалії, усну народну творчість, відобразив козацьку епоху, показав її велич, суперечності та протиріччя, створив типові характери, які представляють різноманітний та багатогранний український світ, у якому кожен відповідно до своїх національних, морально-етичних, загальнолюдських ідеалів знаходив своє місце, зберігаючи своє національне обличчя та прищеплюючи пошану до тих вартостей, які їм притаманні.

Література: Антонович 2001: Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919 / Дмитро Антонович. – Львів, 2001. – 272 с.; Білецький 1949: Білецький Л. Віруючий Шевченко / Леонід Білецький. Вінніпег, 1949. – 32 с.; Бойко 1956: Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноукраїнської літератури / Юрій Бойко. Мюнхен, 1956. – 79 с.; Вовк 1927: Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології / Федір Вовк. – Прага, 1927. – 312 с.; Дзюба 2005: Дзюба І. Тарас Шевченко / Іван Дзюба. – К., 2005. 704 с.; Домницький 1961: Доманицький В. Тарас Шевченко. – Чикаго; Іллінойс, 1961. – 116 с.; Задніпрянський 1947: Задніпрянський Р. Українофільський та український «Кобзар» – Література і критика, 1947. – 134 с.; Івашків 1990: Івашків В. Українська історична драма 30–80-х років ХІХ ст. / Василь Івашків. – К., 1990. – 143 с.; Лепкий Б. Про життя і творчість Тараса Шевченка / Богдан Лепкий. – К., 2005. – 140 с. Лінчевський 1962: Лінчевський Г. Драматургічна творчість Шевченка й інсценізація його поетичних творів / Г. Лінчевський // Записки Н.Т.Ш. Тарас Шевченко. – Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1962. – Т. 176. – С. 77 – 90; Маланюк 1995: Маланюк Є. Ранній Шевченко / Євген Маланюк // Книга спостережень. – К., 1995. – С. 27 – 35; Шевченко 1978: Шевченко Т. Назар Стодоля / Тарас Шевченко // Твори в 5-ти т. –

К., 1978. – Т. 3. – С. 5 – 51; Шубравська 1983: Шубравська М. Весільні обряди у творчості Т. Г. Шевченка. Готування рушників і сватання / М. Шубравська // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 2. С. – 42 – 49; Шубравський 1957: Шубравський В. Драматургія Шевченка / В. Шубравський. – К., 1957. – 111 с.; Янів 1962: Янів В. Українська родина в поетичній творчості Шевченка / Володимир Янів // Записки Н.Т.Ш. Тарас Шевченко. – Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1962. – Т. 176. – С. 148 – 186.

Рецензенти: Салига Т.Ю., д-р філол. наук, проф. (Львів)
Бородіца С.В., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Віра Качмар, к.філол. наук, (Івано-Франківськ)

Ірина Копистянська, доц. (Івано-Франківськ)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 821. 161.2

Автор і наративні рівні в повістях Богдана Лепкого «Сотниківна» та «Вадим»

У статті досліджується своєрідність викладової форми повістей «Сотниківна», «Вадим», які написані в річищу модерністського дискурсу. Особлива увага приділяється образу автора, який моделює фікційну картину світу, визначає естетичну концепцію світу та людини, а також гомодієгетичну, гетеродієгетичну, акторіальну нараторивні ситуації. У повістях Б.Лепкого наратор є своєрідним субтворцем художнього світу, який окреслює жанрову природу повістей, їх сюжетно-композиційну організацію.

Ключові слова: модернізм, дискурс, наратор, образ автора, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, акторіальний наратор, фокалізація, повість.

Vira Kachmar, Iryna Kopystyanska Author and narrative levels in the stories «Sotnikivna» and «Vadym» by Bogdan Lepky

The originality of exposition form of stories «Sotnikivna» and «Vadym», which are written in to the river-bed of modernistic discourse are explored in the article.

The special attention is paid to the appearance of author, which designs the fiction picture of world, determines aesthetically beautiful conception of world and man, and also homodiegetic, heterodiegetic and actorial narrative situations. Narator is an original subcreator of artistic world,

К., 1978. – Т. 3. – С. 5 – 51; Шубравська 1983: Шубравська М. Весільні обряди у творчості Т. Г. Шевченка. Готування рушників і сватання / М. Шубравська // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 2. С. – 42 – 49; Шубравський 1957: Шубравський В. Драматургія Шевченка / В. Шубравський. – К., 1957. – 111 с.; Янів 1962: Янів В. Українська родина в поетичній творчості Шевченка / Володимир Янів // Записки Н.Т.Ш. Тарас Шевченко. – Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1962. – Т. 176. – С. 148 – 186.

Рецензенти: Салига Т.Ю., д-р філол. наук, проф. (Львів)
Бородіца С.В., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Віра Качмар, к.філол. наук, (Івано-Франківськ)

Ірина Копистянська, доц. (Івано-Франківськ)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 821. 161.2

Автор і наративні рівні в повістях Богдана Лепкого «Сотниківна» та «Вадим»

У статті досліджується своєрідність викладової форми повістей «Сотниківна», «Вадим», які написані в річищу модерністського дискурсу. Особлива увага приділяється образу автора, який моделює фікційну картину світу, визначає естетичну концепцію світу та людини, а також гомодієгетичну, гетеродієгетичну, акторіальну нараторивні ситуації. У повістях Б.Лепкого наратор є своєрідним субтворцем художнього світу, який окреслює жанрову природу повістей, їх сюжетно-композиційну організацію.

Ключові слова: модернізм, дискурс, наратор, образ автора, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, акторіальний наратор, фокалізація, повість.

Vira Kachmar, Iryna Kopystyanska Author and narrative levels in the stories «Sotnikivna» and «Vadym» by Bogdan Lepky

The originality of exposition form of stories «Sotnikivna» and «Vadym», which are written in to the river-bed of modernistic discourse are explored in the article.

The special attention is paid to the appearance of author, which designs the fiction picture of world, determines aesthetically beautiful conception of world and man, and also homodiegetic, heterodiegetic and actorial narrative situations. Narator is an original subcreator of artistic world,

which outlines genre nature of stories, their sužet-composition organization in the stories by Bogdan Lepky.

Keywords: modernism, discourse, narator, appearance of author, homodiegetic narator, heterodiegetic narator, actorial narator, focalization and story.

Проблема автора і пов'язане з нею питання про авторську оцінку та форми її вираження – одне з найголовніших у літературознавстві. Адже будь-яка художня система є виявом авторської свідомості, його естетичної концепції світу й людини. Як зауважує В.Скобелев, проблема «образу автора» виявляється першоосновою для відповіді на питання про художню цілісність твору. Він (автор) органічний центр твору, який можна розглядати і як ядро, серцевину, і як певний пункт, звідси, якщо скористатися висловом М.Гоголя, видно усі кінці світу.

Існують різні визначення категорії терміна «автор». В одному випадку – це сам письменник (автобіографічний автор), реально існуюча людина, а в іншому – певний погляд на дійсність, його художня картина світу, вираженням якої є увесь світ. Варто погодитись з Г.Клочком, який стверджує, що «формотворчі особливості художньої системи надходять від дійсності, від світоглядних особливостей автора (додамо: його естетичних цінностей – Качмар В.), які формують його соціальну позицію і літературний метод, від загальнокультурної традиції, від стильового контексту епохи, від психологічних властивостей світосприйняття тощо» [Клочек 1989:6]. Однак у структурі епічного полотна існує певне джерело духовної енергії автора, певна субстанція, яка провадить виклад. Таким джерелом є наратор, який на думку К.Фролової може знати все про своїх дійових осіб і розповідати це читачеві; наратор, що знає більше, ніж самі герої; наратор-маска, в якому авторові відводиться роль певного типу наратора, який веде оповідь так, ніби він пасічник або солдат, і, врешті-решт нарація, наратив якої ведеться від імені персонажа [Фролова 1975]. Справді, в матриці художнього твору автор делегує наратора, який «народжується» з першим словом тексту і «вмирає» з останнім. Отже, визначальною рисою наратора є його текстова експліцитність: він функціонує в канві художнього тексту, і тому виникає питання: яким чином співвідносяться кути

зору автора й наратора? Власне таку перспективу розглянемо на прикладі повістєвої творчості Богдана Лепкого.

Спираючись на українську школу розвитку повісті ХХ ст., Б.Лепкий зумів модернізувати традиційний для українського письменства жанр, наповнивши його новим змістом і формами. Національна особливість наративу повістей письменника виявляється в тих типологічних рисах, які немалою мірою притаманні повісті першої половини ХХ ст.: в українській прозі цієї доби розвивалися такі форми епічного, як епічний драматизм, епічна трагічність, драматизований епос, ліричний епос, епічна документальність, епічна хроніка. В модерніському дискурсі української повісті була сильна тенденція ліризації епічного начала у структурі повісті, зокрема в експресіоністській та імпресіоністській повістях. Лепкий так само не цурався цієї тенденції: епічний наратив його текстів проймався внутрішнім суб'єктивним рухом, що було властиве ліричній повісті «Казка мого життя», в якій задушевність автодієгетичного наратора визначає стильову доміанту твору і сам ліричний оповідач стає об'єктом оповідної історії; внаслідок чого епічна предметність зливається з суб'єктивним сприйняттям світу, що згодом знайде своє відображення в автобіографічних повістях «Зачарована Десна» О.Довженка, «Щедрий вечір», «Гуси-лебеді летять» М.Стельмаха.

Варто зауважити, що повістєва творчість Б.Лепкого підкоряється певній субстанції та конденсує дієгезис у різних наративних формах викладу. В одному випадку нарацію веде оповідач з дистанції спостерігача, ніби за плином життєвої ріки. Згущуючи в такий спосіб наративну канву, наратор створює враження поліфонії складної партитурності підкореної «диригентській паличці» наративного дискурсу. Ось чому структура інтерференції «голосів» безпосереднього наратора та його субстанційного «двійника» – персонажа («невласне пряма мова», «солілоквіум») має внутрішню структуру, яка зазвичай виражається в текстах з гетеродієгетичним наратором та метенарації. Багатоголосся, яке виявляється в гетеродієгетичному наративі прози початку ХХст., відбиває нову дискурсивну модель. Основа цієї моделі визначає зменшення ролі наратора як ідеологічного центру. Носія домінуючої точки зору. Позиція автора

в такому наративі – вже не центр твору, від якого простягаються нитки мовлення наратора, його оцінок, коментарів, а лише результат інтерпретації читачів, своєрідна конструкція, створена адресатом з численних натяків, алюзій, семантичних полів. Моделювання гетеродієгетичної наративної ситуації, як впливає з наративного аналізу, підлягає цим тенденціям.

Так, у повісті «Сотниківна» Б.Лепкий прагнув об'єктивно, застосовуючи прийоми у моделюванні життєвого матеріалу, безпосередньо висвітлювати події, в яких перебувають персонажі, не засуджуючи і не схвалюючи героїв за певні вчинки. Тут основним засобом змалювання світу є міметичність мистецтва слова, яка детермінувалась особливостями перспективізації наративного бачення. Йдеться про те, що нараторові для формування в читача відповідної картини фікційного світу потрібно послуговуватися таким променем зору, який би перебував у найближчій позиції до подій, що відбуваються. В сучасному літературознавстві така характерна прикмета художнього дискурсу означається наративною категорією «показу», що перебуває в бінарній опозиції до «розповіді». Відмінність між двома формами наративної організації тексту полягають у тому, що в першому випадку увазі читача пропонується безпосередньо все те, що відбувалось фактично, без суб'єктивної на це ідеологічної чи естетичної оцінки самого наратора. Таким чином створюється ілюзія ніким не опосередкованого само розгортання життя, до переважання зображення над викладом, оповіддю. Відтак авторське слово з анонімного стає «всєвідаючим», а далі – відсторонено-об'єктивним.

На перший погляд, цей твір міг би бути театральною п'єсою, адже все, що не є діалогом, являє собою своєрідне розширення сценічної ремарки, яка надає діалогу того ефекту виразності, який могла б йому дати гра на сцені. Австрійський літературознавець Ф.Штанцель вважає, що це є нейтральний наративний тип, в якому «центр орієнтації читача знаходиться в сценічному відображенні»[Энциклопедический справочник 1996:18]. Свідченням цього є суперечки між персонажами твору Шелестом та Кирилом Івановичем, які нагадують епізоди з «Наталки-Полтавки» І.Котляревського.

Однак Г.Флобер наголошував на тому, що у творі завжди повинен бути автор, «як Бог у світобудові, – всюди і ніде». Варто, мабуть, погодитися з висловом французького письменника, бо образ автора завжди існує у творі як вища інстанція, що об'єднує текстову реальність воедино, надає сенсу літературному творові, стає його способом існування. Власне, за цією моделлю структуруються нарративні рівні твору: образ автора є заангажованим, оскільки у повісті жодного разу немає натяку на власні авторські міркування, наратор звертається до свого адресата (наратора), а персонаж говорить до іншого персонажа в фіктивному світі. Бо саме персонажна розповідна ситуація дозволила створити динамічний сюжет, спрямувати його в ліричне русло, в свою чергу цитатний дискурс, часто вживаний розповідачем, органічно передав ідейні дискусії героїв. Адже в основі твору закладено дві сюжетні лінії: нелегкі роки Руїни та любовні колізії (чисте кохання Олесі й женихання Кирила Івановича до тітки Магдалени). Внаслідок такого модального наративу розширювалася семантична й виражальна семіосфера художнього світу повісті «Сотниківна», яка здобула заслужену популярність серед читачів.

Звернемо увагу на розповідь, наратив якої відбувається в силу об'єктивних та суб'єктивних чинників, які, по суті, на рівні тексту художнього твору розгортається через призму домінуючої та все визначальної точки зору зовнішнього наратора. Такий нарративний тип застосовано в повісті «Вадим». На це вказують оцінні судження наратора. Дискурс розповідача інтегрує в себе міркування, роздуми персонажів, стає з нейтрального модальним. Проте в повісті «Вадим» нарративний дискурс не лише використовує точку зору персонажів, а й містить твердження, які належать гетеродієгетичному нараторові. Останні формують дискурс повісті як «розповідь», а не «показування». Причиною такого вибору є бажання автора подати багато інформації про художній світ. Підзаголовок твору «Повість княжих часів» вказує на часові рамки дієгезису, які віддалені від сьогодення. Звідси необхідність засобом негативного коду представити інформанти, які б створили достовірну картину світу. Зазначимо, що історична проблематика, порушена в творі, спонукає до розгортання герменевтичного коду, що спонукає наратора до вживання

резюмуючих вставок, оцінок, які й формують аукторіальний наративний тип повісті.

Цікава позиція розповідача в повісті «Вадим». Він посідає амбівалентну позицію стосовно позицій героїв. При цьому зауважимо, що у Лепкого присутні опозиційні пари героїв. Монологи одних нашттовхуються на монологи інших. Однак наратор не займає якоїсь конкретної позиції. Це справедливо, оскільки, як відзначав Е.Золя, експериментатор не повинен займати стосовно конфлікуючих сторін у дієгезисі якусь ідеологічну позицію, бо в цьому випадку він заперечує головний принцип експерименту, згідно з яким наратор – це лише спостерігач. Справді, голос наратора присутній у монологах, у роздумах Малуші та Вадима, княгині Ольги та монаха, князя Святослава та Велеса. У такий спосіб наратор намагався переконати свого реципієнта, оскільки таким чином побудований його наративний дискурс, що, обравши за свою головну мету моралізаторську ідею «чесності з собою», він хоче висвітлити її в різних ракурсах, простежити її у відмінних відтінках і продемонструвати для самого себе і для читача особливості її онтології в людському середовищі. Відзначений конфлікт найбільш красномовно відбитий у ціннісних опозиціях протагоністів.

Таким чином, письменник використовує гетеродієгетичний наратив з тією метою, аби герої самі могли розкрити весь свій внутрішній світ за допомогою діалогів, суперечок та роздумів (засобами внутрішньої фокалізації). Місце третьоособового наратора у внутрішній фокалізації повісті слід відзначити як реальний фокус переломлення авторської і героєвої істини. В аспекті текстової дійсності – це мітка інтерференцій стосовно ціннісних кругозорі, мовленнєвих манер зображуваних персонажів та зображуючого наратора. У цьому аспекті Б.Лепкий у своїх художніх пошуках споріднений з пошуками І.Франка, Ф.Достоевського, Л.Толстого та іншими митцями, які намагались «передати завдання коментування і дидактичних роздумів певним персонажам» [Женетт 1998: 265]. Натомість наратор не відмовляється від власної позиції історика, співпереживаючого свідка. Поєднання цих двох тенденцій і творить дискурс повісті «Вадим».

Як би там не було, наратор є субтворцем художнього світу, письменник надає своєму витворові, цитуючи слова І.Франка: «індивідуального живого чуття». Така інтегрована суть наратора вказує на структурованість комунікативної моделі художнього твору. А органічна єдність художнього твору – це завжди особистісна цілісність, що творить і завершує художній світ, який є моделлю реального світу. Він завжди в прямій чи опосередкованій формі вміщує в собі також «модель» образу творця художнього цілого, який і є автором твору. Власне такими особливостями і пройняті повісті «Вадим» й «Сотниківна» Богдана Лепкого.

Література: Скобелев 1982: Скобелев В.П. Поетика рассказа. – Воронеж, 1982. – С. 14 – 15; Клочек 1989: Клочек Г.Д. Методология системных исследований индивидуальной поэтики и поэтики отельного литературного произведения: Автореф. дис. докт. филол. наук. – К., 1989. – 27с.; Фролова 1975: Фролова К.П. Анализ художнего твору. Деякі методи вивчення тексту художнього твору. – К.: Радянська школа, 1975. – 176 с.; Лепкий 1997: Лепкий Б. Твори В 2 т. – К.: Наукова думка, 1997. – 695 с.; Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 317 с.; Женетт 1998: Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – 472 с.

В статье исследуются нарративные формы повестей «Сотниківна», «Вадим», написанные в формате модернистского дискурса. Особое внимание уделяется образу автора, который моделирует фиктивную картину мира, определяет эстетическую концепцию мира и человека, а также гомодиегетическую, гетеродиегетическую, аукториальную нарративные ситуации. В повестях Богдана Лепкого наратор является своеобразным субтворцем художественной картины и который очерчивает жанровую природу повестей, их сюжетно-композиционную организацию.

Ключевые слова: модернизм, дискурс, наратор, образ автора, гомодиегетический наратор, гетеродиегетический наратор, акториальный наратор, фокализация, повесть.

Рецензенти: Хороб С.І., д-р філол.наук, проф. (Івано-Франківськ)

Бородіца С.В., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

Олеся Мединська, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3(4Укр)

УДК 82-312.1

Роман Валерія Шевчука «Тіні зникомі» як художній інваріант наукової версії авторства «Історії Русів»

У статті проведено типологічні паралелі між політичним памфлетом «Історія Русів» та романом Валерія Шевчука «Тіні зникомі». З'ясовано, як у художньому інваріанті письменник виразняє свої наукові висліди авторства «Історії Русів».

Ключові слова: типологія, інваріант, протетичність, модус національного, світоглядний, естетика, модерний, інтенції.

Medynska Olesia. The novel "Vanishing Shadows" by V. Shevchuk as an artistic invariant of the scientific version of the authorship of "The History of the Rus".

Typological parallels between the political pamphlet "The History of the Rus" and the novel "Vanishing Shadows" by V. Shevchuk have been drawn in this article. It has been found out how the writer underlines his scientific research of the authorship of "The History of the Rus" in the artistic invariant.

The aim of our analysis is to cover the connotation of semantic parallels of "The History of the Rus" and V. Shevchuk's family chronicle "Vanishing Shadows" and find out the aesthetics of the expression of the scientific version of the authorship of "The History of the Rus" in the discourse of the actuality of the national mode.

Keywords: typology, invariant, national mode, ideological, aesthetics, modern and intentions.

Історичний роман-хроніка Валерія Шевчука «Тіні зникомі» з'явився з початком нового тисячоліття. За змістом, проблемами та естетикою твір є одночасно своєрідним підсумком попереднього прозописьма цього оригінального й на сьогодні митця, наукові осяги та естетика тексту якого не мають аналогів у сучасній

Рецензенти: Хороб С.І., д-р філол.наук, проф. (Івано-Франківськ)

Бородіца С.В., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

Олеся Мединська, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3(4Укр)

УДК 82-312.1

Роман Валерія Шевчука «Тіні зникомі» як художній інваріант наукової версії авторства «Історії Русів»

У статті проведено типологічні паралелі між політичним памфлетом «Історія Русів» та романом Валерія Шевчука «Тіні зникомі». З'ясовано, як у художньому інваріанті письменник виразняє свої наукові висліди авторства «Історії Русів».

Ключові слова: типологія, інваріант, протетичність, модус національного, світоглядний, естетика, модерний, інтенції.

Medynska Olesia. The novel "Vanishing Shadows" by V. Shevchuk as an artistic invariant of the scientific version of the authorship of "The History of the Rus".

Typological parallels between the political pamphlet "The History of the Rus" and the novel "Vanishing Shadows" by V. Shevchuk have been drawn in this article. It has been found out how the writer underlines his scientific research of the authorship of "The History of the Rus" in the artistic invariant.

The aim of our analysis is to cover the connotation of semantic parallels of "The History of the Rus" and V. Shevchuk's family chronicle "Vanishing Shadows" and find out the aesthetics of the expression of the scientific version of the authorship of "The History of the Rus" in the discourse of the actuality of the national mode.

Keywords: typology, invariant, national mode, ideological, aesthetics, modern and intentions.

Історичний роман-хроніка Валерія Шевчука «Тіні зникомі» з'явився з початком нового тисячоліття. За змістом, проблемами та естетикою твір є одночасно своєрідним підсумком попереднього прозописьма цього оригінального й на сьогодні митця, наукові осяги та естетика тексту якого не мають аналогів у сучасній

культури. Водночас він явив грані націєтворчого в мисленні автора та модерні одкровення в естетичній практиці.

Оригінальність роману в тому, що він є художнім інваріантом можливого, на думку митця, авторства знаменитого політичного памфлета початку XIX століття – «Історії Русів». Дискусії про анонімного автора ведуться майже впродовж двох століть. В. Шевчук здійснив скрупульозний аналіз цих дискусій, дослідив до найменших деталей зміст «Історії Русів» на основі широких осягів власних знань, інтелекту й націєтворчих інтенцій. Він дослідив хронологію й ареал поширення твору від часу появи до наших днів, а головне – його вплив на характер суспільного мислення й зародження нового резистансу: інтерес до історії народу, фольклору, появу наукових досліджень, художніх творів тощо. На основі цього Валерій Шевчук обґрунтував свою наукову версію авторства «Історії Русів» та створив її художній інваріант – роман-хроніку «Тіні зникомі».

З'ясування паралелей між романом «Тіні зник омі» та «Історією Русів» важливе тому, що вона є одночасно складовою його сюжету. Роман є художньою інтерпретацією складних і маловисвітлених проблем в історії України, пролонгованих у сучасність – пошуків національної ідентичності. Їх тривале офіційне табування призвело до появи лакун в історичній пам'яті суспільства, заповнення яких поставив метою автор твору в широкому спектрі діянь: науковому, культурологічному, естетичному, публіцистичному. Роман «Тіні зникомі» – оригінальна сторінка в цій діяльності. «Історія України – одна з найцікавіших граней європейської і світової – трактувалася в нас як периферійний додаток до історії російської; вона була зредукowana переважно до найновішого періоду і зводилася до кількох хрестоматійних епізодів. Особливо вперто і хитромудро ігноровано в ній ті суспільні моделі й цінності, які збагачували або могли збагатити світовий досвід демократичної самоорганізації людей» [Лисяк – Рудницький 1994: 94].

Валерій Шевчук змалював цей період у романі «Тіні зникомі» художньо переконливо в конкретиці реалій життя тогочасних українських дідичів, у свідомості яких відроджується прагнення знайти самих себе, свою духовну суть. Орест Субтельний дав характеристику переходу українських

інтелектуалів від «малоросійства» до українства, яка перегукується з естетичним підходом до цього питання й у романі Валерія Шевчука «Тіні зник омі»: «Коли б спитати, що спонукало їх до таких езотеричних занять, як збирання давніх документів, рідкісних народних пісень чи наслідування селянської говірки, чимало інтелектуалів пояснили б це як хобі, спричинене місцевим патріотизмом та ностальгією за зникаючим світом. Тим не менше, внаслідок цих ранніх, аматорських студій, серед невеличкої групи освічених українців з'являється одностайний погляд на те, що слід вважати основоположними елементами власне української культури. Невдовзі ці висновки стануть основою української національної самосвідомості» [Субтельний 1995: 225].

В.Шевчук будує фабулу роману «Тіні зникомі» саме в руслі такого розуміння національного начала. Тодосю Темницького, майора російської армії, спонукав до змін неусвідомленй голос душі. Герой покинув достойну кар'єру, поїхав додому, хоч був здібний, освічений, дисциплінований, зібраний, міг би дослужитися не тільки полковницького, а й генеральського чину. У поведінці українця, який мало не втратив ідентичності, задекларована ідея національного начала, категоріальний профіль якого автор окреслив близько до визначення М.Бердяєва, філософа з українськими коренями: «Національність постає таємничою, містичною, ірраціональною, як і всяке індивідуальне буття» [Бердяєв 1993: 148].

Теодосій починає нове життя з огляду склепів, де поховані предки. Дії згодом виходять із тіні підсвідомого й набувають цілком окресленої семантики: в минулому треба шукати розуміння, яким повинне бути майбутнє, там тіні наших предків. А якщо є тінь, то це вже не порожнє місце – треба тільки, щоб на нього впав промінчик пам'яті. Автор ніби спонукає читачів залишити суєтні справи і прочитати свою історію, щоб прокласти в ній місце нащадкам. Пошуки філософського смислу поняття патріотизму змальовано в його раціональному й ірраціональному, конкретному й міфообразному.

Хронотоп роману і його дієгезис – це художній інваріант «Історії Русів», де невідомий автор з болем «оплакує Україну». На кінець вісімнадцятого сторіччя зникли останні сліди української автономії. Зрікся титулу гетьман України Кирило Розумовський.

Знищено форпост незалежності – Запорізьку Січ, запроваджене кріпацтво. Україна стала російською провінцією. У романі «Тіні зник омі», як і в «Історії Русів», відтворено неоднозначні реакції українства на ці події. Частина козацької старшини поклала надії на прирівняння свого статусу до російського дворянства. Імперія потребувала фахівців з адміністративної діяльності, де українські інтелектуали були вищими від чиновних, культурно вищі від московитів і не боялися конкуренції. Навіть запеклі шовіністи визнали, що Малоросія підштовхнула Москву на шлях суспільних перетворень. Але, вливаючи свіжі сили в Росію, усі вони збіднювали Україну, спричиняли інтелектуальне знекровлення, національні інтенції залишалися в дрімотному стані. Проблемою України було внутрішнє ренегатство, яке загрожувало духовними невідшкодованими втратами.

Всі ці історичні колізії знайшли своє вираження в сюжеті роману «Тіні зникомі». У роді Темницьких були представники всіх станів українства. Займав посади в царській адміністрації Олександр Темницький. Брати Семен, Петро, Теодосій були військовими. Дядько Йоасаф служив єпископом. Інтелектуально працював Теодосій, пишучи історію свого роду. Наратор-усезнавець Валерія Шевчука зазначає: «Я спираюся на тезу українського історика Липинського про природу державоносної та державотворчої еліти, яку він розглядав трипостасно: еліта войовників, еліта економічна та еліта духовно-культурна – всі ці три іпостасі з'єднано в комплексі, зруйнування якого призводить до аномалій у натуральному державотворчому процесі. Цементуючим ферментом для цих еліт ... є національна свідомість» [Шевчук 2002: 22].

У романі висвітлено період, коли в козацькій еліті відбулося становлення старшини, розпочате за гетьманування Мазепи, яка фактично заміняла шляхетський стан. Почалося закріплення маєтків. Старшина дбала про спадковість, чини, а не про духовність, і це руйнувало українство зсередини. Про це також зі смутком згадує автор «Історії Русів». Говорить він і про те, що ворогом України була російська держава, яка знищувала військовиків (війни, каналні роботи, далекі походи), а економічну еліту вправляла в російський простір, що породжувало інтерес до підданства, намагання триматися російської орієнтації. Віддані ж

українству втрачали все. Так, прадід Темницьких Григорій підтримав гетьмана Мазепу й загинув, утративши майно. А дід Петро Григорович уже свідомо віддавав синів у військову й канцелярську службу, щоб не втратити маєток, здобутий важкою працею. Серед паперів діда Годось знайшов лист, де той скаржиться на батька, що, «палко люблячи батьківщину і поклавши за неї своє добре ім'я та голову, цілком забув про добробут власної родини. Як конфідента Махіавеля, його діяння пожер час, а могила бозна-де, маєтків не залишив, родину покинув напризволяще» [Шевчук 2002: 71]. Згодом виявиться, що ці нарікання були тільки для показу, зі страху перед можливою перлюстрацією, а батька свого дід поважав, бо в тайниках будинку зберігав його папери. Окремі з документів, названі в романі, згадуються в «Історії Русів». Наведено історичний факт, що окремі роди польського походження були серед козацької старшини. Після першого переділу Польщі 1777 року вони втратили право на володіння маєтками на підпольських землях. Всі заходи повернути втрачене, апеляції до різних впливових осіб не дали результату. Своїм рішенням сейм визначив, що Темницькі не мають права на маєтки предків, бо були дисидентами, залишили Польщу й перейшли на службу до Росії. Тож Петро Григорович змушений був служити, особливо коли помер гетьман Апостол, чоловік тітки Юстини, і його маєтки пішли в царську казну. Коли зміг розбудувувати гніздо, енергія і життєва сила традицій сприяли тому, що серед дібров і віковічних пушч дід вибудував село Лісовичі. «Це були не просто дім та церква й будівлі при них – це поселення між світу речей, які мають стати, чи вже стали, часткою тебе самого, душі й розуму» [Шевчук 2002: 95], – зауважує автор, вказуючи на витоки національного резистансу.

Валерій Шевчук вважає, що автора «Історії Русів» слід шукати саме серед таких типових представників української шляхти, які самі пережили наслідки подібних історичних констеляцій, любили свою землю і розбудовували на ній умови для тривання роду, незважаючи на обставини. Вкраплення історичної конкретики в фабулу роману дозволяє вважати роман історичним, хоча персонажі його вигадані. Ілюзію реальності викликає цілий ряд деталей, які було під силу використати тільки доброму знавцеві історії. Не дивлячись на чітко окреслений хронотоп – кінець XVIII ст., Валерій Шевчук виходить за рамки часу в ті моменти, котрі

вважає долетворчими для України, часи Мазепи зокрема. Життєві колізії героїв роману інспіровано в ті події, які важливі для осуду Російської імперії як країни безперервних загарбань. Майже всі члени родини Темницьких так чи інакше в цих війнах беруть участь, щедро проливаючи кров за чужу державу. Мірилом відданості цареві на службі відзначається міра життєвого успіху. За таку видиму облаштованість дорого доводилося платити – втратою душі. Тема національного ренегатства, навіть братопродавства, наскрізна в романі й виявляється у найрізноманітніших колізіях.

Багатий історичний матеріал робить твір композиційно багатоплановим, а авторські декларації-відступи філософічного плану, покликані ідею націєтворення розтлумачити, вивести з світу підсвідомого, а потім перевести її туди знов за допомогою системи міфообразів, подекуди ускладнюють рецепцію роману задля акцентування важливості проблеми. З сюжету роману, як і «Історії Русів», постає тогочасне становище української шляхти, пристосованої до умов чи проскрибованої за національні інтенції, яка, однак, у підсвідомості зберігала історичну пам'ять про славних предків. Суспільно-історичну картину її життя подає Ю.Луцький: «Цю класу було усунено з поля ажіотажу хлібної продукції та торговельних операцій. Представники її так само не могли, за ... рідкісними винятками, ставати в ряди вищої бюрократії. У маєтковій протікав повільний патріархальний поміщицький побут без претенсій на якусь широку діяльність. Молодші покоління, що виховувалися в такому побутовому оточенні, часто не мали матеріальної змоги зоставатися в маєтку, а мусили поступати на службу – єдиний шлях тодішньої дрібнодворянської кар'єри. Посада урядовця, канцеляриста в столиці, військова служба з досягненням скромного, невисокого чину – ось ті ідеали життєвого укладу, до якого могли прагнути і до здійснення якого на ділі йшли молоді покоління українського панства» [Луцький 1998:118].

Вирішальне значення для втрати національної самоідентичності, на думку дослідників історії української ідеї, зокрема І.Лисяка-Рудницького, «мали не так згадані події зверхнього порядку, як внутрішній переворот у світогляді тогочасної української провідної верстви, її відмова... від дальшого відстоювання політичної автономії вітчизни та прийняття нею

всеросійської державної ідеології. Члени привілейованих меншостей погоджувалися з втратою незалежного становища рідних країн, якщо їм це компенсувалося відкриттям дверей до службової кар'єри на ширшій арені. Як приклад – князь Безбородько на посту канцлера Російської імперії за панування Катерини II і Павла I» [Лисяк – Рудницький 1994: 197]. Їх регіональний патріотизм мирно співіснував із «загальноруською», імперською лояльністю. Та велетенський, галактичний простір між двома світоглядами: традиційно-ієрархічним і модерно-демократичним, імперсько-регіональним і національним, малоросійським і власне українським почав долати етнос у першій половині XIX ст. саме завдяки тим, у кого почуття батьківщини озивалося то тасмничим голосом провидіння, то атмосферою батьківського дому і пам'яттю предків, то письмовими родинними хроніками.

Поступово малоросійська еліта вступає в період протонаціоналізму. Австралійський учений Д. Сондерс так окреслив його в праці "Український вплив на російську культуру 1750 – 1850": «Чимало людей, навіть не будучи українськими націоналістами, виражали свою українську ідентичність. Втративши автономію, плекали пам'ять про неї. Їхні погляди були консервативні, але саме вони давали матеріал для натхнення пізнішим українським націоналістам» [Сондерс 1985: 19]. «Історія Русів» своєю появою та резонансним духовним впливом на свідомість української інтелігенції завершила період протонаціонального й стала початком його виходу з вузької стежки на широку дорогу нового національного резистансу. Твір невідомого патріота активізував процес національної самоідентифікації, який триває й понині.

Роман «Тіні зникомі» як художня ілюстрація змісту й ідеології проблем націєтворення, окреслення його суті і змісту, одночасно є високої естетики художнім інваріантом «Історії Русів». Письменник не тільки відтворив уявну картину творення цього політичного памфлета, але й передав у романі його націєтворчу силу, потужний заряд патріотизму автора на художньому й історичному тлі роману-хроніки «Тіні зникомі». Сутність «Історії Русів», на думку Шевчука, не зводиться лише до історичного аспекту. Її автор висловлює думки, які виходять далеко за рамки

свого часу і є актуальними для всіх часів. Він вважає істину, справедливість засадами, на яких має триматися політичний лад, а захист життя, свободи і власності бути невід'ємним правом людини. Так само радикальна його ідея про те, що жоден уряд не повинен спиратися на тиранію або рабство. Тим-то поява «Истории Русов, или Малой России» стала провісником нового напрямку в українській духовній історії. Твір цей, на думку Валерія Шевчука, постав у кінці XVIII століття

III – на початку XIX ст. Але в ньому розглядається Україна як країна з власною тривалою і славною минувиною, а не як провінція Росії – і в цьому велика націєтворча потуга «Исторії Русів».

В.Шевчук спростовує дотеперішні погляди про авторів памфлета з середовища високого рангу клерикалів або чиновників (Г.Кониського, В. і Г. Полетик, О. Безбородька та ін.), вважає неправдоподібним, щоб мали таке сильне відчуття українства, яке засвідчив автор "Исторії Русів". Як зауважив Ю.Луцький, далеко більше підстав знайти їх серед збіднілого українського дворянства, яке жило у власних підупалих маєтках і все ще пишалося рідною українською минувиною. Переконливий і його аргумент, що написано "Исторію" на Новгород-Сіверщині чи в тих околицях.

Змальовуючи вірогідний образ творця "Исторії Русів", В.Шевчук зазначає: "Жив він у другій половині 18 століття..., брав участь у турецькій війні, значить, народився близько 1745 року; учився в Київській академії, коли в ній уже не культивувалася книжна українська мова, можливо, продовжував навчання і в Росії; належав до козацької старшини; був землевласником, очевидно, не маючи правдивих документів ні на дворянство своє, ні на землю; жив на Чернігівщині, можливо, десь на Городнянщині чи Новгород-Сіверщині і, очевидно, був зв'язаний із новгород-сіверським культурним осередком; відзначався глибоким українським патріотизмом, схильністю до вільнодумства, мав широкий політичний світогляд, цілком негативно ставився до російського абсолютизму та самодержавства, був у курсі подій, що відбувалися на Україні в час його життя» [Шевчук 2001:14]. Найвірогідніше, вважає В.Шевчук, автором "Исторії Русів" був сотенний канцелярист Архип Худорба, який народився між 1748-

1750 роками. У 1769 році як сотенний осавул рушив у Турецький похід, як і автор твору, воював у Другій армії, брав участь у походах Суворова. У 1773 році його призначено сотенним отаманом. Згодом Худорбам було признане право на російське дворянство.

У романі "Тіні зникомі" Шевчук здійснив цікавий і оригінальний художній інваріант творення «Історії» свого роду саме таким шляхтичем із тих місць. Він створив креативну картину того часу, актуалізував рецепцію його проблем, наблизив нас до розуміння їх важливості, увиразнив для сьогодення ідею твору, його публіцистичну наснагу, інтерполював у сучасність її дух націєтворення. Письменник спростував усталену приписами думку про українство як націю поспіль селянську. Ствердив, що Україна і в час найбільшого суспільно-історичного та духовного занепаду була багата інтелігенцією, чие життя наповнене вищим смислом, яка була захоплена історією свого краю з її мальовничою картиною розбурханих і дивовижних подій, яких не було в інших країнах.

Для глибшого розуміння роману «Тіні зникомі» як переконливого інваріанту авторства «Історії Русів» важливе значення має науковий аналіз цього твору В.Шевчуком. Педантично точний у наукових вислідах, він вивчив величезну кількість матеріалів, проаналізував шляхи функціонування «Історії Русів» у документах, наукових працях, згадках, суспільному й читацькому функціонуванні, скрупульозно відстежив послідовність, оприявлення рукописних варіантів у конкретиці територій і в різних осіб, зміст і доказовість всіх наукових версій авторства, можливий час написання. Дослідник вивчив матеріали архівів, у тому числі приватних, простежив згадки про «Історію Русів» у майже столітньому за обсягом епістолярії, проаналізував суспільні та історичні погляди можливих за версіями авторів на предмет їх ідентичності зі способом мислення автора «Історії Русів», її характером і змістом, врахував навіть роки водяних знаків на паперах, проаналізував гіпотези, припущення.

Валерій Шевчук провів широкі дослідження ареалів поширення та характер впливів твору на свідомість митців та інтелігенції впродовж майже двох століть. Серед них називає вплив на ідейні, творчі, наукові інспірації видатних українців

М.Максимовича, О.Бодяньського, М.Гоголя, І.Срезневського, М.Костомарова, західноукраїнських учених і митців, видатних постатей пізніших часів українського резистансу, як і окремих російських діячів, зокрема декабристів і Пушкіна. В.Шевчук простежив сліди впливу «Історії Русів» у більшій чи меншій мірі на творчості М.Гоголя, О.Кониського, А.Метлинського, Є.Гребінки, М.Костомарова, П.Куліша, а особливо на Тараса Шевченка. Це видно з творів «Сон» («Із города із Глухова»), «Великий льох», «Іржавець», «У неділеньку святу», «Тарасова ніч» та ін. Причина цьому – громадянська пристрасть невідомого автора «Історії Русів», його глорифікація України. М.Драгоманов вважав, що твір запанував над думками Кобзаря українським автономізмом, козацьким республіканством. Шевченко брав із нього «цілі картини і ніщо, окрім Біблії, не мало такої сили над системою його думок, як «Історія Русів»»[Драгоманов 1970: 458]. У цьому дискурсі М.Драгоманов вважав «Історію Русів» предтечею «Кобзаря».

Таке ж трактування цього історико-політичного памфлета подає Валерій Шевчук у науковій розвідці «Нерозгадані таємниці «Історії Русів»: «Є твори, доля яких в особливій суспільній заангажованості, які значною мірою впливали на сучасників та нащадків і по-своєму акумулювали національну енергію, щоб вона, ніби струм, потекла потім по артеріях народного тіла, витворюючи новий рівень самосвідомості та гальмуючи творення ферментів національного розпаду. Такі твори, як правило, пишуться на межі епох занепаду й піднесення і мають предтечну місію [Шевчук 2001: 7]. «Цей історіософічний трактат, - зазначає Шевчук, - мав форму політичного памфлета і гостро нагадував нашим інтелектуалам, які вже починали губити національне обличчя, скинувши козацький кунтуш та жупан і одягши російського крою міжнародний камзол та імперський віцмундир, про історичні корені, про їхнє становище, побут, героїчні діяння. Він з'явився, щоб спинити черговий масовий відплив культурної сили з України в культуру чужу, яка узурпувала ім'я, державні традиції та історію народу, собі підпорядкованого, і проголосила цілком безсоромний постулат, що той народ не є народ, його мова не є мова, а історія – не історія, отже, мусить він безболісно й мирно сам себе заперечити і стати частиною народу панівного, державного" [Шевчук 2001:7]. Цей процес витворював стан численних перекинчиків, яким справа

нації, власної землі й народу була цілковито байдужою, а найважливішим було власне збагачення; не бракувало й таких, які в гонитві за чинами й мастками зберігали в дозволених законом межах свій патріотизм.

Шевчук називає «Історію Русів» одним із вражаючих творів українського бароко. Необароковий стиль притаманний роману-хроніці «Тіні зникомі». У стилі барокової гри письменник творить ідейно-естетичний простір "Тіней зникомих". Сюжет і проблематика відтворюють собою не тільки версію творення "Історії Русів", а розпросторюються на всі найголовніші події, описані в цьому творі і відповідно трактовані в руслі світогляду невідомого автора. Але найбільший вплив на естетику та проблематику роману "Тіні зникомі" має саме патріотичний пафос «Історії Русів». Він інспірує художню галактику мислення, використання барокових структур, різних контамінацій. Як "Історія Русів" дала підстави до національного пробудження в освічених сферах суспільства, так і роман «Тіні зникомі», за задумом автора, повинен би мати особливий вплив на сучасність з її складними ідеологічними та суспільно-політичними викликами й загрозами втрати крихких осягів державності, а також мав би стати зброєю для оборони духовних первнів сучасників.

Саме найбільша сила «Історії Русів» – націєтворча пристрасть невідомого автора інспірувала бажання В.Шевчука проникнути в таємницю, хто був її автором, реставрувати події й обставини його життя, відтворити духовний образ його й покоління, ствердити таким чином своє бачення модусу національного живими історичними реаліями. Концепт національного, чітко задекларований невідомим автором «Історії Русів», присутній у всьому семантичному просторі роману. Національні та соціальні симпатії автора роману, апологія українства виражені не менш пристрасно, чітко марковані численними інваріантами наративних форм і прийомів, мультилогосом доль, літературних текстів, ситуацій із кращого з попередньої творчості митця.

Свою оцінку як ученого шляхтича Архипа Худорби, як вірогідного автора «Історії Русів», втілив письменник у пристрасть створення образу героя роману Теодосія Темницького як його alter ego. Він уклав у семантику та естетику цього персонажа

пристрасну силу власних переконань і почуттів, використовуючи методологію автотематизму. Світогляд Тодося Темницького кореспондує з уявленнями автора. Автор і герой ніби зливаються в єдиному духовному натхненні. Використано прийом автопсихологізації ліричного (саме ліричного) суб'єкта, оскільки автор і герой перебувають у єдиному психоемоційному стані. Таким чином, Валерій Шевчук ідентифікує свої патріотичні інтенції через образ Тодося Темницького з автором «Історії Русів». Має на це право, адже він також створив літопис свого народу в численних творах про українців минулого й сучасного – порою глибокої суспільної та духовної стагнації. Єдність, тотожність індивідуальних позицій автора й героя простежується в романі на найглибшому, паракритичному автотематичному дискурсі. Пояснюючи мету своїх писань, Теодосій одночасно висловлює авторське розуміння головного в своїй праці, власну концепцію пошуку етноконсолідуючого фактора як надзавдання в проблемі його нагально потрібного для українства дієвого, активного перспективізму.

Таким чином, роман «Гіні зник омі» є художнім інваріантом «Історії Русів». Автор на конкретному сюжеті висвітлює певний період в інтелектуальній та духовній історії українства, у якому постала проблема загрози втрати національної ідентичності, вирішуючи її в ключі історико-функціонального методу, інтерполюючи важливі аспекти в нашу сучасність, акцентуючи їх непроминну гостроту й актуальність: «Поки живуть роди із первнями нації нашої, поти не бути Малоросії у гробу», – доходить він глибоко провіденційного висновку устами Теодосія Темницького [Шевчук 2002:143]. Це твердження глибоко сприймається сучасним читачем на рівні формування свідомості завдяки художньо переконливому зображенню, коли кожна деталь сюжету і весь роман підпорядковані єдиній ідеї націєтворення.

Література. Бердяєв 1993: Бердяєв М. Національність і людство / М. Бердяєв // Сучасність. – 1993. – №8-9. – С.148 – 156; Драгоманов 1970: Драгоманов М. Літературно – публіцистичні праці: У 2 т. // М. Драгоманов.- К.,1970. – Т.1. – 482 с.; Лисяк-Рудницький 1994: Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: У 2 т./ І. Лисяк-Рудницький. – К.: Основа, 1994. – Т. 1.–268 с.; Луцький 1998: Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком / Ю. Луцький. – К.:

Час, 1998. – 255 с.; Сондерс 1985: Сондерс Д. Український вплив на російську культуру 1750-1850 / Д.Сондерс. – Едмонтон, 1985. – 192 с.; Субтельний 1995: Субтельний О. Україна: Історія / О.Субтельний. – К.: Софія, 1995. – 632 с.; Шевчук 2001: Шевчук В. Нерозгадані таємниці "Історії Русів" // Історія Русів. – К.: Веселка, 2001. – С. 7 – 51.; Шевчук 2002: Шевчук Валерій. Тіні зникомі. Сімейна хроніка [Текст] / В.Шевчук. – К.: Темпора, 2002. – 304 с.

Мединская О. Роман Валерия Шевчука «Тени исчезающие» как художественный инвариант научной версии авторства «Истории Русов».

В статье проведены типологические параллели между политическим памфлетом «История Русов» и романом Валерия Шевчука «Тени исчезающие». Выяснено, как в художественном варианте писатель подчеркивает свои научные исследование авторства «Истории Русов».

Ключевые слова: типология, инвариант, модус национального, мировоззренческий, современный, интенции.

Рецензенти: Попласька Н.М., д-р філол.наук, проф.
(Тернопіль)

Миколаєнко Н.В., к.філол.наук, доцент
(Вінниця)

Ірина Полішученко, асп. (НПУ ім. М. Драгоманова)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2.09 «18»

Фольклоризм ліричної поезії Степана Руданського

І.О. Полішученко. Фольклоризм ліричної поезії Степана Руданського

У статті досліджено витоки поетичного мислення Степана Руданського. З'ясовано вплив фольклору на лірику поета на рівні змісту та форми.

Ключові слова: лірика, народні пісні, ритмомелодика, народнопоетичні, мотив.

Iryna Polyshuchenko Foiklore of lyric poetry of Stepan Rudanskiy

Час, 1998. – 255 с.; Сондерс 1985: Сондерс Д. Український вплив на російську культуру 1750-1850 / Д.Сондерс. – Едмонтон, 1985. – 192 с.; Субтельний 1995: Субтельний О. Україна: Історія / О.Субтельний. – К.: Софія, 1995. – 632 с.; Шевчук 2001: Шевчук В. Нерозгадані таємниці "Історії Русів" // Історія Русів. – К.: Веселка, 2001. – С. 7 – 51.; Шевчук 2002: Шевчук Валерій. Тіні зникомі. Сімейна хроніка [Текст] / В.Шевчук. – К.: Темпора, 2002. – 304 с.

Мединская О. Роман Валерия Шевчука «Тени исчезающие» как художественный инвариант научной версии авторства «Истории Русов».

В статье проведены типологические параллели между политическим памфлетом «История Русов» и романом Валерия Шевчука «Тени исчезающие». Выяснено, как в художественном варианте писатель подчеркивает свои научные исследование авторства «Истории Русов».

Ключевые слова: типология, инвариант, модус национального, мировоззренческий, современный, интенции.

Рецензенти: Попласька Н.М., д-р філол.наук, проф.
(Тернопіль)

Миколаєнко Н.В., к.філол.наук, доцент
(Вінниця)

Ірина Полішученко, асп. (НПУ ім. М. Драгоманова)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821.161.2.09 «18»

Фольклоризм ліричної поезії Степана Руданського

І.О. Полішученко. Фольклоризм ліричної поезії Степана Руданського

У статті досліджено витоки поетичного мислення Степана Руданського. З'ясовано вплив фольклору на лірику поета на рівні змісту та форми.

Ключові слова: лірика, народні пісні, ритмомелодика, народнопоетичні, мотив.

Iryna Polyshuchenko Foiklore of lyric poetry of Stepan Rudanskiy

The article examines the origins of poetic thought of Stepan Rudanskiy and clarifies the influence of folklore on the poet's lyric at the level of content and form

Keywords: lyrics, folk songs, rythmomelodics, nationally-poetic, motive.

Слово й музика лірики Руданського приходять до українця, тільки-но він починає себе усвідомлювати. «Він ще, може, не знає жодної літери азбуки, але це слово на крилах пісні прилітає в його оселю, як і в хати мільйонів інших одномовців поета на тисячоверстих просторах від зелених Карпат до Донбасу» [Цеков 1983: 172] – зазначив Ю. Цеков. Не менш популярним у молодих і зрілих читачів є дотепний народний гумор співомовок Степана Руданського, що колоритно відтворили особливості світосприймання українців, їх погляд на світ, себе у ньому та сприйняття сусідніх етносів.

Степан Васильович Руданський належить до плеяди визначних діячів української національної культури. Твори С. Руданського різних жанрів насичені народними ліризмом і гумором, відбивають національно-патріотичну української ідею, наповнені іскрометним дотепом, уїдливім сарказмом, соціально-викривальною, політичною сатирою, оригінальністю художньої форми, якій притаманні, зокрема, захоплення коломийковим віршем, звучна і мелодійна рима. Сьогодні «український Рабле» (Григорій Латник) став дещо краще відомим широкій читацькій громаді, відколи у видавництві «Перун» вийшли друком його твори, заборонені в СРСР.

Народився майбутній поет 6 січня, саме перед Різдвом, 1834 року в подільському селі Хомутиці Вінницького повіту у багатодітній родині сільського священика. Село Хомутиці в честь письменника-класика перейменоване у Руданське, що свідчить про повагу й любов нащадків-односельців до свого видатного земляка.

Родина Руданських з її традиційним старосвітським укладом (відображеним у романі «Люборацькі» А. Свидницького) жила типовим для нижчого духовенства Поділля тих часів життям. Початкову освіту хлопець, який зростав у кліматі фольклоризму, здобув у місцевого сільського дяка. Потім, дбаючи про майбутню духовну кар'єру сина, батько віддав Степана до Шаргородської духовної бурси. А 1849 року він вступив до Кам'янець-Подільської

духовної семінарії. Здібний і допитливий юнак сумлінно оволодівав науками. Під час навчання в семінарії С. Руданський захопився діяльним «народолюбством»: збирав український фольклор, записав тексти народних пісень і у 1852 р. уклав збірник «Народные малороссийские песни, собранные в Подольской губернии С.В.Р.». Одночасно він цікавився фольклором інших народів, зокрема польського, російського, зачитувався творами, зрослими на цьому ґрунті, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Гоголя, А. Міцкевича, О. Пушкіна а також кращими взірцями світової літератури, насамперед античної. Ознайомлення з культурою різних народів для С. Руданського не становило великих труднощів, тому що поет володів більше ніж десятима мовами. Він добре знав грецьку, латинську, старослов'янську, давньоєврейську, французьку, німецьку й польську мови. Пізніше поет самотужки оволодів ще сербською й чеською мовами та вже в Криму досить швидко опанував татарську мову.

Під час навчання в семінарії С. Руданський почав писати ліричні поезії. Перший ліричний твір «Сиротина я безродний» Руданський написав у 1852 р. і тільки через два роки (1854) склав ще три («Ти не моя», «Мене забудь!», «Не дивуйтесь, добрі люди...»). В. Герасименко слушно підкреслив, що «на лірику Руданського насамперед мала вплив романсова традиція» [Герасименко 1985: 47]. На Україні романси виникли десь наприкінці XVII – на початку XVIII ст., інколи виступаючи в оболонці барокової літературної «пісні свіцької»; їх склали мандровані дяки, студенти. Особливого поширення цей напівфольклорний жанр набув у першій половині XIX ст., коли його «олітературили» відомі письменники. Так, І. Котляревський написав низку пісень до п'єси «Наталка Полтавка», П. Гулак-Артемівський – «До Любки», «Моїй доньці», чимало романсів і пісень романсового типу створили Є. Гребінка, В. Забіла, М. Петренко, М. Шашкевич, Я. Головацький, М. Устиянович та ін.

У російській літературі цей жанр досить широко представлений у творчості І. Козлова, Є. Баратинського, А. Дельвіга, П. Вяземського та ін. До нього зверталися і польські письменники. Руданський знав напам'ять багато польських пісень та романсів; ще на Поділлі він переклав популярний тоді романс

«Чорний колір» Ю. Немцевича, а в Петербурзі «Зозулю» та вірші романсового характеру, що належать перу польського поета Ленартовича (наприклад, «Йде дівчина-сиротина»).

Взагалі Руданський дуже любив український мелос. Він володів чудовим голосом, залюбки виконував народні пісні та романси. До того ж komponував музику до деяких власних поезій, добираючи музику з відомих українських народних пісень та польських романсів. Коли ж складав власну музику, то зазначав «голос свій». Тож і не дивно, що поезії Руданського притаманна мелодійність. Безсумнівно, що часто-густо у невимушеній ритмомелодиці віршів, особливо ліричних, криється секрет тієї значної популярності, яку здобув поет серед читачів.

Ліричні твори вражають почуттям суму, навіть скорботи, що, власне, суперечило життєлюбній вдачі автора. Вже перший вірш, «Сиротина я безродний», збудовано на частотних у фольклорі мотивах безперспективності самотнього існування, розлуки з рідним краєм та загибелі ліричного героя на чужині. Твір перейнято настроєм туги, самотності: «Сиротина я безродний, / Десь загину на чужині, / І ніхто очей холодних / Не закріє там мені» [Руданський 1972: 9].

Такі настрої, породжені самим життям, були для тогочасної лірики явищем досить поширеним, тому що зросли вони на популярних постбайронічній та уснопоетичній традиціях. Вразливий від природи, поет гостро реагував на оточуюче його життя, в якому бачив багато відразливого. Викликала огиду, тривогу й неспокій у зовсім ще юній його душі і антигуманна атмосфера семінарії. Цей настрій яскраво передано у ліричній сповіді «Не дивуйтесь, добрі люди...» (1854), розпочатій складом і ладом історичної пісні про одну з перемог Б. Хмельницького: «Не дивуйтесь, добрі люди, / Добрі люди, ви, сусіди, / Що задумуюсь між вами, / Що журюся я завсігди. / Літа мої молодії...» / Що ж по тому? Що ж по тому? / Як без щастя, як без долі / Жити в світі молодому» [2, 9]?

Ствердження ліричним наратором недосяжності щастя вилилося у народнопоетичну формулу перебування щастя-долі десь далеко від мовця: «Мое щастя за горами, / Може, другим помагає. / Моя доля враз з Дунаєм / В синє море упливає» [Руданський 2007: 9].

Топоси смерті й забуття, «озвучені» голосом вісника нещастя з арсеналу народних поетичних значимостей «ворона чорнокрилого», ліро-трагізм фольклорного типу, що увиразнює поетика іменних демінутивів («І пригорне могилонька!..»), – все це також сприяє мистецькому відтворенню внутрішнього стану ліричного героя.

1854 р. був найкритичнішим для душевного стану Руданського. Поет полюбив юну М. Княгницьку, дівчина – його, але одружитися з нею не міг, бо мав матеріальні труднощі, підірване здоров'я і твердий намір після закінчення семінарії вчитися далі. Боротьба протилежних прагнень у душі призвела до глибокого психологічного надриву, що зумовив драматизм ситуацій і настроїв, органічно близьких до народного мелосу: «Ти не моя!.. І брови чорні / Милує інший, а не я, / І інший хтось тебе пригорне, / А ти дівчино, не моя!» [2, 9].

Той же сумний «відфольклорний» мотив, настрої недосяжності щастя, тужливий образно і стильово маркує у вірші романсового типу «Мене забудь!» (1854): «Мене забудь, мене не треба! / Но якби я коли-небудь / Тебе забув... – о Боже з неба, / Мене забудь, забудь!» [Руданський 2007: 9].

З переїздом до Петербурга настрої глибокої туди й суму поглибилися. У літературній пісні «Повій, вітре, на Україну...» (1856) у фольклорному ключі та у стильовому контурі нещасливого кохання він у народнопісенному розмірі шумки звертається до коханої з запитанням, чи не забула вона того, «з ким любила», але відповіді не одержує: «А як мене позабула / Та нелюба пригорнула. / Ти розвійся край долини, / Не вертайся з України!.. / Вітер віє, вітер віє, / Серце тужить, серце мліє, / Вітер віє. Не вертає, / Серце з жалю розпукає» [Руданський 2007: 9].

Типологічно зіставною з «Повій, вітре, на Україну...» пісня, що її подав Вацлав з Олеська під заголовком «Повій, вітре повільненький» [Руданський 2007: 338]. З цієї подібності впливає, що пісня Степана Руданського написана під впливом традиційного пісенного фольклору. Опрацювання у традиційному ключі теми кохання маємо також у піснях, які ввійшли до рукописних фольклорних збірок поета. Наприклад, в одній з таких збірок вміщено під № 30 пісню, що починається словами: «Повій вітре буйнесенький, / З глибого яру. / Прибуди, прибуди мій

миленький, / З далекого краю» [Руданський 1972: 92]. А під № 36 Руданський записав такі рядки: «Повій, повій, вітроньку, / З Побережа в Литвоньку, / Занеси вість милому, / Що я тужу по ньому» [Руданський 1972: 137].

Тож шедевр Степана Руданського засвідчує: поет не пішов за готовими народними зразками, а склав власну, цілком оригінальну, глибоко емоційну ліричну пісню, що, фольклоризувавшись, стала дуже популярною не тільки на Україні, а й за її межами. Роз'ятрена уява поета наче шукала для себе муки й страждання. У пісні «Тільки-м родилась» він з прикрістю говорить, що гірка доля начебто судилась йому від народження. З фольклорною основою естетично співдіють поетизми самого С. Руданського, який у результаті витворює органічну «третю поетику» (термін О. Веселовського), – «Тільки-м родилась, злая недоля / Стала, сказала без жалю: «Будеш тужити, серце в'ялити, / Тебе я тим благословлю» [Руданський 2007: 14].

Ліричну поезію Руданського пронизують фольклорні мотиви туги, зокрема це видно у пісні «Ой чому ти не літаєш...»: «Нема щастя ні за мною, / Ні передо мною, / Тільки туга за тугою, / Журба за журбою!» [Руданський 2007: 14].

Безнадія приводить ліричного героя до думки про марність життя, і він плекає суїцидальні наміри покінчити з ним у цілком народний спосіб (фольклорний мотив утоплення, образ чорних птахів): «Ой піду я поміж скали, / В море повалюся! / Як не в морі утоплюся, / В камінь розіб'юся!...» / І злетяться чорні птахи. / Сядуть надо мною, / Заспівають «Вічну пам'ять» / Над мою журбою Руданський 2007: [2,14]. У цьому вірші, як і в інших, вміло використано прийоми народної поетики – постійні епітети, риторичні запитання і звертання. В пісні «Світять зорі, заким в полі...» (1857) поет у тій же манері знову звертається до коханої дівчини, якої так і не може забути.

Ліричні пісні Руданського, звичайно, не завжди відбивають лише особисті інтимні почуття поета. Його часто вражала своїми архетиповою глибиною змісту й естетичною красою народна лірика кохання, і поет не раз літературно аранжував пісні, – приблизно так, як це чинив згодом його землянин композитор М. Леонтович). У доробку Руданського знаходимо поезії, що цілком написані в дусі народних пісень, стилізують їх, нехай на цей раз і

не на такому високому рівні, як у «Повій, вітре...» чи як у «Зів'ялому листі» Франка. Зокрема, це «пісні» «Калино-малино...», «Козаче-голубче...» та ін.

Вірш «Звела мене не біда...» близький до пісні «Коли любиш, люби дуже» із збірника Вацлава з Олеська. У Руданського парубок, зачарований красою дівчини, просить: «Коли любиш – не жартуй! / Коли любиш, люби дуже, / Коли любиш, / А не любиш, не жартуй же, / Та не губиш, / Не завдавай серцю туги, / Коли любиш – не жартуй! / Не возьмеш ти, возьме другий [6, 343]. « Як не любиш – розчаруй! / Як не любиш, / Тільки губиш, / Як не любиш – розчаруй» [2, 22]!

Спільним у цих творах є мотив кохання, сама пісенно-діалогічна форма: у вірші «Звела мене не біда...» С. Руданського парубок звертається до дівчини, тому що прагне знати кохає вона його чи ні, а у пісні «Коли любиш, люби дуже», навпаки, модератором розмови сердечних звірянь виступає дівчина.

У народних піснях почуття, настрої виражаються через паралелізми, порівняння з силами природи, риторичні запитання, звертання, моно- й діалогічні конструкції тощо. До таких фольклорних прийомів і засобів у своїх літературних піснях вдається і Руданський, наприклад, у творі «Голе, голе моє поле!» «Поле моє поле! / Де ж ви, ясні квіточки? / Позгасали, поспали, / Як на небі зіроньки. / І стебло пересохло, / Як билина, полягло. / І дівчина, як калина, / Вас не рвала на косу, – / Вас зірвали, розірвали / Вітри буйні без часу! / І без літ на весь світ / Розпусти в'ялий цвіт [Руданський 2007: 22].

Народні пісні часто мають драматизовану будову, що підсилює їх емоційність. Використовує цей формальний засіб і Руданський. Так, у пісні «Козаче, голубче...» (1858) виступають три персонажі: козак, дівчина і її мати. У вірші «Калино-малино...», крім оповідача і дівчини, між собою ведуть розмову по-фольклорному персоніфіковані коси, очі, груди, вінок, барвінок.

У жанрі романсу поет також культивував різноманітні композиційні, зображувально-виражальні прийоми тощо. Серед них назвемо кільцеве обрамлення, тавтологію, кольоропис, так, вірш «Не згадаю гадки...» (1858) починається строфою з приспівом: «Не згадаю гадки, / Не змислю я мислі! / Як чорнії хмари, / Чорні думи звисли! / Порадь, мати, що діяти, / Ой чи жити,

чи вмирати? / Порадь, моя мати!» [Руданський 1972: 18]. Цією ж строфою з приспівом романс і закінчується. За таким же принципом анепіфори побудовано і поезію «Не дивуйтесь, добрі люди...» (1854). Для емоційного підсилення вживає поет і анафору у піснях «Мене забудь!», «Ти не моя» (1854). Анафора підсилюється паралелізмами у піснях «Ой чому ти не літаєш...» (1857), «Ой вийду я у садочок...» (1859). У піснях Руданського зустрічаємо й рефрен, який вживається для підсумовування попередніх емоцій. Наприклад, «Голубонько-дівчинонько...» увиразнює тривкість сердечної пам'яті епіфорою: «Отоді ти, моя мила, / Мене спом'янеш» [Руданський 2007: 17]. У пісні «Згадай мене, мила...» у трьох строфах такі епіфори: «Тоді мене, мила, спомини!» [Руданський 2007: 23].

З наведених небагатьох прикладів бачимо, що Руданський майстерно варіював багатий арсенал засобів фольклорної поетики, поєднував традиційні романсові прийоми з традиційними народнопісенними, причому синтез цих близьких між собою жанрів переважає в його ліриці, творячи органічність літературних пісень С. Руданського.

Серед «пісень» Руданського є твори високого громадянського звучання, які мають значно менше фольклорних відображень. Життя в Петербурзі другої половини 1850-х років не пройшло для нього марно. Такі твори, як «Над колискою», «Гей, бики!», «До дуба», «П'яниця», «Наука», засвідчують: поет був близьким до середовища колишніх кирило-мефодіївців, у 60-х роках «основ'ян», змістом життя яких було відродження національної свідомості і народолюбна діяльність. Ось уривок прекрасної «відфольклорної» коліскової пісні Руданського, антикріпосницький і націєтворчий зміст якої не викликає сумнівів: «Спи, дитя моє, ти – життя моє! / Тільки щастя і долі! / Будеш цілий вік, як той чорний віл, / У ярмі і неволі!.. / І що божий день будеш досвіта / До роботи ставати; / Свою силоньку ні собі, ні мні, / А панам виробляти [Руданський 2007: 12]. Кріпаччина – ярмо, що його несе на собі українська людина – соціальний аутсайдер у Російській імперії – від народження до смерті, це ганьба, знуцання над національною, людською гідністю селянина, позбавленого найдорожчого в світі – «волі вільної». Герой пісні «П'яниця» (1800) бачить в кріпосництві й у неволі всієї України під царями

антигуманний, антиморальний зміст: «Та тяжкі мої / Болі більнії, / Бо не маю я / Волі вільної» [Руданський 2007: 23]. Степан Руданський творить неологізм «більнії» за уснопоетичним принципом тавтологіїності.

У боротьбі за звільнення народу й людини Руданський надавав провідну роль демократичній народолюбній інтелігенції, яка має очистити рідну землю від режимного й панського будяччя й засіяти її «ярим зерном» високих ідеалів та загального добробуту. Цій темі присвячено пісню «Гей, бики!» (1859). Щоб бути гідною своєї величної місії, інтелігенція мусить сама очиститися, позбутися психології раба і на просвітительську діяльність глянути як на громадський подвиг, був переконаний народний інтелігент. На цій ідейній основі і постали такі твори Руданського, як «До дуба» і «Наука». Відомі слова з «науки» батька, який посилає в світ свого сина «на оглядини»: «І на пчіл поглянь: / Є робучії, / Але й трутні є / Неминучії. / Так і на світі: / Їдні риються, / Другі потом їх / Тільки миються. / Будь ти проклятий, / Милий синочку, / Як пігнеш таким / Свою спиночку [Руданський 2007: 24].

С. Руданський сказав своє слово і про роль поета і завдання поезії. Мистецтво, за його переконаннями, повинно відповідати потребам народу і вимогам краси, органічно поєднувати романтизм і реалізм. Такі думки проходять через усю громадянську лірику, й особливо виразні вони у творах «До дум моїх», «Моя смерть».

Поет, кровно і духовно споріднений із народом, який присвячує йому свою творчість, невмирущий, як і народ, – вважав Руданський. Він постійно вірив, ніякі негоди не зможуть зупинити поступальний розвиток народу, припинити його змагання за кращу долю.

Лірика Руданського привертає до себе увагу з погляду різноманітності художньої жанрово-строфічної форми. Є в нього «відфольклорні» вірші епістолярного характеру («До дядька Прохора-ковалю»), вірші-фейлетони («Богдай тебе», «Полюби мене»). У біографічних поезіях він часто використовував форму ліро-епічного віршового оповідання («Студент», «Ще вчора ізвечіра»). Зустрічаємо в нього й вишукані літературні форми (тріолет – «Звела мене не біда...»), і поезії, написані за взірцями народних пісень («Калино-малино...», «Козаче, голубче...», «Ой ти, калино, ой ти малино...»), пісні на історичну тематику («Над

могилою», «Гей, браття-козаки...», «До України», «Хлопці-молодці...», «Сербська пісня»). Руданський, як і Шевченко, залюбки культивував форму «думки». Найбільш показовим з цього погляду є вірш «До моїх дум». Широко використав поет романсову форму («Ти не моя», «Мене забудь!»). Частина віршів на громадянські теми написана за прикладом ліро-епосу й лірики Шевченка («Псалом 136», «До дуба», особливо «Гей, бики!»).

Ритмомелодика, художні прийоми і образна система лірики Руданського здебільшого мають «відфольклорну» природу. Тим-то окремі його вірші й досі побутують у народі як безіменні народні пісні.

Ліричні вірші С. Руданського своєю ідейною спрямованістю і художньою оригінальністю «роботи» з фольклором та самобутністю посіли видатне місце серед поетичного надбання української літератури ХІХ століття, забезпечивши їх автору тривке місце в історії спілкування митців з народною поезією.

Література: Герасименко 1985: Герасименко В.Я. Степан Руданський. Життя і творчість / Герасименко В.Я. – К.: 1985. – 179 с.; Руданський 2007: Руданський Степан. Усі твори в одному томі / Передм. Г. Латника. – К.: 2007. 520 с.; Руданський С.В. Народні пісні в записах Степана Руданського / Руданський С.В. – К.: 1972. – 223 с.; Цеков 1983: Цеков Ю.І. Степан Руданський. Нарис життя і творчості. / Цеков Ю.І. – К.: 1983. – 176 с.; *Pieśni polskie 1833: Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez K. Lipińskiego / Waclaw z Oleska. – Lwów, 1833. – 515 с.*

Анотація. В статтє исследовано истоки поэтического мышления Степана Руданского. Выяснено влияние фольклора на лирику поэта на уровне содержания и формы.

Ключевые слова: лирика, народные песни, ритмомелодика, народнопоэтические, мотив.

Рецензенти: Погребенник В.Ф., д-р філол. наук, проф. (Київ)

Царик Л.І., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

Олеся Присяжна, ст. викл. (Вінниця)

УДК 821.161.2-32.09

ББК 83.3 (4УКР)

Ліричний наратив і розширення жанрово-композиційного діапазону поезії Дмитра Макогона

У статті проаналізовано наративний дискурс та своєрідність характеротворення поезії Дмитра Макогона. Окреслено наративну організацію збірки віршів «Мужицькі ідилії» в контексті творчості митця та доби. Виявлено прийоми і засоби наративізації художньої дійсності та характеротворення у ліричних творах.

Ключові слова: наратив, типологія мистецтва, реалізоцентризм, образ світу, поетичний простір, діалог.

Olesya Prisyazhna Lyrical narrative and genre-expansion composite range of Dmitry Makogon's poetry

The article analyzes the narrative discourse and originality of character creation in Dmitry Makogon's poetry. There is outlined narrative organization of the collection of poems "Muzhitsky idilyi" in the context of the artist's creative activities and the day. There are also found ways and means of narrativization of artistic reality and the character creation of lyrical works.

Keywords: narrative, art typology, centerin on realism, the image of the world, poetic space and dialogue.

За певної стильової поліфонії поетичне слово Д.Макогона виразно тяжіло до реалістичної традиції, що детермінувала предметно-аналітичний тип мислення автора. Для нього було властиве прагнення осмислити внутрішній світ ліричного суб'єкта у складних соціальних взаємозв'язках, показати реальність із погляду кричущих соціальних антагонізмів. Поезії «Два світи», «Мужицькі думи восени», «Контраст», «На шляху», «Дарунок», «В селі», «В приходстві» та ін. саме й прикметні закоріненістю у реалістичну поетику з її основоположною проблемою взаємин людини і середовища, співвідношення в характері особистості індивідуального й соціального, зосередженістю на проявах типового в суспільному житті.

Окреслені ознаки реалізму як типу художнього мислення та стильової течії в мистецтві притаманні й ліриці Д.Макогона. Насамперед привертає увагу той факт, що світ у його поезіях осмислюється з прямої історичної перспективи (минуле – сучасне –

майбутнє), з погляду можливих шляхів суспільно-політичного перетворення, масового національно-визвольного змагання та революційного зрушення. Звідси походять і поєднана з емоційною пристрасністю аналітичність, і тверезість роздумів, і виваженість думки. Темпераментність та чуттєва пристрасність поета-громадянина завжди проступає крізь призму інтелекту митця.

Пригадаймо у зв'язку з цим відому естетичну типологію мистецького таланту, в якій виокремлюється два творчі начала: діонісійське й аполлонівське, тобто раціональне й емоційне, свідоме та підсвідоме (такий розподіл генетично пов'язаний ще з ученням Платона, але остаточно сформульований і обґрунтований у працях Ф.Ніцше). Д.Макогон, відповідно до цієї класифікації, виявляється поетом діонісійського типу, в якого розум домінує над емоціями і почуттями (що, на нашу думку, значною мірою властиве саме «вчительській» творчості, писанням індивідуумів, схильних до менторства). Це, однак, жодним чином не заперечує емоційної, почуттєвої складової лірики письменника.

Окрім того, реалізоцентризм його поетичної спадщини часто межує з відверто натуралістичним (а точніше – об'єктивістським, фактографічним) підходом до зображення дійсності, акцентуванням вирішальної ролі соціального середовища в житті індивіда, у формуванні його характеру та світогляду. Людина в поетичному світі Д.Макогона постає невід'ємною складовою соціуму, закони якого детермінують її життя, духовно пригнічують і обмежують особистісну свободу.

Осмыслюючи проблему впливів натуралістичної естетики (а йдеться, знову ж таки, про незначні, дотичні впливи, рецепцію окремих елементів естетики та стилістики натуралізму) на поетичний світ митця, варто зробити кілька присутніх зауваг. Відзначимо насамперед, що натуралістична поетика (як, зрештою, і реалістична) відзначається домінуванням «історичного», міцно прив'язаного до конкретної доби сюжету та хронотопу, раціоналістичним поглядом на світ, покликаним усебічно відобразити конкретику буття, надати йому часопросторової визначеності, а також прагненням представити людину як складний комплекс біологічних і соціальних характеристик.

Із цього погляду поезії Д.Макогона з їх зануренням у сферу суспільного життя, чіткою детермінованістю соціальної ролі

людини, підвищеним інтересом до непривабливих фактів дійсності видаються вкрай показовими. Так, скажімо, вірші «Робітники», «Гей, мужику!», «Наймит», «Мужицька радість», «О, нещасний хлопе», «Війна», «Похорон», «Під тинном», «Два листи» та ін. містять, сказати б, типові елементи натуралістичного дискурсу. Маємо на увазі насамперед драматизм і відвертість у зображенні нужденного життя селян, «ремеслові» (М.Зеров) і рольові художні фактури, акцент на епізодах страждання людської душі, картинах горя, болю, соціальної й психологічної безвиході.

По-друге, натуралістична складова лірики письменника простежується у часом надмірній увазі до біологічних (фізіологічних) аспектів життя індивіда, поєднаних із соціальними конфліктами. Це, звісна річ, поряд із конкретизацією поетичного мислення, стає визначним стилетворчим чинником поетичних творів. Так, скажімо, у віршах «Два листи», «Війна», «Під тинном» основна увага зосереджується на викритті кричущих фактів (голод, смерть, духовна і моральна деградація людини), які, демонструючи вбивчу правду про життя, емоційно впливають на читача, формують необхідну авторові думку.

Звідси – фактографізм як основний художньо-зображальний принцип (цей же принцип є визначальним і для натуралізму). Поезія «Два листи», приміром, побудована у вигляді листування доведеної злиднями до відчаю жінки з власним чоловіком, який вирушив на заробітки. Поетичний простір твору визначають такі семантичні «ланки»-деталі: «кров», «сльози», «шматок поля», «хліб», «лихо», «нещастя», що виступають своєрідними семантичними й поетичними маркерами знедоленого життя героїні. Основний же акцент робиться на фактах її життя, репрезентованих стисло, проте відверто-натуралістично, вражаюче.

Нагромадження вражаючих фактів про нестерпне існування людини в невлаштованому, соціально розбалансованому світі перебуває в центрі поезії «Війна». З натуралістичною експресією поет висловлює власний присуд дійсності, зокрема мілітаризму доби, зінтерпретованому як антигуманний вияв волонтаризму правителів: «На те є війна, щоб нею / цісарі ся грали, / а їх військо тисячами / кулі убивали».

Засадничими характеристиками поетичного мислення Д.Макогона тут виступають фактографічний підхід до зображення

життя (в центрі – страшний факт, епізод із соціальної дійсності – помираюча під тинном сирота з вірша «Під тинном», страждання зубожілої вдови загиблого емігранта – «Два листи», абсурдність й антигуманність кровопролиття – «Війна»), натуралістично відверті описи реалій, виразний публіцистично-викривальний пафос.

Що характерно, поет майстерно синтезує контрастні начала – високе, ідеальне й низьке, натуралістичне, і це надає цим творам публіцистичної гостроти, соціального критицизму. Тяжіння поета до художньої абсорбції натуралістично-реалістичної естетики цілком закономірно позначилося і на особливостях сприйняття та моделювання дійсності. Як наслідок у ліричному дискурсі Д.Макогона практично відсутнє ідеалістичне або романтичне уявлення про реальність. Натомість спостерігаємо багатогранний алієнований образ світу, в якому людина відчувається незахищеною, відчуженою й фактично знеособленою. Людське буття в поезії автора обтяжене постійним страхом, небезпекою, моральним і фізичним приниженням, голодом, що й виступає безпосереднім виявом антигуманної сутності цього світу.

Таке життя потлумачується як повсякчасне страждання, існування на межі між небуттям і обтяжливим фізичним перебуванням на землі. Так, вірш «Хлопи» розпочинається парадоксальною тезою заперечення самого факту «нормального» людського життя: «Є на світі люди, що життя не знають». Наступні ж рядки містять основні екзистенціали, що характеризують модель буття індивіда й накреслюють картину пекла на землі (тут переважає метафорична образність, порівняння, антитези). З розпачем автодігетичний ліричний наратор констатує, що процес відчуження охопив і світ, і людину в ньому: «А з ним («нужденним життям» – Д.Макогон) горя хмара, / чорне безталанне, / прикре бідованне / всі слідом ступає / й тихо відбирає / свідомість життя, / свідомість людини / і власного «я».

«Хлопи» – це чи не єдина поезія Д.Макогона, в семантичному просторі якої відсутній концепт надії, оптимістичної віри в перемогу добра, справедливості. Ліричного героя повністю охоплює туга і смуток, адже виходу із такого становища він не бачить. Емоційна забарвленість монологу-сповіді, ліричної медитації суб'єкта детермінована складним характером його

взаємовідносин зі світом, несумісності внутрішнього й зовнішнього, індивідуального й соціального.

Позитивістське розуміння літератури як дієвого засобу пропаганди нових ідей, боротьби за новий світоустрій (письменникові була близькою Франкова теза «літератури як робітниць на полі людського поступу») сублимувалися в поезії Д.Макогона у загострене сприйняття світу як системи двох антагоністичних сил – добра і зла, світла і темряви, правди й несправедливості, активності й бездіяльності, поступу вперед і реакції. Світ у ліриці майстра дуалістичний, чітко поділений на бідних і багатих, упосліджених і визискувачів, селян і панів (характерно, що така система персонажів нагадує романтичну з її принципом полярності, відсутності проміжних типів, та й конфлікт між ними непримиренний).

На одному полюсі художньої моделі поетичного простору Д.Макогона перебувають «темні люди», «хлопи», «плугатарі», «сіячі», «мужики», «наймити», «раби», «пригноблений народ» «велет», «спільна громада», «просвітяни-будителі» (останні, до речі, сприймаються як алегорії революційного оновлення суспільства). На протилежній – сили реакції, втілені в етичних категоріях злого й несправедливого: «ворог клятий», «тиран», «ненаситні кати», «хижий звір», «попи пузаті», «пани», «дуки», «екзекутори».

Впадає в око також, що показане контрверсійне світовідчуття відбилося і у «заголовковому комплексі» (М.Челецька) творів Д.Макогона – насамперед у відповідних назвах «Два світи», «Контраст», «Поезія і проза», які й визначають етичні полюси художньо-світоглядної системи майстра. Соціальні ж симпатії поета марковані насамперед назвами віршів «Робітники», «Наймит», «Гей, мужику!..», «О, нещасний хлопе...», «Хлопи», що містять у своїй семантиці добре відчутну емоційно-оцінну складову й віддзеркалюють ставлення автора до навколишнього світу.

Поезії «Контраст», «Поезія і проза», «Два світи», «Царський маніфест», «На шляху», «Дарунок», «Мужицька радість» позначені інтелектуально-емоційною напругою, психологічною мотивацією змагання до повновартісного життя, потребою виплеснути із глибини душі бурхливі почуття, особисті

переживання з чітко вираженим соціальним характером. Предметний світ цих віршів чітко окреслений образами «змарнілого і голодного світу», «бідної хатини», «сумовитого, як зима, мужика», «горем і злиднями прибитого хлопа», «голодної сироти» і подіб. Тут оприявнюються власне авторські роздуми над екзистенційними проблемами буття, над сенсом життя, місцем людини у розбалансованому, дисгармонійному світі.

Письменницькі спостереження знаходять безпосередній вияв у рефлексійно-медитативних пасажах, численних риторичних запитаннях, повторях тощо. Так, наприклад, поезія «Контраст» закінчується своєрідним підсумком-узагальненням від споглядання закономірностей суспільного життя, сформульованим у вигляді запитання: «І у палаті і в хатині / однакі люди там сидять. // – Чому ж одні їдять, що хочуть, / а другі голод все терплять?» [115, с. 8]. Образ героя (другого «я» автора), отже, опиняється в центрі ліричного переживання і безпосередньо формує головну думку твору про рівність людей від народження та нерівність їх у суспільній ієрархії і щоденному бутті.

Реалістично-предметна лірика Д.Макогона побудована на конкретних, зримих та акустичних образах-деталях: «кусник поля», «пшеничний лан», «земля свята», «золоті палати», «похилі хатки», «темні села», «місто», «дрімучий ліс тощо. В його поетичному світі зустрічаються предметно-описові замальовки сільськогосподарських робіт («Сівач і вітер», «Страйк», «Поезія і проза», «Плугатар»), побутових сценок («Наймит», «В вечірню хвилю», «Взимі», «Між кумами»), традиційних народних обрядів («Похорон», «Рекрутські»), невігаданих життєвих історій («На шляху», «Дарунок», «В селі», «В приходстві», «Під тинном», «Пісня пачкарів», «Чому попам не вірю?..», «Пачкар»).

Зосереджуючи увагу на, здавалося б, буденних подіях (тяжка повсякденна хліборобська й заробітчанська праця, очікування врожаю, смерть худоби, хвороба членів родини, випадки із сільського життя і под.), поет відстежує діалектику міжособистісних стосунків, взаємин людини із суспільством, первні духовного буття людини в світі. Ключові мотиви тут – знецінення людської особистості, розпад родинних стосунків, моральна деградація, фізична смерть людини, душевні страждання ліричного героя.

Відповідно розширюється і жанрово-композиційний діапазон лірики. Від ледь помітної зображальності вона переходить до більш епічного вислову думок і почуттів. Так, виразний розповідний інгредієнт визначає структуру поезій «Між кумами», «Пачкар», «Пісня пачкарів», «Робітники», «Похорон», прикметних органічним поєднанням ліричного начала з глибоким змістом та широтою охоплення життєвих подій і колізій. Тут відстежуються традиційні для епічних творів композиційно-мовленнєві форми у вигляді діалогів, стилізованих під розмовне мовлення.

У вірші «Між кумами» це погляд на світ, репрезентований двома співбесідниками, які у своїй розмові повсякчас апелюють до категорій усталеного, традиційного, загальноприйнятого, рідше – до власного життєвого досвіду.

У віршах «Пачкар» і «Пісня пачкарів» взагалі виведений образ колективного героя. Автор тут звертається до єдиного ліричного суб'єкта (перша особа множини «ми») – пачкарів-контрабандистів, думки й почуття яких і оформлюють багатоголосний ліричний наратив.

Зазначимо також, що інтерференція жанрово-родових ознак лірики й епосу в поетичному світі Д.Макогона виявляється завдяки органічній взаємодії «голосів» ліричних суб'єктів із уже показаними епічними інтенціями, тяжінням до наративного (об'єктивно-описового), сюжетного викладу матеріалу. Сюжетність тут сприймається як жанрова ознака ліричного твору, побудованого на відтворенні фрагменту з життя героя. Такий спосіб організації поетичного дискурсу характерний для віршів «Робітники», «Наймит», «Похорон», «Під тинном», «Між кумами», «Чому попам не вірю?..».

Поетика віршів «Вставай, народе!..», «Єднаймося, браття», «Гей, у «Січ»!», «Гей, хлопці-молодці...», «Гей, молодь українська!..», «В тяжку годину», «До роботи» будується, на наш погляд, на розгортанні особливих смислових кодів, кореляцій «сьогоднішнє – майбутнє», дихотомії «убогий люд – ситий пан», відповідної образності, емоційно напруженого, зверненого до співвітчизників письма, імперативних інтонацій, життєстверджуючого пафосу.

Ліричні суб'єкти цих віршів утворюють складну персониферу, де кожен із них, робітник, селянин-наймит а чи й

інтелігент, – повноцінна особистість, яка відстоює власний вибір, утверджує почуття людської гідності, вимагає поваги до себе та своєї праці. Звідси і специфіка сприйняття, прочитання названих поетичних творів. Більшість із них нагадують ораторську промову, маршові ритми, бойовий заклик до негайної дії: «Гей, молодь українська, / під прапором стань, / Спили люту бурю, / На будуче глянь!» («Гей, молодь українська!...»), або: «Гей, у «Січ», гей, у «Січ», гей, у «Січ»! / Там завзяття сталить нашу грудь. // Як лиш хочеш прогнати безпросвітну ніч, / Рідний брате, січовиком будь!» («Гей, у «Січ»!).

На втілення ідеї у поетичних творах Д.Макогона працює не лише здебільшого риторичний характер ліричних наративів, імперативне інтонування поезій, піднесений емоційний пафос, але й іронія, сатира та сарказм, з якими показано зрадників ідеї, псевдопатріотів, обивателів, що звиклися зі своїм рабським становищем і не бажають змін («Гей, нема то краю...», «Борець»).

Заслуговує на увагу і той факт, що в ряді поезій збірки «Мужицькі ідилії» – особливо ж у вірші «Робітники» – повною мірою відбилися захоплення Д.Макогона популярними на зламі віків соціалістичними ідеями (класове розшарування суспільства, непропорційність розподілу між громадянами матеріальних благ, ідея пролетарської революції). Окремі рядки його поезії, скажімо, «І наша праця видає пожитки / і творить золота безодні нори, / яке летить до панської калитки / а нам лишається нужда, голод й горе»; або: «Хоть світ ми живим, хотяй одягаєм / і великанські ставимо палати – / самі ми хліба кусника не маєм...», загалом можуть слугувати ілюстрацією провідних тез марксистської ідеології. Про близькість письменника до соціалістичних концепцій свідчать і вірші «Два світи», «Єднаймося, браття», «Наймит», «Мужицька доля», «Шалійте!», в семіосфері яких центральне місце посідають образи «пролетаря», капіталіста, пана, гнобителя, робітника, ідеї соціальної революції, строгого суду тощо.

Оформленню постаті ліричного героя сприяє й специфіка часо-просторової організації поетичних творів. Загалом хронотоп поезій Д.Макогона являє собою декілька якісно неоднорідних сфер, сплучених між собою психоемоційними інтенціями героя, його роздумами над світом і духовним буттям людини в ньому. Перша з них охоплює внутрішній світ (мікрокосм) особистості ліричного

суб'єкта. Тут акумулюються його думки і переживання, розкривається змучена стражданнями співвітчизників душа («Вітер віє...», «Вихор скажено...», «За що терпиш?..», «В вечірню хвилю», «Співай, мій пташку...»).

Другу сферу формує реальний, навколишній світ, зовнішній макрокосм – простір, де відбуваються основні події, спалахують конфлікти і пристрасті, відбувається зіткнення протилежних етичних полюсів. Найповніше друга часо-просторова сфера представлена в поезіях «Два світи», «Робітники», «Похорон», «Мужицька доля», «Війна», «Страйк», «Хлопи», «Думка мужицької дитини», «Поезія і проза», в яких і вимальовується об'ємна картина світу, враженого численними антагонізмами, синдромом дегуманізації, моральної деградації.

Третя ж сфера часо-просторового континууму Д.Макогона – реаліога (надреальна), існуюча у сподіваннях героя. Це сфера вимріяного майбутнього, що має за певних обставин зреалізуватися («О ти, пригноблений народе...», «Єднаймося, браття...», «О, нещасний хлопе...», «Воскреснем!..» і под.). Водночас вона представлена у письменника і як сфера божественного, надреального простору – місця зустрічі людини з Богом. Так, у поезії «Бог і Сава» герой із усіма своїми бідами і стражданнями, роздумами над світоустроєм іде до Бога. Останній постає втіленням вищої справедливості, всесвітнього «закону» в старозаповітному розумінні цього слова.

Художній простір у ліриці Д.Макогона, отже, розкривається по спіралі: від замкненого внутрішнього світу (душевні переживання героя, плин його думок), окремого топосу (село, сільська хата, панський будинок) до цілої держави, яка має з'явитися, коли «раби прозріють». Таким чином складається враження мінливості світу в його найрізноманітніших формах хронотопу, що й виступає важливим чинником образотворення. При цьому в кожній із цих сфер функціонують специфічні ключові мотиви, вузлові образи, опорні концепти, що й надають поезіям смислової визначеності.

Між тим на окремих віршах Д.Макогона позначився вплив символізму та декадансу. Вплив цих художньо-стильових течій дотичний, поверховий, і простежується в основному на рівні окремих мотивів, певних аспектах світовідчуття, образних

асоціацій, поетичних кодів. Так, у поезіях «Співай, мій пташку...», «Сльота», «Осінній ранок» наявний характерний для декадансу мотив скороминушості людського життя, приреченості на неминучу смерть, фізичне згасання. Важкий психоемоційний стан суб'єкта, його змученість постійними переживаннями асоціюються тут із сірими та безрадісними картинами природи, осінньою сльотою, зливою («Осінній ранок»).

Пейзажні картини аналогічної тональності вимальовуються й у вірші «Сльота». Світовідчуття ліричного героя цих поезій позначене трагічністю, розумінням дисгармонійності світу, усвідомленням розриву між мрією та реальністю, ідеальним та буденним. В цьому виявляються елементи символістського світосприйняття. Йдеться, зокрема, про дуалістичність світу: за «зовнішнім» світом явищ, який людина бачить, приховується справжній світ, що не підлягає емпіричному пізнанню.

У поезій «Співай, мій пташку...» ліричний герой прагне віднайти гармонію між ідеальним і реальним, досягти рівноваги між власними антитетичними почуттями радості й печалі, захоплення й безнадії. Цікаво, що тут він виступає і суб'єктом, і об'єктом зображення. Яскраві метафоричні образи «пташки», «весни», «людської печалі», «дрімучого лісу» поєднуються із загальною елегійною інтонацією, що надає поетичному твору неповторної емоційної тональності: «Співай, мій пташку, веселись, / бо довго вже смутився ти, / під небо ясніє взносись / і величай красу весни. // Співай, мій пташку, а твій спів / нехай летить в широкий світ / і будить з сну дрімучий ліс, луги, поля, пахучий цвіт».

Художня структура поезії «В хатині» частково перебуває в силовому полі мистецьких канонів символізму. Йдеться насамперед про заглиблення в ірраціональне, підсвідоме, у сферу інтимних переживань ліричного суб'єкта. В семіотичному просторі цього вірша моделюється цікава (і, щонайголовніше, унікальна для творів Д.Макогона) ситуація: позбавлений сну герой залишається наодинці із власними безрадісними «думами».

Таким чином, динаміка художнього самовираження поета розгорталася в руслі старої реалістично-народницької традиції із відповідною образністю, мовностилістичними кліше, інтонаціями, покликаними передати ліричну драму героя. Психоемоційні ж

стани суб'єкта, його кохання, переживання розлуки оприявнюються як такі, що вже відбулися, одначе сам процес "пізнання" цих почуттів, їх поетичне осмислення, в тому числі й словесне втілення, залишаються, сказати б, другорядними.

Йдеться, власне, про головну проблему української модерної поезії – її суто декларативний характер, зорієнтованість на фіксацію зовнішніх проявів дійсності, заперечення «старих» тем (народ, соціальна і національна упослідженість, боротьба, інтелігенція) і апелювання до нових (місто, любов, еротика, краса, потворне тощо), що, однак, не призводило до естетичного перевороту в системі художньої образності, до зміни мови, зрештою всього дискурсу.

Цей аспект проблеми досить повно схарактеризувала С. Павличко у статті «Модернізм як риторика естетизму: поезія початку ХХ ст.». На переконання авторки, вітчизняне модерне письменство поставало як риторика заперечення минулої мистецької традиції, декларація нових естетичних принципів («Писатиму про Красу, а не про народ, писатиму про любов, а не про боротьбу»), а не утвердження цих принципів власною дискурсивною практикою. А звідси і двоїстість художньої свідомості, добре відчутна й у Д.Макогона. На образно-естетичному та ідейному рівнях письменник практично принципово не виходив за межі селянської тематики, проблематики інтелігенції і народу, ідеї боротьби тощо.

Література: Лопушан Т. В. «Мала» проза Ореста Авдиковича і розвиток західноукраїнської новелістики 90-х років ХІХ століття – 1900-х років: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 2001. – 196 арк.; Макогон: Вибрані оповідання / Підготовка текстів та вступна стаття О.С.Романця. – Львів, 1959. – 121 с.; Макогон 1911: Мужичькі іділлі. Поезії. – Чернівці: «Руська Рада», 1907. – 61 с.; ; Макогон Д.: До борби! // Громадянин. – 1909. – 10 лютого. – С.2.

А.Д.Присяжна. Лирический нарратив и расширение жанрово-композиционного диапазона поэзии Дмитрия Макогона.

В статье проанализированы нарративный дискурс и своеобразие характеротворчества поэзии Дмитрия Макогона. Очерчено нарративную организацию сборника «Мужичькие идилли» в контексте творчества аисателя и его эпохи. Раскрыты средства нарративизации

художественной действительности и характеротворчества в лирических произведениях.

Ключевые слова: наратив, типология искусства, реализмоцентризм, образ мира, поэтическое пространство, диалог.

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Поляруш Н.С., к.філол.наук, доц. (Вінниця)

Галина Саранча, доц. (Тернопіль)

УДК 94 (477):314.743

ББК 83.3 (4УКР)

Докія Гуменна: проблема становлення та початок літературної творчості письменниці.

У статті на основі зарубіжних архівних матеріалів (Центру Дослідження Історії Імміграції (Мінеаполіс, Мінесота, США), архіву Наукового товариства ім. Шевченка (Нью-Йорк, Нью-Йорк., США) та архіву Українського Національного Музею (Чикаго, Іллінойс, США) досліджено походження, роки навчання та перші літературні кроки української письменниці Докії Гуменної. Завдяки введенню в науковий обіг нових архівних джерел, вивчено малодосліджені факти біографії письменниці.

Ключові слова: Докія Гуменна, еміграція, письменниця, українська література в еміграції.

Galyna Sarancha Dokyа Gumenna: the problem of formation and the beginning of the literature creative activity of the writer

A research of the young years and the first literary efforts of the Ukrainian writer Dokya Gumenna is made on the basis of foreign archival materials (Immigration History Research Center (Minneapolis, Minnesota, United States), the archive of Taras Shevchenko scientific society (New York, New York, United States) as well as the archives of the Ukrainian National Library (Chicago, Illinois, United States) in this article. Thanks to the introduction into scientific circulation of new archival sources there are explored little-known facts the writer's biography.

Keywords: Dokya Gumenna, emigration, writer, Ukrainian literature in exile.

художественной действительности и характеротворчества в лирических произведениях.

Ключевые слова: наратив, типология искусства, реализмоцентризм, образ мира, поэтическое пространство, диалог.

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Поляруш Н.С., к.філол.наук, доц. (Вінниця)

Галина Саранча, доц. (Тернопіль)

УДК 94 (477):314.743

ББК 83.3 (4УКР)

Докія Гуменна: проблема становлення та початок літературної творчості письменниці.

У статті на основі зарубіжних архівних матеріалів (Центру Дослідження Історії Імміграції (Мінеаполіс, Мінесота, США), архіву Наукового товариства ім. Шевченка (Нью-Йорк, Нью-Йорк., США) та архіву Українського Національного Музею (Чикаго, Іллінойс, США) досліджено походження, роки навчання та перші літературні кроки української письменниці Докії Гуменної. Завдяки введенню в науковий обіг нових архівних джерел, вивчено малодосліджені факти біографії письменниці.

Ключові слова: Докія Гуменна, еміграція, письменниця, українська література в еміграції.

Galyna Sarancha Dokyа Gumenna: the problem of formation and the beginning of the literature creative activity of the writer

A research of the young years and the first literary efforts of the Ukrainian writer Dokya Gumenna is made on the basis of foreign archival materials (Immigration History Research Center (Minneapolis, Minnesota, United States), the archive of Taras Shevchenko scientific society (New York, New York, United States) as well as the archives of the Ukrainian National Library (Chicago, Illinois, United States) in this article. Thanks to the introduction into scientific circulation of new archival sources there are explored little-known facts the writer's biography.

Keywords: Dokya Gumenna, emigration, writer, Ukrainian literature in exile.

Із здобуттям Україною незалежності відбулася зміна ціннісної орієнтації української національної спадщини. Повертаються із забуття незаслужено забуті імена українських вчених, митців, письменників, політичних діячів, які не бажали існувати та творити в умовах радянської тоталітарної системи. Хоча імена цих діячів легко викинуті з літопису вітчизняної історії, вони були вписані у світовий контекст розвитку духовних цінностей людства. Ці імена були незаслужено забуті в Україні, тільки зараз повертаються вони із небуття. Одна із так таких яскравих постатей української культури в еміграції, чиє ім'я залишається маловідомим в Україні, – Докія Гуменна, славетна українська письменниця із багатим творчим доробком та складним життєвим шляхом. У статті досліджено ранній період життя та творчості Докії Гуменної. Дослідження проведено на основі архівних матеріалів, що зберігаються у архівах Сполучених Штатів Америки [1 – 14; 15; 16 – 17].

Докія Кузьмівна Гуменна народилася на хуторі Перші Дачі поблизу села Жашків Таращанського повіту на Київщині (нині це Черкащина) 10 березня 1904 р в селянській родині. Дослідники життя письменниці вказують на те, що дід з батьківського боку був хліборобом, мати, Дарія Кравченко, походила із збіднілого шляхетного роду. Вона прищеплювала доньці любов до народних традицій, фольклору. Батько Докії, не маючи хазяйських нахилів, спробував зайнятися торгівлею, але успіху не мав. Полюбляв музику, сам навчився грати на скрипці та сопілці. [4: 247]

У першому томі своїх спогадів «Дар Евдотії. Київські кручі» [20] Докія Гуменна велику увагу приділила розповідям про свій родовід як по батьківській, так і по материнській лінії. Багато спогадів з дитинства стосується матері, Дарини, неграмотної жінки, що за рік навчання у парафіяльній школі могла написати тільки власне ім'я та прізвище. Саме у матері маленька Докія переймала глибину народної мудрості [Гуменна, 1990: 440]. В мемуарах письменниці з великою любов'ю виписаний образ матері. Так вже сталося в житті, що все воно пройшло у письменниці під знаком матері, зігріте її теплом, любов'ю і співчуттям. Разом пережили вони період голодомору та страшних репресій, німецьку окупацію Києва. Мати стала ангелом-хранителем доньки, якій не судилося в житті знайти собі пару і все життя прожити на самоті, наодинці з

книгами та власними думками. То ж і не дивно, що роль матері набрала особливої ваги, зайняла місце найближчого друга, порадника і помічника.

Аналізуючи розповіді про дитинство Докії Гуменної у її різноманітних статтях та творах, можна впевнено говорити, що саме батько прищепив їй любов до книги, що переросла у непереборну пристрасть вчитися, а згодом – творити. Докія згадує, що батько прилучав її до української літератури, вдома вона перечитала всю батьківську бібліотеку: твори Марка Вовчка, Б. Грінченка, Г. Квітки-Основ'яненка. «Кобзар», за словами письменниці, у них в хаті був «читаний-перечитаний» [Гуменна, 1990: 78]. Батько читав Шевченкову «Катерину» вголос для неписьменної матері. Батько не просто познайомив Докію із творчістю Т. Шевченка, він передав їй усю силу кобзаревго генія. В розмовах гуртка батькових однодумців, Шевченко часто згадувався і для малої дівчинки вимальовувався образ Шевченка як дуже близької людини, виразника рідної мови, рідного та зрозумілого селянського мислення. Змалечку найбільше припала до душі поезія «Доле, де ти? Доле, де ти?», ці рядки Докія повторювала тоді, коли опинялася на роздоріжжі свого життя, коли було особливо важко.

Д. Гуменна навіть асоціювала свого батька із Кобзарем: «Шевченків портрет висів у нас в хаті, і я не раз задумувалася, чому це Шевченко так подібний до тата? Отака сама понури ста задума на лиці, такі ж звислі вуса, ще щось невловне – може, будова обличчя, високий лоб? Чи може? Батькове дитинство на шевченкове схоже. Сирота, сестри вигляділи, недобра мачуха, потяг до мистецтва» [Гуменна, 1990: 78].

У найважчі моменти свого життя Докія завжди пам'ятала своїх батьків. В часи, коли люди зрікалися найціннішого, ставали перевертнями, зрадниками, Д. Гуменна неухильно трималася свого шляху, не поступалася своїми принципами, не шукала легких шляхів у житті, а завжди казала: «Я ж бо виконую заповіт свого батька, який так любив книгу» [Гуменна, 1990: 228].

Початкову освіту Докія здобула у місцевій двохкласній школі, куди її віддали батьки у п'ятирічному віці. Дівчинка була наймолодшою у своєму класі, та відзначалася метикуватістю та здібностями до науки. Докія була здобула перші враження і не

тільки від самого процесу навчання, адже навчали в школі «Закону Божого» та хорového співу, тут її перші дитячі враження про свята, фесричні враження від вперше побаченої в житті новорічної ялинки. Неграмотна матір тепер вже слухала розповіді самої дочки про прочитане в книгах: «Коли я навчилася читати, то вже мама розпитувала, або я сама, вражена вивченим у школі, починала їй розповідати, а вона, як школярка, слухала. Цікава була до знань. От тільки, коли про зміст якогось оповідання розкажуєш, вона питає: хіба ж то правда. Книжки повинні розповідати про дійне, а інакшого не визнавала вона» [Гуменна, 1990: 70]. Мати із батька по-доброму насміхалася з того, що «книжечки читав». Надмірне захоплення читанням, батьки Докії не схвалювали. Попри заборону, вона дуже захопилася саме читанням книг а не дитячим іграм з ровесниками.

Дослідник життя Д. Гуменної, П. Сорока так про це говорить: «Книги, проти яких так протестували батьки, згодом почали творити в житті Докії маленьке диво. Саме вони повели її у світи, наснажили непереборним бажанням здобути освіту» [Сорока, 2003: 440]. Часто і в інших дослідників зустрічається думка, що батьки забороняли Докії читати та здобувати освіту, однак, проаналізувавши, спогади самої письменниці, можна вважати це твердження хибним. Неграмотна мати дійсно не дуже розуміла потребу дівчини вчитися, а от батько, що сам покинув хліборобство та займався комерцією, вчився, грав на музичних інструментах, прагнув дати своїм трьом дочкам та сину освіту. Старшу сестру, Ганну, планували віддати на курси бухгалтерів, молодша, Олена, вчилася на фельдшера та бажання освоювати цей фах тому повернулася до батьків. Хотів навчатися і наймолодший син, Микола, однак, його куркульське походження завадило йому здобути більшу освіту ніж місцева школа. [22]. Тільки Докія своїм жагучим бажанням вчитися та допомогою від жашківської влади, що надавала їй довідку про участь в комітеті незаможників, в неймовірно важких умовах навчалася. Імовірно, конфлікти щодо навчання виникали через крайні злидні, в яких опинилася колись заможна родина Гуменних (Гуменюків) після націоналізації землі. Вчити дітей не було за що.

У шістнадцятирічному віці Докія вступила до педагогічної школи в містечку Ставищах. Письменниця називає період навчання

у педагогічній школі «ставищанською розкішшо» [Саранча, 2004: 296]. Дівчина, нарешті, вирвалися із Жашкова, де панував дух «безповітря». У Ставищах саме відкрилася педшкола та з усіх округ збиралася молодь різного рівня освіти але тим самим бажанням, що і у Докії – здобувати знання.

Найкращі враження у Докії залишилися від учителів школи, а найбільше – від директора Віталія Самійленка, що організовував та облаштовував школу. Величезний вплив на подальшу долю письменниці та формування її світогляду мали лекції В. Самійленка. Згадувала майбутня письменниця про незабутнє враження від лекції про матріархат та теорію Луї Морган. За словами Д. Гуменної, ця лекція зробила в її душі справжній переворот, адже до того вона тільки чула думки, що «дівчата нездібні до науки», «жінка не людина, «жіночий університет – заміж» тощо. Розуміння того, що жінка може вчитися і бути рівною із чоловіком у всьому дали юній Докії міцну основу для подальшого розвитку її особистості. Вже тоді у неї з'являється чітка мета: «Годі ж у мене було пристрасне бажання рости духовно, удосконалюватися... хоч би на колінах рачки, а лізти до вершин своїх можливостей» [Гуменна, 1990: 141].

У школі дівчина познайомилася із своїми справжніми товаришами – Василюю Ставнистою, Іваном Небекалом, що був їх старостою та лідером у школі. Новела, що з'явилася через багато років після навчання у Ставищах передала важку матеріальну скруту та голод, яких зазнавали школярі. Після першого року навчання шістнадцятилітня Докія поверталася додому пішки та була така виснажена та запилена що мати назвала її «старою бабою» [22]. Та жага до навчання у дівчини не тільки не зникла, а навпаки, розгорілася ще більше.

Вже навчання у цій школі створило міцну основу літературних зацікавлень Гуменної. Історію української та світової літератури викладав учня цієї школи Дмитро Загул, тоді вже відомий поет, автор збірок поезій «З зелених гір» (1918), «На грані» (1919) та теоретик українського символізму («Український літературно-критичний альманах», 1918) [14: 195].

Закінчення педагогічної школи не відкривало для молодой дівчини райдужних перспектив у майбутньому. З сумом вона передбачала, що її доля – «вчителювати у глухому селі». Докія

прагнула іншого – здобувати нові знання, вирватися із «безповітряного» світу, розвиватися духовно. Як саме, вона і не уявляла. Повернувшись у батьківську оселю, дівчина мов би опинилася на роздоріжжі та промовляла шевченкові рядки «доле, де ти?» як дивовижну мантру, що мала стати поворотом у її житті. Як згадувала письменниця, ця мантра дійсно подіяла. Якось до домівки Гуменюків зайшов незнайомий чоловік, хто він був, Докія так і не дізналася. Розговорившись дівчиною, чоловік почав переконувати її продовжувати навчання у Києві. Для дівчини це стало знаком. Всупереч волі батьків, пішки 65 верств, вона пройшла до Білої Церкви, а потім – потягом до Києва [5: 319].

Вступ до Київського університету полягав в здачі двох іспитів – письмовий, та усний – з політграмоти. На письмовому іспиті Д. Гуменна писала про творчість Івана Франка, а усний здати вона і не сподівалася, бо зовсім не була обізнана в політичній грамотності. На превелике здивування, дівчину зарахували до університету тільки на основі першого, письмового іспиту. Так почався київський етап життя Докії Гуменної.

Київський період життя Докії Гуменної почався із 1922 р., від її вступу до Київського університету і тривав до 1944 року – її виїзду із окупованої столиці та подальший шлях в еміграцію. Цей період для письменниці характерний не тільки роками навчання, але і духовним ростом, початками літературної кар'єри, а також політичним переслідуванням та забороною друкувати її твори [6: 522].

Студентка літературно-лінгвістичного факультету захоплювалася лекціями з історії, теорії вітчизняної на зарубіжної літератури. Предмети ідеологічного спрямування, такі як історія соціалізму, політекономія, історичний матеріалізм, історія ВКПБ залишалися поза увагою. Докії пощастило слухати лекції видатних українських вчених, справжніх світил науки: О. Грушевського, О. Оглоблина та М. Зерова [5: 319].

Особливо захоплювали Докію, як і всіх студентів університету, лекції з історії української літератури професора Миколи Зерова. Лекції проходили у найбільшій аудиторії університету, на них збиралося до півтори тисячі слухачів. М. Зеров був справжнім кумиром студентства. Лекції М. Зерова називала справжнім святом: «Це була велика насолода –

вслухуватися в тонке плетиво обточених слів, якими Микола Костевич малював: широкий антураж, епоху, порівняння з іншими явищами літератури в сусідів, напрям, особливість, притаманна тільки цьому письменнику... І мені здається, що Зеров найбільше за всіх насолоджувався, ні, він був закоханий у свій предмет, судячи по щасливому, всміхненому виразові, що був на його лиці під час лекції» [Гуменна, 1990: 221].

Д. Гуменна відзначала феноменальну пам'ять М. Зерова, його невичерпне вміння використовувати цитати творів навіть маловідомих письменників. Завдяки лекціям з історії української літератури перед студентами вимальовувалася українська література як надзвичайно цікаве, цілісне, тісно пов'язане з життям, історико-мистецьке явище. Лише згодом, Д. Гуменна зрозуміла та оцінила постать цього вченого: «Слухаючи його, я в голові собі не покладала, що перед нами – найвидатніша постать в літературі нашого часу. Я, як і всі в аудиторії, ставала рабом його чародійства» [Гуменна, 1990: 221].

Середовище студентства, за словами самої Д. Гуменної, було «несамовита мішанина». До університету вступали молоді люди різного соціального походження, з різним рівнем освіти. Курс відразу розділився на два полюси – «селюки» (як їх називали «плебеї») та «непмани» («аристократи»). До селюків належали діти села, говорили вони українською мовою, терпіли країні злидні. До цього ж середовища належала сама Д. Гуменна. Маючи доволі складний, нетовариський характер, Докія важко вливалася у студентське середовище, вона більше грала у гру свого дитинства – спостереження за людьми. Сама Докія про своє становище згадувала: «Я мовчазна, дуже туга на нові знайомства. В той час як інші легко починали говорити, разом ходити, сидати – я сторонилася. Я всіх боялася... За батьковим висловом – недопитацька». [Гуменна, 1990: 182]

Перших товаришів Д. Гуменна зустріла, проходячи так звані «чистки» пролетарського студентства. В пролетарському вузі повинні були вчитися тільки пролетарі, а, отже, «куркульському елементу» там було не місце. Кожного разу після засідання таких комісій на стіні вивішувалися списки із виключеними студентами. На першому місці були прізвища Григорія Косинки, Тодося

Осьмачки, студентів, що виступали проти перейменування Київського університету в Інститут Народної Освіти (ІНО).

Ця обставина особливо тяжіла над молодою дівчиною, адже на брамі у Жашкові висіла таблиця із написом «Герасим Гуменний – нетрудовий елемент, позбавлений права голосу» [Гуменна, 1990: 196]. Батько Докії вже віддав державі усю землю. Вдома батьки жили у страшній нужді – з продуктів була тільки картопля та олія, все решту здавали за планом для держави. Чула Докія від батьків нарікання за таке жахливе становище, в якому опинилася колись заможна родина. Коштів навчати Докію та утримувати її прожиття в Києві родина не мала [15: 2].

Змогу вчитися Д. Гуменна отримала завдяки невідомому благодійнику із жашківської місцевої влади, що надіслав до ІНО довідку про членство Докії Гуменної у комітеті незаможників. Ця неправда тривалий час стала для щирої дівчини складним випробуванням. Іншим випробуванням для неї стали голод та злидні. Згодом Докія згадуватиме, що саме в цей період вона терпіла найгірший голод у своєму житті. Стан дівчини був такий жахливий, що вона навіть не могла сприймати змісту лекцій, які слухала. Дівчина буда дуже терплячою, як згодом згадуватиме: «...Я навчилася нікому не робити собою клопоту. Дивитися на вітрини, повні ласощів – і казати: я нічого цього не хочу! Одежа? Я можу ходити у спідниці, перешитій з мішка – і так добре, іншої не хочу. Нема взуття? Буду ходити боса. Київський брук скоро наробив пухирів на підшвах, – то я цю ідею занехала» [Гуменна, 1990: 196] Повернувшись додому після року навчання дівчина впала у «...тупу й довготривалу протрацію. Цілий місяць лежала на тапчані, як мертва колода, і не мала бажання поворухнутися» [Гуменна, 1990: 197]

Наступні роки навчання в ІНО для Докії Гуменної були не менш важкими – не було постійного житла, доводилося жити по тісних помешканнях, навіть у розграбованому приміщенні Михайлівського Золотоверхого собору. Матеріальної підтримки від батьків Докія не мала, заробляла мізерні гроші вишиванням, прибиранням, згодом – перекладами [10].

Незважаючи на вкрай скрутне матеріальне становище, Докія Гуменна з перших днів перебування в Києві зростала духовно. Молода студентка намагалася не прогавити жодного

заходу мистецького, політичного, наукового. Особливе зацікавлення викликали засідання комісій в Академії наук. Докія пильно перечитувала всі оголошення на стінах ІНО, знаходила заходи, куди вхід був вільний та відвідувала всі можливі заходи: «Ходила, де тільки можна було. Раз навіть полізла на засідання Математичної комісії, – і чого мене туди понесло? Я ж до математики «ані в зуб ногою». Більше на таке не йшла» [Гуменна, 1990: 214]. Але засідання археологічної комісії я таки відвідувала, нічого не розуміючи в тих черепках. Не дуже тоді ще розуміла і в «мізинських пташках». Зацікавлення археологією надалі вилетіть і в участі в археологічних експедиціях до Казахстану і в написання видатних творів «Небесний змій», «Минуле пливе в майбутнє», «Благослови, мати», «Внуки столітнього запорожця» [16: 10 – 15].

Відвідини Літературознавчої комісії в Академії наук вирішили майбутню долю студентки ІНО. Там вона вперше побачила, а згодом познайомила із українськими потоми та письменниками – С. Єфремовим, М. Рильським, М. Драй-Хмарою, О. Бургардом, П. Филиповичем, М. Зеровим. Тоді ще дівчина не уявляла, що присутня на виступах «п'ятирічного грона», адже про існування неокласиків в українській літературі тоді ще ніхто мови не вів. Відвідувала Д. Гуменна і літературні ранки, що проводилися у Всенародній бібліотеці Академії наук, на них виступали Павло Тичина, Тодось Осьмачка [Саранча, 2004: 296].

Долучалася, жадібна до всього нового студентка, і до мистецького театрального життя. Відвідувала постановки театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса. Згадувала Гуменна і про останній концерт Марії Заньковецької.

Д. Гуменна намагалася не пропустити нічого з того, що, за її словами, «дарував Київ» [Гуменна, 1990: 193]. Студенти ІНО збиралися на вечори у клубі УКП на вул. Володимирській. Вечори називали «Жива газета», на них різні автори читали свої статті, фейлетони на животрепетні теми. Головною персоною на цих вечорах був Борис Антоненко-Давидович. Його памфлети відзначалися надзвичайною гостротою та сміливістю, були опозиційними до урядової політики. Б. Антоненко-Давидович, окрім письменницького таланту, мав талант декламатора і його виступи користувалися шаленою популярністю [Гуменна, 1990: 192 – 194].

На одному із таких літературних виступів у Шевченківському театрі Докія Гуменна почула виступ столичних (харківських) літераторів спілок «Гарт» та «Плуг». На цьому вечорі виступали Василь Еллан-Блакитний, Володимир Сосюра та найбільше вразив слухачів виступ Миколи Хвильового. Молода студентка, почувши заклик від керівника «Плугу», Сергія Пилипенка до об'єднання всіх літературних сил селянського походження, що хочуть працювати для світлого майбутнього, записалася до цього об'єднання [13: 561].

3 грудня 1923 року Д. Гуменна стала членом організації «Плуг». У своїй заяві з проханням прийняти її у літературну спілку, молода студентка, що відчувала себе істинно радянською людиною, змушена була зректися своїх батьків-куркулів. У заяві Докія писала: «Бажаю вступити до «Плугу тому, що надіюся тут виказувати в собі міцну пролетарську ідеологію» [2, 1929: 7]. Дослідник творчості Д.Гуменної, Петро Сорока, зазначає: «Звичайно, ця заява була продиктована не щирістю душі, а ідеологічними вимогами того часу. Початкуюча авторка була змушена закинути докір своїм батькам, покаятися в соціальній апатії, яку списувала на молодість, а також в інших неіснуючих гріхах. Такий був час, така атмосфера панувала в суспільстві». [26: 25 – 26]

Вступ у спілку «Плуг» поклав початок літературної кар'єри Д. Гуменної. Літературна організація «Плуг» вважалася дилетантською, в неї вступали в основному напівосвічені вихідці з села, але вона зробила позитивний внесок у культурно-мистецьке життя України 20-х років. Доповіді й дискусії на літературні теми спонукали її членів до вдумливого підходу до читання художніх творів, змушували працювати над власним вдосконаленням. «Цей рух, – писав Г. Костюк, – незважаючи на свою пізнішу потворність, спочатку відіграв чималу організаторську роллю, роллю збирача, консолідатора та стимулятора нових творчих революційних сил» [23: 52].

Ставши членом «Плугу», Докія Гуменна не пропускала жодного засідання київського осередку. До цього ж осередку входили: Я. Качура, Г. Косяченко, Є. Брасюк, А. Шмигельський, Я. Ковальчук, Б. Коваленко. [4: 247]

Перші літературні спроби Д. Гуменної не мали жодного успіху. Дівчина писала поезії в прозі, якимось зачитавши одну із них, та була висміяна «плужанами». Маючи несміливу вдачу, дівчина боялася більше виступати. Талант її розвивався повільно. Сама Гуменна згадувала: «Від такого мовчазного сидіння і невміння щось класово-політичне написати я вже ладна була покинути на ці збори ходити. Качура почав був казати, що я в «Плузі» «для меблів». А Будяк назвав мене раз безплідною ялівкою. Та одна подія не допустила, щоб я покинула «Плуг»». [Гуменна, 1990: 226]

Ця подія – приїзд до Києва Сергія Пилипенка та його зустріч із колишнім вчителем Д. Гуменної в педшколі – Дмитром Загулом. Д. Загул рекомендував керівникові «Плугу» свою ученицю як здібну і талановиту. Д. Загул відзначив у ній рису, яку він назвав «зарозумілістю», маючи на увазі її «одержимість ідеєю самовдосконалення», що є сильнішою за такі риси, як невпевненість та боязкість [12: 10]

Маючи таку рекомендацію, Д. Гуменна віддала С. Пилипенку свій короткий нарис «У степу». Цей нарис був надрукований у 5 номері журналу «Сільськогосподарський пролетар» у 1924 році. Коротенький нарис став першим твором у кар'єрі майбутньої видатної письменниці [2: 7].

Несміливий характер Докії Гуменної завдавав їй чимало труднощів у літературній кар'єрі. Вперше їй довелося виступати на літературному вечорі у приміщенні Зали засідань центральної ради (згодом перетворений на музей комуністичної партії ім. В. Леніна). Д. Гуменна прочитала там своє оповідання «Савка», згодом воно було надруковане у журналі «Нова громада». Оповідання цілком відповідало партійно-ідеологічним вимогам того часу, йшлося про смерть Леніна. Твір письменниці-дебютантки висміяв Григорій Косинка сказавши: «Папір усе терпить!». [Гуменна, 1990: 238]. Для Д. Гуменної така критика мала величезне значення, вона захоплювалася новелами Г. Косинки, не пропускала жодного його виступу, була вражена його талановитістю.

Літературних діячів МАРСу (Майстерні революційного слова), куди входили Б. Антоненко-Давидович, Т. Осьмачка, Г. Косинка, М. Галич, В. Підмогильний, називали попутниками, це означало що вони не стояли на офіційній радянській платформі, але і карати їх ще не було за що. Ставлення до «плужан» у них було

дуже іронічним, бути членом «Плуга» вважалося непристойним [Гуменна, 1990: 251].

Сама молода письменниця пробує себе у різних літературних жанрах – жартівливому, сатиричному, детективному, однак всі свої намагання вона називала одним словом – фіаско. У цей період Докія Гуменна перебувала у стані пошуку та духовного занепаду: «...Тоді сильно в'їлася в душу депресія, пригноблення. Тому думала й думала – від чого цей сумерк в душі? Недоїдання? Бегрошівя, непевний стан та безвихідь? Крах письменницької мрії?» [Гуменна, 1990: 296].

Аналізуючи юні роки життя Докії Гуменної, можна стверджувати, що її геній народився та почав розвиватися у справжньому серці української національної культури – українському селі з його патріархальним устроєм, прадавніми традиціями, народними піснями, барвистою мовою. Ці обставини посприяли подальшому розвитку особистості письменниці та становлення її таланту.

Петро Сорока, дослідник літературної творчості письменниці, слушно зазначив, що особливість характеру Д. Гуменної – це окрема сторінка в її біографії. Маючи тонку поетичну натуру, що могло б стати запорукою щастя, стало причиною душевних страждань. Писати виходило в Докії Гуменної тільки в одній манері – щирій, правдивій. В ній і розвинувся талант письменниці, він і завдав їй тих проблем і переслідувань з боку існуючого режиму. Дитинство, зростання серед розкішної природи, вплинули на світогляд Докії Гуменної. Навчання в період «золотого віку української літератури» посприяли становлення таланту письменниці. Слушно про видатну українку сказав М. Мушинка: «Докія Гуменна – це жива легенда... Якби в інших народів була така письменниця, з неї зробили би національну героїню: писали монографії, знімали кіно- та телефільми, вручали державні нагороди...». [Мушинка, 1993: 7]

Література: 1. Лист Д. Гуменної до проф. О. Неприцького-Грановського // Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). – Hranovsky. – Box 4. – Folder Humenna. – Page 1-3.; 2. Пилипенко С. У чім помилка Д. Гуменної?, 1929. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). – Humenna. – Box 1. – Folder 1. – Page 7-21.; 3. Завадович. Чого не треба замовчувати.

Стаття, 1955. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 175 - 177.;

4. Прохода В. Мати Європа й дочка Україна. Стаття, 1970. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 247 - 248.;

5. 25 років літературної діяльності Докії Гуменної. Вечір в Літературно-мистецькому Клубі в Нью-Йорку. 24 листопада 1950 р. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 319 - 322.;

6. Дивнич Ю. Стежки, дороги...Стаття, 1950. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 521 - 522.;

7. Українська література на еміграції. Стаття. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 523 - 528.;

8. Нитченко Д. Докія Гуменна (Скорочена доповідь під час чайного вечора Суюзу Українок вікторії в Українському домі в Мельбурні), 1957. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 529 - 530.;

9. Українські письменниці на еміграції. Стаття, 1959. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 531 - 538.;

10. Тарнавський О. Літературний шлях Докії Гуменної (Слово виголошене на літературному вечорі письменниць у Філадельфії 28 листопада 1964 р.) - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 539 - 544.;

Гуменна Д. Коментар., 1973. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 554.;

12. 3 матеріалів Денверської групи УВАН, 1967. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 557 - 559.;

13. Бурачинська Л. Літературна довідка. - Immigration History Research Center in Minnesota (IHRC). - Humenna. - Box 1. - Folder 1. - Page 561.;

14. Ethnic literature and literature in exile the development of Ukrainian letters in the United States since 1976. - Ukrainian National of Museum in Chicago. - Box 317. - Folder Humenna. - Page 195 - 209.;

15. Докія Гуменна. Біографічна довідка. - Архів НТШ в Нью-Йорку. - Box Об'єднання «Слово». - Folder 1. - Page 1 - 5.;

16. Докія Гуменна. Список наукових праць. Укладено 6 липня 1962 р. - Архів НТШ в Нью-Йорку. - Box Об'єднання «Слово». Автобіографії

членів «Слова». – Folder 1. – Page 10 – 16.; 17. Статут Об'єднання українських письменників «Слово» (прийнятий загальними зборами ОУП «Слово» в Нью-Йорку 19.1.1957 р.). Архів НТШ в Нью-Йорку. – Вох “Об'єднання Слово”. – Folder 1. Об'єднання українських Письменників в Еміграції «Слово». Статути «Слова», підписані його членами – Page 57.; 18. Гуменна Д. Мана: повість / Д. Гуменна. – Нью-Йорк, 1952. – 97 с.; 19 Гуменна Д. Чотири сонця : оповідання й новели / Д. Гуменна. – Нью-Йорк: Слово, 1969. – 247 с.; 20. Гуменна Д. Дар Евдотеї : [мемуари] / Д. Гуменна. – Балтимор: Смолоскип, 1990. – Т. I. – 346 с. 21. Гуменна Д. Дар Евдотеї : [мемуари] / Д. Гуменна. – Балтимор: Смолоскип, 1990. – Т. II. – 346 с.; 22. Гуменна Д. Місія: Як народжувалися «Діти Чумацького Шляху» / Д. Гуменна // Свобода. – Джерсі-Сіті – Нью-Йорк., 1983. – № 154 – 157; 23. Костюк Г. На перехресті життя та історії / Григорій Костюк // Сучасність, 1978. – № 4. – С. 50 – 75.; 24. Мушинка М. Докія Гуменна та її «діти» / М. Мушинка // Слово і Час. – К., 1993. – С. 26 – 35.; 25. Саранча Г. Докія Гуменна: життєвий і творчий шлях // Наукові записки Вінницького педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Вип. 8 Серія: Історія: Збірник наукових праць. / За заг. ред. проф. П. С. Григорчука. / – Вінниця: ДП 2004 «ДКФ», 2004. – 295 – 299 с.; 26. Сорока П. Докія Гуменна: Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495 с.; 27. Українська письменниця Докія Гуменна / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://korolenko.kharkov.com/Gumenna.htm>.

В статтє на основе зарубєжных архивных материалов (Центра Исследования Истории Иммиграции (Миннеаполис, Миннесота, США), архива Научного общества им. Шевченка (Нью-Йорк, Нью-Йорк, США) а также архива Украинского Национального Архива (Чикаго, Иллинойс, США) произведено исследование происхождения, годов обучения и первые литературные шаги украинской писательницы Докии Гуменной. Благодаря введению в научный оборот новых архивных источников, изучены малоизвестные факты биографии писательницы.

Ключевые слова: Докия Гуменная, эмиграция, писательница, украинская литература в эмиграции.

Рецензенти: Мафтин Н.В., к.філол.наук, проф. (Івано-Франківськ)

Вашків Л.П., к.філол. наук, доц (Тернопіль)

Олександр Ткачук, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 82-31 12.1

**Детермінізм свободи в модерністському нарративі новел
Михайла Яцківа**

У статті досліджується нарративізація детермінізму свободи в художньому світі новел М.Яцківа. Висвітлена негативна інтерпретація свободи в екзистенційному світі героїв та символічне вираження різних типів детермінізму в модерністському дискурсі митця.

Ключові слова: свобода, детермінізм, абсурд, нарратив, екзистенція.

Oleksandr Tkachuk Determinism of freedom in modernistic narrative of short stories by Mykhailo Yatskiv

Narrativization of determinism of freedom in the artistic world of short stories by M. Yatskiv is investigated in the article. There is elucidated negative interpretation of freedom in the existential world of heroes and symbolic expression of different types of determinism in modernistic discourse of the artist.

Keywords: freedom, determinism, absurdity, narrative, existence.

У романтичній парадигмі свобода сприймається як ідеал, що є гарантом гармонії людини. Він може бути досягнутим тільки у випадку примирення між суперечливими аспектами людської онтології, які знаходять різну аргументацію в негативній та позитивній площинах інтерпретації. Так, у негативному контексті феноменологічних суджень ідеться про гармонію між світом свободи і світом необхідності, або, міркуючи, за І.Кантом, між людськими вчинками і природою, що вимірюються законами причинності [Асмус 2004: 165]. Якщо дивитися на означену проблему метафізично, то стає зрозуміло, що протиріччя розгортаються у формі боротьби між сутністю і буттям [Левицький 1984: 124]. Сутність завжди є суб'єктивною, а буття – об'єктивним. Будь-яка об'єктивізація сутності перетворює її на буття. Стихією сутності є свобода як творча потужність потенції, стихія ж буття – завжди опредмечена, об'єктивована, детермінована [Левицький 1984: 125]. Складається парадоксальна ситуація, згідно з якою

буття як необхідність не потребує сутності і розвивається незалежно від суб'єкта, тоді, як сутність, носій свободи, не може існувати самодостатньо, в закритому стані, а прагне розкрити себе у бутті. Проте буття, оскільки є детермінованим і позбавленим свободи, суперечить інтенціям сутності [Левицький 1984: 122]. Цим і визначається специфіка негативної свободи, яка ніяк не може реалізуватись у кінцевому сенсі через опір детермінованого буття.

Філософ С.Левицький, осмислюючи поняття про свободу в екзистенційному світі, відзначав негативний аспект її рецепції, якщо на перший план виступає не її суть, але перешкоди, які покладені в основу буття. Загалом учений виділяв чотири типи детермінізму, які заважають свободі утвердитись: матеріалістичний, психологічний, теологічний та логічний [Левицький 1984: 18-49]. Характерно, що кожен із них знаходить своє символічне вираження в модерністському тексті М.Яцківа. Це свідчить про те, що синтетизм мислення автора ґрунтувався на негативному сприйманні дійсності.

Як стверджував С.Левицький, найбільш грубою формою детермінізму є матеріалістична [Левицький 1984: 18]. Взагалі осмислення детермінізму почалося з думки про те, що в основі всього є матерія, чи то природа. Матеріалізм таким чином мають на увазі тоді, коли вважають, що в основі людини є не дух, а природа. У творах українського письменника-модерніста таке явище називається «філософією шлунку». Вперше цей термін у контексті аргументації світу необхідності, що руйнує свободолюбні прагнення людини, зустрічається в новелі Яцківа «Літнього полудня лежав я в тіні...» зі збірки «Казка про перстень». Твір побудований на спостереженнях наратора за природою, зокрема за бузьком, який «ловив метко довгим дзьобом ящірку» [Яцків 1907: 13]. Оскільки за жанром новела більше нагадує нарис, то аналіз художника отримує завершальний підсумок, який стосується загального принципу, що керує буттям у природі – боротьба за владу. Підкреслемо, що змагання «голодного шлунку» автор безкомпромісно називає «чортівими».

Проте поведінка героя не тільки «низької природи» висвітлюється в такий спосіб, але й людини, особливо підростаючого покоління, яке владне залишити навчання в гімназії, аби тільки погодувати себе. Це, зокрема, стає причиною вчинків

Чирика з твору «Ой не ходи, Грицю...», який вирішив стати актором, оскільки вважав, що навчання є не цікавим, а артистизм є більш бажаним серед людей та добре оплачуваним [Яцків 1989: 166-169]. Тому він вірив у те, що йому вдасться стати відносно багатим та набути престижу. Наратор, використовуючи позасюжетні відступи, дає інтерпретацію основних причин поведінки у середовищі молодих людей, які продиктовані трагедією пошуків смислу буття: «все це, звичайно, сучасна хвороба – молодеча істерія» [Яцків 1989: 169]. Як бачимо, автор пов'язує психологію героя з чинниками матеріалістичного детермінізму, що, зрештою, стає підґрунтям психологічної мотивації вчинків персонажів у світі необхідності. Таку форму детермінізму С.Левицький називає психологічною [97, с.24]. Вона має принципове значення, оскільки в той час, коли були написані твори М.Яцківа, великі досягнення здобула психологія у конкретному виразі психоаналізу. Відомий учений З.Фройд, який першим запропонував її основні засади, стверджував, що людиною керують потяги до насолоди і до смерті (Ерос і Танатос) [Левчук 2002: 158-184]. Обидві ці площини виконують визначальну функцію в контексті аналізу людського буття та шляхів до спасіння в рецепції М.Яцківа. На думку психоаналітиків, первинно людиною у контексті буття без смислу керують потяги до насолоди і влади, що і визначають внутрішню мотивацію вчинків [Левчук 2002: 161-166]. Проте в умовах абсурдної екзистенції реакцією суб'єкта на відсутність смислу служить естетика смерті, що було характерним для поезики модернізму [Харт 2005: 42].

Отже, з психологічної точки зору людську поведінку визначає прагнення до насолоди (Ерос): «Все живе прагне не тільки бути, але й насолоджуватися життям» [Левчук 2002: 163]. Хоча наслідки такого задоволення пізніше кличуть до обов'язку через морально-етичне питання «що робити?», спочатку над ним ніхто не замислюється, оскільки перебуває у полоні несвідомої чуттєвості. Презентує такі міркування новела «Що робити?» з першої збірки М.Яцківа, яка побудована на монолозі-сповіді молодої жінки перед парубком з багатой сім'ї, який після хвиливого спалаху кохання покинув її, залишивши з малою дитиною. Вже в цій новелі причиною особистого горя є сама людина. Згідно з А.Шопенгауером, саме любов як форма вираження людських

почуттів часто стає основним чинником екзистенційної драми [Шопенгауер 2007: 89]. Проте на прикладі цього твору видно, що між жінкою та молодим чоловіком не було справжньої любові, але тільки ословлена Ф.Ніцше боротьба за владу. Засобами екзистенційної любові персонажі прагнули свого партнера, що, зрозуміло, найкраще вдалося Германові, оскільки він – чоловік, та й становище його в суспільстві – вище, у зв'язку із заможністю його родини.

Оскільки людина роздвоюється між насолодою та обов'язком, то дуже часто гріх, допущений раніше, примушує миритися з його наслідками пізніше, що й трапилося з молодою жінкою, яка все ж таки, ставши матір'ю, обрала для себе обов'язок бути нею, незважаючи ні на що. Тут і приниження від батьків, від односельчан, від тих, до кого влаштовувалась на роботу, аби прогледувати себе і свою дитину. Ні від кого не можна було дочекатись допомоги: «Ти лишив мене без крейцера, на опіку Богу, а я на тих часах мусила втекти з дому, щоб бідній матері не зробити сорому. Я тинялась як собака по закутках, ночувала і мерзла по таких місцях, про які мені перед тим і не снилося!» [Яцків 1989: 49]. Відчай тоді такий наступив, що являвся героїні у вигляді страшною безодні, наповненої душами матерів: «не раз в заулках серед осінніх ночей виділось мені в соннім зморенню, що мене зіпхали люди на якусь кладку. От я іду тою кладкою і тисну до груді ціле життя й утіху – свою дитину, а юрба попихає мене все вперед та вперед. Аж нараз, над самою серединою глибини – кладка урвана. Я стою в мертвій розпуці на краю, а з пропасті заходять зойки матерів, мішаються з дитячим квилінням» [Яцків 1989: 50]. Саме завдяки тому, що жінка вибрала материнський обов'язок, вона з вірою поставилась до свого життя, що відбито в символіці її сну: «чорні хвилі захоплюють мене, а я якось надлюдською силою витягаю руки і несу своє життя над поверхньою глибини і повзаю по своїх попередниках, що в'ються в останніх судорогах» [Яцків 1989: 50]. Образність цього епізоду нагадує апокрифи, в яких описано пекло. Наратор через внутрішні хвилювання молодої жінки, яка, незважаючи на свій юний вік, змушена переносити важкий тягар своєї долі, дає зрозуміти, що вона не перша і не остання, хто карається від наслідків пристрасної

любіві: «і тоді питаю себе: хто тут винен? Чи я винна в тому, що так до непам'яті любила?» [Яцків 1989: 51].

Іншим аспектом психологічного детермінізму є властиве людині прагнення до влади, яке первинно розгортається через потяг до самоутвердження. У творах М.Яцківа ознаки боротьби за владу, що керують людиною, простежуються у змалюванні рекрутів, які вимушені зносити важкі покарання, в родині між близькими людьми, на заробітках. Проблеми рекрутчини, репрезентовані у багатьох творах письменника, часто співвідносяться з ословленням схожої тематики у наративах В.Стефаніка та Ю.Федьковича. У новелі «Осіння неділя в касарні» М.Яцківа гвалтування над солдатами відбувається під супровід принизливих слів щодо загальнолюдських цінностей. Так, капрал, погрожуючи рядовому Савчуку, оскільки хотів відібрати останні харчі, «приступив до нього лицем в лице, впер в нього блудні п'яні очі і шепотів хрипким пристрасним свистом» [Яцків 1900: 4]. Рухи та зовнішність командира нагадують бісовщину, що топчеться брудними чоботами по засадах духовності людини. У ставленні до рекрутів він виражається словами, «в яких Бога, віру, матір і всі святощі хлопські допчесь на дно болота» [Яцків 1900: 5].

Знуцання над Антоноюком і Савчуком пробуджували у них злість і слабкість. Капрал, фрайтер, інші солдати дивились на підневільні дії обох рядових із неприхованим задоволенням. Проте демонічність пекельного світу в армії розгорталась не тільки з боку вищого військового складу, але й від рядових, які, усвідомлюючи, що й вони згодом можуть стати об'єктом гвалтувань, сміялись прислужливо зі своїх побратимів: «Одні дивились понуро, другі байдужно, інші реготалися вимушено» [Яцків 1900: 7].

Солдати з відчаю годні були заподіяти собі абищо, щоб тільки позбутися пекельної дійсності, що їм чиниться у війську. Крім знущань, вони змушені терпіти здиства, бо все, що їм передають батьки і матері, віддають командирам, аби ті припинили зухвало ставитись до них. Письменник малює світ абсурду, в якому, за твердженням екзистенціалістів, серйозно та з почуттям нема сенсу щось сприймати: «Якби став над усім розгадувати, то зійшов би з розуму, або смерть собі зробив» [Яцків 1900: 8]. Загалом єдиним порятунком, на думку самих рекрутів, як і капрала, залишалось самогубство. Заподіяння собі смерті чи загибель після

знущань розглядалися як шлях ескапізму для Буртника, який уже не зміг піднятися після принижень, тому помер мученицькою смертю. На цю і на загибель Савчука у солдатів була одна реакція: «от добре, що його Бог забрав – не буде вже так мучитись» [Яцків 1900: 8]. Рекрути дивувались такій нелюдській деструктивній жорстокості своїх начальників, які до жовнів ставляться гірше, ніж до тварин: «Як хлопа мають цілком за худобу, то чому в його присягу так вірять?» [Яцків 1900: 9].

Смертельна загроза, яку переживали рекрути під час служби у війську, стала предметом змалювання у творах В. Стефаника. Зокрема, у новелі «Виводили з села» письменник зображає проводи молодого легеня в армію, що за образом та спектром барв, вибраних для змалювання, нагадують похорон. Схожим чином проводжали на смерть до війська молодих парубків у новелі М. Яцківа «Душі кланяються»: «не на весілля і не на луг косити збирається парубоцтво» [Яцків 1989: 97]. Як і у творах В. Стефаника, хлопців випроводжають у військо як на похорон: за ними плачуть матері, а вони «співають про журбу, що їх зв'ялила, з білих ніг збила та край серденька, як гадюка, в'ється» [Яцків 1989: 98]. Вже коли сіли вони у вагон, що відвезе за призначенням, то пісня з розпачу замінюється стоголовою марою, що «висмоктує радість і надію, розстроює душі і наводить дивний неспокій» [Яцків 1989: 99]. І не допомагає тут навіть те «Віват», що гримить з уст усіх, коли поїзд рушає, бо саме тоді в кожному з них чути «пекло: прокльони, жаль, страх, рев тварини, що йде на заріз» [Яцків 1989: 99]. Саме на фоні такого багатоголосся, що дразнить відчайдушний спокій божевільного чоловіка, який уже й не знає, що діється, снуються думи в голові Василя Скоруха, який, залишившись у житті один, як палець, тільки й сподівається на приязне слово від коханої Марти, яка, може, «зачекає на нього» [Яцків 1989: 100]. Проте, коли він повернеться, то й Марта уже посивіє, тому «охопила його розпука неволі і нудьги, розсілася йому на плечах, душила і спихала в прірву» [Яцків 1989: 100]. Так і покінчив він життя самогубством, зсунувшись під колеса потяга. Хоча Марта і написала йому листа, в якому зізналася, що і її, як і його відвідала мара, проте Василя уже не було на цьому світі.

Тема безжалісних знущань у війську продовжується в новелі «В казармі». Цього разу об'єктом глуму став Сень Макітра,

сирота, який свого часу не послухався капрала через недугу. В армії ж має бути виконаним будь-який наказ: чи то «хлопе, хапай рушницю і стріляйся», чи то «лізь на вікно і скачи з другого поверху», чи «бери сірники і підпали хату» [Яцків 1989: 113]. Не дивують у цьому пекельному світі ті назвиська, якими звертається капрал до своїх підопічних. Так і Юхту, який виконував всі забаганки начальства, і Сеня Макітру називав гадинами: «Я пізнаю по твоїх очах, що ти така гадина, якої і світ не видів» [Яцків 1989: 112]. Аби найбільше допекти Сеньові, капрал наказав принизити його «одіялом», що означало, «кинути вночі одіяло і задушити або вимучити чоловіка так, аби він вмер у госпіталі» [Яцків 1989: 113]. Страшна картина підлабузництва розкривається тоді, що навіть попереджені мудрішими вояками, солдати з відчаю, аби їх минуло покарання, йшли на гріх. Так і цього разу сталось, коли кілька рекрутів погодились задушити Макітру. Проте результат виявився гіршим для усіх, оскільки Сень підготувався попередньо, щоб зчинити опір: «зняв потихенько гвинтівку з гака, положив під одіялом багнет, взяв коробку з п'ятьма патронами і заклав їх в замок» [Яцків 1989: 115]. Після смертельного гармидеру загинули і ті, хто нападав, навіть капрал. Макітрі ж було байдуже, куди вже йти: «чи до шпиталю, чи до тюрми» [Яцків 1989: 116].

Загалом же в ранній творчості письменника розгортається наратив про негативний світ, основні засади пекельності, які примушували автора говорити, що демонічність буття знаходиться у внутрішньому світі самої людини. Репрезентативною в цьому сенсі є новела Яцківа «У наймах», головна героїня якої Олена, працюючи на Василюху, жінку, жорстоку за характером, марила про нові чобітки. В цьому бачимо традиційний сюжет для романтичних творів, у яких герой ставить перед собою мету, досягнення якої буде шляхом до гармонії внутрішніх протиріч, тому що тоді запанує рай у серці: «чобітки нові-новісінькі, дуже їй в душу вбилися, виринають із темного лісу, оповитого димом, і всміхаються, моргають до неї блискучими підківками» [Яцків 1989: 30]. Дівчина настільки жила натхненням сподіваної нагороди, що чобітки швидше нагадували романтичний скарб, тим паче, що вона сама його заробила: «Як любо носити те, що придбано своєю працею!» [Яцків 1989: 30].

При інтерпретації головної героїні наратор застосовує характерні прийоми змалювання її особистості. В аналізі образу Олени він використав поетику романтичного наративу, проте наявне й реалістичне моделювання: дівчина всіма думками дбає про себе та свій соціальний статус. Це виразилось у тому, що героїня вирішила навіть пожертвувати своїм здоров'ям заради нових чобіт. У цьому контексті для порівняння можна покликатись на роман «Хочу» В.Винниченка. Письменник, усвідомлюючи брак героїчного наративу в національній літературі того часу, замислюється над цією проблемою. Так, Андрій Халепа на початку твору вибирає небуття, оскільки з відчаю вирішує закінчити життя самогубством [Панченко 2002: 311]. Проте після того, як йому чудом вдається залишитися живим, він отримує шанс зосередитись на конкретній справі – прислужитись своєму народові і Батьківщині. Власне, з цієї причини його «можу», яке вело до смерті, перетворилось врешті на «хочу», що стало метою його буття, трансформувало його екзистенцію в життя, оскільки примирило його бажання з обов'язком. Так оцінюється поведінка Олени, мета якої, хоча й не забарвлена ідеєю громадянського обов'язку, проте переконує в тому, що дівчина здатна подолати будь-які перешкоди. В очікуванні омріяних чобіт, вона здатна витримати будь-які знущання газдині, від якої «доброго слова не почувеш, лише сварку, побої та прокльони» [Яцків 1989: 33]. Після того, як дівчина, на думку Василихи, не належним чином прибрала у хаті, вона стала об'єктом знущань, піддавалась стусанам з німою байдужістю. Хоча такі погрози бували по кілька разів на день, через що Олена виглядала худою та тремтіла усім тілом, проте заради чобіт вона здатна була на все: «воліла три дні не їсти, а вбратися. Як я голодна, то ніхто цього не бачить, але як не вбрана, то скажуть: «Он, дивіться, пішла якась ледащиця» [Яцків 1989: 31]. Останньою краплею в логіці її вчинків стала безпосередня причина, що привела героїню до смерті. Василиха послала дівчину по борошно в зимну ніч. Дорога пролягала через річку. Аби вберегти свої чобітки від пошкоджень, Олена вирішила перейти через крижану воду босоніж. Якщо у творі Винниченка герой рятується від смерті чудом, а пізніше отримує медичну допомогу від національно свідомих людей, аби він мав змогу прислужитися молодістю своєму народові, то в новелі Яцківа йдеться про

традиційну ситуацію у творах другої половини XIX ст. – бідність у наймах. Відтак у романі Винниченка розгортається героїчний наратив, головний персонаж якого долає перешкоди, аби з гідністю зустріти нові випробовування. Однак така наративна стратегія не властива художній творчості західноукраїнського письменника, в центрі уваги якого не громадянський обов'язок, а вболівання за своє, індивідуальне, що викликає тривогу за тіло. Знаменно, що такий відчай, який є безпосередньою ознакою наратора, яскравим чином простежується не тільки у характеристиці персонажів, але передусім у відборі подій для репрезентації.

Чітко окреслюється психологічна мотивація поведінки персонажів, яка керується боротьбою за владу, простежується на прикладі екзистенції у лікарні, де знаходяться хворі, які потребують фізичного і душевного догляду. В новелі «У милосердної богині з кам'яним серцем» наратор малює маленьку «санаторійну зону», в якій люди в пошуках смислу, заради чого вони тут перебувають уже роками, місяцями, днями, потрапляють у небезпеку, щоб ще важче занедужати, зробити якийсь злочин. По-іншому бути не могло, якщо навколо себе бачиш тільки смерть, плачі, болі та меланхолію, яка мучить зсередини.

На погляд екзистенціалістів, людина в пошуках себе у світі без смислу намагається врятуватись якимись інтригами, що, як правило, завершуються принизливим ставленням до інших, тобто ворожістю [Хюбнер 2006: 138]. Такими мотивами, зокрема, пояснюється поведінка Білозора, який приснився хворому Гресюку. Білозор перелазив з ліжка на ліжко, душив кожного, таким чином перетворивши пів-лікарні у величезну трупарню.

М.Яцків дуже тонко відчув таку специфіку поведінки людини у світі без смислу. Як стверджував М.Гайдеггер, людина воліє загубити себе в буденності [Хайдеггер 2006: 191]. В цьому випадку вона одягає на себе різні маски, підтримуючи себе претензійною без будь-якого змісту балаканиною. Проте від цього нікому не стає краще, але ще гірше, оскільки таким чином простежується нервова хвороба, яка не лікується. Якщо у попередньому творі пацієнти були під обстеженням, то дуже часто на волі вони перетворюють буття навколишніх на псарню, що відбувається в однойменній новелі письменника. Твір побудований у формі своєрідної сповіді молодого урядника, який завітав до

редактора, щоб розповісти про стосунки між співробітниками на службі та почути пораду. Оту балаканину, за якою, за свідченням Гайдегера, приховується суб'єкт в екзистенції, аби завуалювати свій нікчемний стан, наратор відбив у персонажах під символічними іменами Талалай та Гулюкало. Це панички, які від своєї дурноти наповнюють життя суцільними сварками та безглуздими розмовами: «представте собі, редакторе, що ви по перемученій ночі приходите в бюрову шлею до сухих цифр, ваша голова обважена думками, гризотою і клопотами, або ви захоплені якоюсь позасвітньою проблемою, ловите далекі основи людської трагедії, буденної сусти і для вас потрібно передовсім тишини, спокою, а тут вам рубачі зачнуть без впину калатати» [Яцків 1989: 229]. Про те, що така боротьба з нудотою нагадує психоневрологічний диспансер, стверджує редактор, називаючи героїв наративу молодого урядовця хворими людьми. В устах юнака звучить відчай, оскільки він не може більше зносити ті нервові непотрібні вчинки, що часто зустрічаються в інтелігентному середовищі: «не ймете віри, яка в тім буденнім болоті страшна трагедія» [Яцків 1989: 230]. Інтриги, які існують між людьми в екзистенції, що розгортається в складних економічних обставинах, не просто присутні серед інтелігенції, але є, на думку наратора, обов'язковою характеристикою її поведінки: «в сучаснім економічнім устрою витворився у нас інтелігентний пролетаріат і всякі незгармонізовані гурти приневолюються жити в однім ярмі праці, в яким вони взаємно топчуть собі по наглодах і насилують та безчестять душу» [Яцків 1989: 230]. Від цього та верства людей, яка має бути кращою частиною, перетворюється у трутня та заперечується загальною масою: «таке остояле життя витворює гниль, одиниця стає в ній мертвою складиною» [Яцків 1989: 232].

Герої М.Яцківа на відміну від протагоністів у реалістичному дискурсі в умовах детермінованого буття не мають смислу, який б спрямовував їх життя. Тому в наративі розгортається абсурдна екзистенція суб'єкта, для якого характерна негативна рецепція свободи. У змалюванні світу абсурду наратор вдається до естетики смерті, моделювання пекельності внутрішнього его людини. Естетика абсурду охоплює навіть класичні сюжетні мотиви та конфлікти, які розроблялися в

реалістичній прозі та по-новому прочитуються в модерністському дискурсі Яцківа.

Література: Асмус 2004: Асмус В. Немецкая эстетика XVIII века / В.Асмус. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 312 с.; Левицький 1958: Левицький С. Трагедия свободы / С.Левицкий. – Франкфурт: Посев, 1958. – 512 с.; Левчук 2002: Левчук Л. Т. Психологія: історія, теорія, мистецька практика: Навч. посібник / Лариса Тимофіївна Левчук. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.; Панченко 2002: Панченко В. «Занадто рано я родився» (Роман В.Винниченка «Хочу» на тлі «Відродження нації») / В.Панченко // Дзеркало: Драма Лесі Українки «Орґія» та роман Володимира Винниченка «Хочу» / Упорядник Володимир Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 309 – 318.; Хайдеггер 2006: Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Библихина]. – СПб.: Наука, 2006. – 451 с.; Харт 2006: Харт Ниббриг Кристиаан Л. Эстетика смерти / Харт Ниббриг Кристиаан Л.; [пер. с нем. А.Белобратова]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.; Хюбнер 2006: Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Б.Хюбнер. – Мн.: Экономпресс, 2006. – 384 с.; Шопенгауэр 1900: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр. – М.: Харвест, 2007. – 848 с.; Яцків 1900: Яцків М. В царстві сатани. Іронічні-сентиментальні картини / Михайло Яцків. – Львів: Укр.-руська видав. спілка, 1900. – 110 с.; Яцків 1907: Яцків М. Казка про перстень / Михайло Яцків. – Львів: Заг. друк. у Львові, 1907. – 126 с.; Яцків 1989: Яцків М. Муза на чорному коні / Михайло Яцків [Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький]. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

Ткачук А.Н. Детерминизм свободы в модерністському нарративе новел Михайла Яцківа

В статтє исследується нарративизация детерминизма свободы в художественном мире Михаила Яцкова. Раскрыта негативная интерпретация свободы в экзистенциальном мире героев и символическое выраженных разных типов детерминизма в модернистском дискурсе художника.

Ключевые слова: свобода, детерминизм, абсурд, нарратив, екзистенція.

Рецензенти: Грицик Л.В., д-р філол.наук, проф. (Київ)

Вашків Л.П., к.філол. наук, проф. (Тернопіль)

Ярослав Нагорний, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Богацький)

Біографічні чинники формування світогляду Павла Богацького

У статті розглядаються етапи формування світогляду українського еміграційного письменника, шевченкознавця, політичного діяча Павла Олександровича Богацького. Йдеться про його ближче оточення, яке вплинуло на формування національної свідомості письменника.

Ключові слова: Павло Богацький, світогляд, концепція, хатяни, шевченкознавець, наукова діяльність.

Yaroslav Nahorni. Biographical Factors of Formation of Pavlo Bohats'kyi's World Outlook

The article examines the stages of the formation of world outlook of Ukrainian emigrant writer, T.Shevchenko expert, politician Pavlo Bohats'kyi. It is about his close environment that influenced the formation of national consciousness of the writer.

Keywords: Pavlo Bohats'kyi, world outlook, concept, hatiany, T.Shevchenko's expert, scientific activity.

Творчий і науковий спадок Павла Олександровича Богацького (1883 – 1962) – редактора журналу «Українська хата» (1909 – 1914), учасника Зимового походу, почесного доктора Українського соціологічного інституту (Прага), дійсного члена історично-філологічного товариства в Празі, Наукового товариства ім.Т.Г.Шевченка у Львові – досі майже нічого не знаємо, маємо всього-навсього кілька публікацій енциклопедичного характеру (Віра Просалова, В.Мацько, Л.Богацький) і журнального матеріалу Ф.Погребенника («Дзвін». – 1990. – №1), але вони жодним чином не торкаються заявленої проблеми. Відтак ствердно можна сказати, що у сучасній філологічній науці творчість П.Богацького-літературознавця, критика, прозаїка і драматурга - обійдена увагою дослідників.

Вашків Л.П., к.філол. наук, проф. (Тернопіль)

Ярослав Нагорний, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Богацький)

Біографічні чинники формування світогляду Павла Богацького

У статті розглядаються етапи формування світогляду українського еміграційного письменника, шевченкознавця, політичного діяча Павла Олександровича Богацького. Йдеться про його ближче оточення, яке вплинуло на формування національної свідомості письменника.

Ключові слова: Павло Богацький, світогляд, концепція, хатяни, шевченкознавець, наукова діяльність.

Yaroslav Nahorni. Biographical Factors of Formation of Pavlo Bohats'kyi's World Outlook

The article examines the stages of the formation of world outlook of Ukrainian emigrant writer, T.Shevchenko expert, politician Pavlo Bohats'kyi. It is about his close environment that influenced the formation of national consciousness of the writer.

Keywords: Pavlo Bohats'kyi, world outlook, concept, hatiany, T.Shevchenko's expert, scientific activity.

Творчий і науковий спадок Павла Олександровича Богацького (1883 – 1962) – редактора журналу «Українська хата» (1909 – 1914), учасника Зимового походу, почесного доктора Українського соціологічного інституту (Прага), дійсного члена історично-філологічного товариства в Празі, Наукового товариства ім.Т.Г.Шевченка у Львові – досі майже нічого не знаємо, маємо всього-навсього кілька публікацій енциклопедичного характеру (Віра Просалова, В.Мацько, Л.Богацький) і журнального матеріалу Ф.Погребенника («Дзвін». – 1990. – №1), але вони жодним чином не торкаються заявленої проблеми. Відтак ствердно можна сказати, що у сучасній філологічній науці творчість П.Богацького-літературознавця, критика, прозаїка і драматурга - обійдена увагою дослідників.

Павло Богацький – харизматична особистість в українському літературному просторі, його ім'я і досі належить до багатьох «забутих» на літературній карті України. Незважаючи на те, що нині вільно можна говорити про певну традицію літературознавчого осмислення цієї мистецької постаті, а все ж спадщина цього письменника і досі перебуває поза увагою наукових рефлексій.

Мета статті – розкрити дискурс П.Богацького й «Української хати», вказати на ближче оточення, зацікавлення письменника, що підсвічує формування його національного світогляду. П.Богацький формувався як митець у межах тогочасної європейської та української модерної культури і своїми першими творами був яскравим контрастом усьому офіційному українству. Його політичні погляди аж ніяк не вписувалися в літературу, що, головним чином, спиралася на європейську культуру, філософію. У межах модернізму, як єдності різних напрямків, письменник реалізує своє завдання – показати гармонію, рух до самовдосконалення, довершеності людини, творячи власний світ на засадах єдності добра та краси, які є стержнем його художньої спадщини.

Активний діяч української західної діаспори, письменник, шевченкознавець Павло Олександрович Богацький народився 4 березня 1883 року у містечку Купин Городоцького району Хмельницької області. Його батько – виходець з Чернігівщини, був приходським священником, тому початкову освіту малий Павло здобував у домашніх умовах. Хлопчик був другою дитиною в сім'ї, але не останньою. Згодом братів і сестер стало вісімнадцять. У день народження Павла батько отримав переведення в село Грицьків. Тут, на подільських пагорбах в оточенні сільських ровесників і проходило його дитинство.

Середню освіту здобував у Кам'янець-Подільській духовній семінарії, де його вчителями були професор Сергій Киржацький, Володимир Чехівський – майбутній прем'єр-міністр уряду УНР. Однак 1903-го хлопця виключили із семінарії за участь у нелегальному гуртку.

Далі було навчання в офіцерській школі у Вільно, закінчив її в 1906 році і став підпоручиком. Був направлений на Далекий Схід. Луцький полк, у якому служив, передислокувався в Ромни

(нині Сумської області), а згодом – у Київ. Перша російська революція не принесла сподіваної волі, а все ж у ній брав активну участь, відтак за заборонену діяльність його на 6 місяців ув'язнили, а згодом зовсім звільнили із російської армії. В 1907 – 1908 роках навчався на агрономічному відділенні Київської політехніки. Ще у семінарії П.О.Богацький прилучився до літературної праці, дописував у газети, журнали, редагував шкільний журнал «Проба сил». 1907 року разом із М.Шаповалом видавав журнал «Українська хата», став його редактором-організатором. За активну діяльність в галузі української журналістики, партійну діяльність 1914 року відправлений у Сибір. Звільнення надійшло після Лютневої революції, коли царя скинули з престолу. Левко Богацький в листі до В.Мацька від 9 липня 1998 року занотував: «Я вже декілька років переписуюсь з доктором філологічних наук Федором Погребенником, який багато знає про П.Б. і його творчість. В його руках знаходяться числа літ.журналу «Українська хата», якого П.Б. був редактором і видавав його в рр. 1909 – 1913 і за що був зісланий на Сибір, де пробув до революції 1917 р. Він мені позичив книжечку психологічних арабеск П.Б. «Камелії», виданих видавництвом «Грунт» в Києві 1919 р.». Щодо «Української хати», то літературознавці не однозначні в оцінці. Так, у статті «Молода Муза» Остап Луцький писав: «Знаменем останніх десятків літ є те, що на всіх полях людської думки ломляться давні правди і поняття. Незвичайно (як на філософа) спопуляризований Ніцше вислав у широкі круги сучасного світового суспільства свого «Заратустру» і той мабуть ще більше, як всі попередні віщуни, звернув увагу всіх, що з ним стрічались, на те, що наблизився час контролю для багатьох наших понять про найбільш інтересні для нас життєві справи... В сучасній людській громаді чимраз частіше почав з'являтися тип людини, що втратила усяку віру і надію...»[Луцький 1907]. Але ми знаємо, що Іван Франко у своїй відповіді заперечував значення як Ніцше, так і інших виразників сучасної кризи, названих Луцьким, а саме: Ібсена, Метерлінка, Бодлера та Франсе. Він заперечував і наявність кризи [Франко 1982]. В його аргументах, розгромі «Молодої музи», як не дивно, виявився антимодернізм. Негативне ставлення до Ніцше тут видається важливим компонентом. Що ж до Луцького та його колег, то вони спромоглися лише позначити певні

координати нового модерного дискурсу й нової філософії мистецтва, однак розвинути їх не змогли. Це зробив Микола Євшан та його колеги з київського журналу «Українська хата» (1909—1914). Ніцшеанство лягло в основу дискурсу «хатян» [Дискурс 2013].

Появі журналу, на думку П.Богацького, посприяв літературний збірник поезії та прози «Терновий вінок» (1908). За словами П. Богацького [Богацький 1955], вихід цього альманаху зазнав критики з боку С. Єфремова та О. Білоусенка (Лотоцького). Однак С. Єфремов – поважний, постійний автор «Киевской старины», а згодом – «Ради» відверто не критикував нове видання, лише «вряди-годи то там, то там ущипне, було зачепить зневажливо й дошкульно «сміливих людей», як сам називав декого з «хатян». Внаслідок полеміки, що розгорнулася між гуртком творців «Тернового вінка» (П.Богацький, М. Шаповал, О. Коваленко, В. Скрипник, Ю. Сірий (Тищенко), Ю. Будяк та ін.) і представниками поміркованого напрямку, речником якого була передусім «Рада», виникло питання про створення свого друкованого органу. Ним і стала «Українська хата». Найближчий соратник П. Богацького М. Шаповал (М. Сріблянський) так писав про позицію журналу щодо українського визвольного руху: «Національність, до якої прагнемо, має величезний етичний зміст. Ми повинні казати не тільки «так-так», «ні-ні», що ми українці та й годі. Ні, треба, щоб українство було ще й цінністю загальною... Українство, як життєва течія – це емансипація від всіх сторонніх моральних, розумових, соціальних і інших впливів. Воно мусить... видвинути виразно свою індивідуальність...» [Богацький 1955].

У такий спосіб хатяни висловили позицію на підтримку українського модернізму, звертали увагу на «психологічну» Європу. Дискурс «Української хати», як і його редактора П.Богацького, свідчив про намір розширити рамки української культури, модернізувати її. Хатяни прагнули модерної нації й модерної культури, отже, головним об'єктом їхньої критики було «старе» народництво або українофільство в усіх його політичних та мистецьких формах. Журнал надавав значення новим тоді наукам – психології, сексуальності, психологічній екзотики. Хатяни охоче надавали сторінки «молодомузівцям», модерністам, усім, чия творчість була позначена естетичними інтересами (П.Тичина,

В.Винниченко, М.Вороний, О.Олесь, Галина Журба, В.Свідзінський, М.Семенко, О.Кобилянська, М.Рильський). Крім українських авторів, у журналі друкували свої твори зарубіжні письменники Шарль Бодлер, Генріх Манн, Моріс Метерлінк, Серен Кіркегор, Кнут Гамсун, Петер Альтенберг, науковці Ернст Геккель («Світові загадки»), Яків Вассерман («Літерат або міт та індивідуальність»), Фрідріх Куммер («Про зміну літературних поколінь»). Отже, уже з цього переліку бачимо, що редколегія на чолі з П.Богацьким, хатяни надавали перевагу новим віянням, а не старій класиці. І головна мета такого модернізму, за задумом редактора, полягала в переорієнтації українського інтелектуального життя. А критика, в т.ч. й праці Богацького, базувалася на засадах естетики, індивідуальності творчого процесу художника слова, його психології. Така позиція хатян-модерністів дратувала газету «Рада» (С.Єфремов, О.Лотоцький, Д.Дорошенко), з боку ж хатян відповідь тримав М.Сріблянський (псевдонім Микити Шаповала). Дослідник історії української преси А.Животко зазначав, що ідеологічна диференціація політичної думки на початку революції 1905 р. вимагала, крім часописів, розрахованих на широкого читача, і появи ідеологічно провідних органів. У 1909 – 1913 рр. на теренах України почали з'являтися журнали, які «приносять розроблення ідеологічних основ визвольного руху та національного і соціального світогляду» [Богацький 1955]. Отже, зацентруємо, що місячник «Українська хата» (1909 – 1914) посідав «виразне радикальне становище», як «місячник молодих сил» за редакцією П. Богацького.

Саме у такому дружньому журналістському середовищі гартувався і мужнів характер П.Богацького, набувала нової форми його світоглядна позиція. У квітні 1917 року на першому Українському національному конгресі, де головував професор М.Грушевський, Павла Богацького обрали секретарем. За рекомендацією Микити Шаповала був призначений начальником столичної міліції та одразу взяв на себе, як колишній військовий, функції охорони правопорядку у Києві. Не поривав із літературно-журналістською роботою, публікувався у журналах «Україна», «Книжник», надрукував низку статей, рецензій, наукових досліджень.

Наприкінці квітня 1918 року Богацький був заарештований німецькою владою. В Лук'янівській в'язниці просидів до листопада. Тут він завершив свою збірку новел під назвою «Камелії» і яка того ж таки року вийшла у видавництві «Грунт», написав низку рецензій для журналу «Книжник». Як письменник Павло Богацький відомий прозовими творами: «Під баштою із слонової кості», «Вія Долороза», де описав період заслання до Сибіру, повісті «На горбах Поділля», спогадів «Із пережитого» та інших [Архіві 2003].

Навесні 1922 року на запрошення Українського комітету П.Богацький переїхав до Праги, влився в редакцію «Нової України», став одним із керівників «Селянської спілки», увійшов до складу президії Українського громадського фонду. З цього часу розпочинається його активна науково-педагогічна діяльність. А вже з 1929 році стає співробітником Українського соціологічного інституту, завідувачем кабінету шевченкознавства. Заснований ще 1919 року у Відні професором М.Грушевським і відновлений у Празі 1925 року, інститут діяв до 1945 року та залишив по собі сотні робіт із різних галузей українознавства, історії, культури, соціології, підготував десятки вчених. Тут П.Богацький захопився дослідженням Тараса Шевченка, видав твори Григорія Чупринки, упорядкував і зредагував, написав літературознавчий коментар до першого тому творчої спадщини Михайла Драгоманова [Драгоманов 1937]. За свої наукові здобутки та дослідження був удостоєний вченого ступеня доктора Гонорис кауза з соціології, що відповідає сьгоднішньому званню Почесного професора вузу. Був обраний членом історико-філологічного товариства, яке діяло у Празі при Українському вільному університеті, членом бібліографічної комісії Наукового товариства імені Т.Шевченка у Львові.

Літературознавчі праці Богацького свідчать, що Богацький – пошуковець широкого діапазону. Так, 1923 року на сторінках пражської «Нової України» побачила світ його наукова розвідка «Сучасний стан світового мистецтва», 1925 – «До історії критичного видання «Кобзаря» Т.Шевченка, 1927 року – твори Г. Чупринки з бібліографією, підготовленою П.Богацьким, «В. Самійленко, до історії його поеми «Гея», «Достоевський – українець». Слід наголосити, що до Шевченка дослідник

долучився ще 1911 року, коли в «Українській хаті» надрукував повідомлення про «Проект пам'ятника Т.Г. Шевченку в Києві». 1917 року у київському «Книгарі» з'явилась стаття «Т. Г. Шевченко і княгиня В. М. Репніна». У празький період – «Кобзар» Тараса Шевченка. Видання в Празі 1876 до 1926» (Прага, Студентський вісник, ч.3, 1926), «Нове про Шевченка (1924 – 1927)» (Львів, літературно-науковий вісник, ч.5, 6, 1927), «Нове про Шевченка: інформативний огляд за рр. 1927 – 1929» (1930), «Фальсифікатори Шевченка» (Львів, Вісник українознавства, ч.3, 4, 1930). 1941 року під редакцією П.Богацького та В.Дорошенка у Празі побачили світ «Поезії Т. Г. Шевченка», 1942 року – «Кобзар Тараса Шевченка за сто років. 1840 – 1940» (Краків-Львів, Українська книга, т.4).

1940 року П.Богацький переїхав до Німеччини, в Берліні працював в «Українському віснику», в Баварії – у Міттенвальдському таборі для переміщених осіб викладав в учительській семінарії. Педагогічна праця, брак необхідних підручників за кордоном, заохотили його взятися за написання літературознавчих досліджень з української літератури. Він друкує історію української літератури для шкіл, розпочав наполегливо працювати над «Малою літературною енциклопедією» [Богацький 2002]. В «Українському віснику» опублікував критичний аналіз творчості Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Котляревського, Григорія Чупринки.

У 1949 році разом із дружиною Валерією покинув Європу та поселився в Тіролі (Австралія), куди два роки тому виїхав його син Левко. Тут він продовжив наукову, літературну та журналістську діяльність, співпрацював із сіднейською газетою «Вільна думка», де надрукував чимало власних праць. 1953 року Богацького бачимо уже в числі засновників австралійського відділення Наукового товариства імені Т.Г.Шевченка. Як дійсний член НТШ, продовжив літературознавчі, бібліографічні дослідження, здійснював критичний аналіз текстів Т.Г.Шевченка, роботу над «Малою літературною енциклопедією». І хоча останню працю сам автор назвав «скромним довідником для тих, хто в наших умовах життя цікавиться українською літературою і взагалі історією та формою слова», наукова спільнота дала йому високу оцінку. У 2003 році, упорядкована Левком Богацьким та за

сприяння професора університету Макворі Марка Павлишина й фонду українознавчих студій в Австралії, спадщина П.Богацького під назвою «Архіви» побачила світ.

Отже, у підсумку можемо стверджувати, що короткий обрис біографії П.Богацького дає можливість зрозуміти: більшість образів, створених письменником, є проекцією авторського «Я», спробою у «внутрішньому» житті реалізувати ті потенції, котрі були нереалізованими в реальному житті. Те, до чого прагнув автор – вдалося «здійснити» його літературним персонажаам. Калокагативне світовідчуття (поєднання фізичної краси та духовної досконалості – як ідеал виховання людини) притаманне не лише художній свідомості письменника, але і його особистості, що є основою, котра розв'язує суперечності щодо оцінки спадщини цієї харизматичної особистості, яка до кінця днів своїх жила з Україною в серці, дбаючи і на еміграції за її культурний розвиток.

Література: Луцький 1907: Луцький О. «Молода Муза» // Діло. – 1907. – 17 листопада; Франко 1982: Франко І. Маніфест «Молодої Музи» // Твори: В 50т. – К., 1982. – Т.37. – С.110 – 111; Євшан 2013: Дискурс Миколи Євшана та «Української хати» / Електронний ресурс // Режим доступу: http://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/statti/1/91.html. - Перегляд 3 лютого 2013 р.; Богацький 1955 : Богацький П., Шаповал М., Животко А. Українська Хата. Київ, 1909–1914: (Спогади) / Упоряд. С. Зеркаль. – Нью-Йорк, 1955. – 50 с.. Посилання в тексті за порядком 4-50 і 40; Архіви 2003: Архіви / Павло Олександрович Богацький; Збір. Левко Богацький. – Сідней: Б.в., 2003 . – 432 с.: 1 авр. портр. - Бібліогр.: с.423-431; Драгоманов 1937: Драгоманов Михайло, [«Вибрані твори. Збірка політичних творів з примітками»](#) т.1, ред. Павло Богацький, Прага 1937; Богацький 2002: Богацький Павло. Мала Літературна Енциклопедія / Павло Богацький. – Сідней, 2002. – 221 с.

Ярослав Нагорный. Биографические факторы формирования мировоззрения Павла Богацкого.

В статье рассматриваются этапы формирования мировоззрения украинского эмиграционного писателя, шевченковед, политического деятеля Павла Александровича Богацкого. Речь идет о его ближайшем окружении, которое повлияло на формирование национального сознания писателя.

Ключевые слова: Павел Богацкий, мировоззрение, концепция, хатяны, шевченковед, научная деятельность.

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)
Журба С.В., к.філол. наук, проф. (Кривий Ріг)

Тетяна Ткаченко, к.ф.н., доц. (Київ)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2

Материнська рефлексія у прозі Леся Гринюка і Сильвестра Яричевського

У статті проаналізовано особливості материнської рефлексії у творах Леся Гринюка («Троє дітей») і Сильвестра Яричевського («Над колискою сина»). Досліджується значення способів і засобів художнього відтворення внутрішнього монологу в текстах.

Ключові слова: рефлексія, ретроспектива, потік свідомості, повторюваний наратив.

Tatiana Tkachenko. The maternal reflexion in the prose by L. Grynuik and S. Jarychevski.

The article deals with the meanings of creative modes of the inner monologue in the works of art by Les Grynuik ("Three kids") and Sylvestr Jarychevski ("Over the cradle of her son").

Key words: reflexion, review, stream of consciousness, reiterating narrative.

Межа XIX – XX століть презентувала новаторство в мистецтві, ствердивши пріоритет суб'єктивного вибору як тематики / проблематики, так і способів зображення людини і світу. Модерністські тенденції охопили живопис, музику, архітектуру, письменство. Відтепер митець зосереджується на тому не що, а як висловити, виявити, відтворити; звертає прискіпливу увагу на внутрішній світ людини, залишивши для подій роль допоміжного засобу в розкритті ества героя. Відтак відбувається переосмислення ціннісних систем, чому сприяє відсутність різкого протиставлення складників антиномічних пар. Адже домінування суб'єктивної рецепції та інтерпретації уможлиблює і визначає полісемантичність символів художнього твору. Та попри появу новаторських знахідок і відкриттів, загальнолюдські основи буття

Ключевые слова: Павел Богацкий, мировоззрение, концепция, хатяны, шевченковед, научная деятельность.

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)
Журба С.В., к.філол. наук, проф. (Кривий Ріг)

Тетяна Ткаченко, к.ф.н., доц. (Київ)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2

Материнська рефлексія у прозі Леся Гринюка і Сильвестра Яричевського

У статті проаналізовано особливості материнської рефлексії у творах Леся Гринюка («Троє дітей») і Сильвестра Яричевського («Над колискою сина»). Досліджується значення способів і засобів художнього відтворення внутрішнього монологу в текстах.

Ключові слова: рефлексія, ретроспектива, потік свідомості, повторюваний наратив.

Tatiana Tkachenko. The maternal reflexion in the prose by L. Grynuk and S. Jarychevski.

The article deals with the meanings of creative modes of the inner monologue in the works of art by Les Grynuk ("Three kids") and Sylvestr Jarychevski ("Over the cradle of her son").

Key words: reflexion, review, stream of consciousness, reiterating narrative.

Межа XIX – XX століть презентувала новаторство в мистецтві, ствердивши пріоритет суб'єктивного вибору як тематики / проблематики, так і способів зображення людини і світу. Модерністські тенденції охопили живопис, музику, архітектуру, письменство. Відтепер митець зосереджується на тому не що, а як висловити, виявити, відтворити; звертає прискіпливу увагу на внутрішній світ людини, залишивши для подій роль допоміжного засобу в розкритті ества героя. Відтак відбувається переосмислення ціннісних систем, чому сприяє відсутність різкого протиставлення складників антиномічних пар. Адже домінування суб'єктивної рецепції та інтерпретації уможлиблює і визначає полісемантичність символів художнього твору. Та попри появу новаторських знахідок і відкриттів, загальнолюдські основи буття

залишаються сталими. Тому гуманізм, гідність, зневага філістерства, осуд насилля виступають значеннєвими константами і за доби *fin de siecle*.

Усі досягнення і недоліки людства мають незмінне спільне первісне джерело – родину, оскільки батьки стають першими вихователями чи антивчителами дитини, зв'язок якої найсильніший з матір'ю. Тож письменники звертаються до вічного образу, надаючи йому виразніших рис завдяки новим засобам і прийомам, розкривають єдність двох найближчих людей, вдаючись до психологізму чільного образу.

Новела Леся Гринюка «Троє дітей» – це своєрідна психологічна студія. Суцільний внутрішній монолог матері містить і сюжетність, і плин думок / спогадів, і пророчі мотиви. Характеризуючи трьох синів, жінка пряде. Автор обрав цю справу не випадково. За ниткою, яку пряде матір, виплітаються не лише її міркування у вичерпний аналіз кожного з синів, але й доля дітей. Тому в рефлексії жінки наявна ретроспектива, показ сучасного стану речей та спроба спрогнозувати майбутнє на основі студіювання природи і вчинків хлопців. У такий спосіб автор висвітлює психологію персонажів, які безпосередньої участі у дії не беруть, досягаючи ефекту їхньої присутності в дійстві тут-і-зараз.

Варто зауважити, що використання розповідної та оповідної нарації є почерговим протягом усього тексту. З опису безперервної дії (прядіння) та чуттєвих вербальних вставок (потоків свідомості матері) складається цілісна мозаїка, яка ототожнюється із самим життям.

У монолозі героїні Лесь Гринюк підкреслює відмінність дітей, характери яких вповні виписані автором. Дослідивши «портрети» синів, можна впізнати в них певних представників соціуму. Наприклад, молодший, вічно сонний, син – типовий чиновницький клас: «треба би його посилати до школи. Най би там шукав собі хліба, бо дома нема чого бути ... покінчит науки та буде мати якис хліб в руках» [2, с.519]. Натомість довкола старшого сина згуртується духовна еліта, оскільки інтелектуальний розвиток і самостійний життєвий шлях є для хлопця константою буття: «Ніц, лиш читає та й читає. Все шос гадкує, сумує чогос... Буде неборак бідити» [2, с.519 – 20]. Середній син уособлює людей фізичної

праці (селяни / робітники). Він «до письма не здатний», але і «маржинку обійде, і дровец нарубає, і води внесе до хати – в кожний кут кинесі» [2, 520].

Послідовність характеристик дітей відповідає авторські рецепції та інтерпретації суспільства. Сектор державного чиновницького апарату в образі молодшого сина вказує на обмеженість і безликість філістерів, які живуть наче у сні, обираючи існування замість життя. Другим згадується старший брат як альтернатива попередньому, коли унікальність протистоїть масі. Справжня інтелігенція, багата інтелектуально і матеріально бідна, забезпечує поступ людства. Звідси, духовна основа соціуму часто вдається до «сізіфової праці», прагнучи просвітити фізичну підвалину суспільства – селян, завдяки яким країна утримує всі названі складники великої громади. Якщо молодший син потребує допомоги через брак духових потреб, то для старшого життєві перешкоди є перевіркою себе, а молодший, як Антей, завжди співіснуватиме з природою – це його буття.

Незважаючи на впорядковані міркування і вмотивовані передбачення матері, автор вдається до несподіваного фіналу – нитка, як і потік свідомості, раптово уривається. Так про себе нагадує вища сила: «Ий, Боже, Боже! Чоловік стріляє, а ти кулі носиш. Хто знає, що то ше з наших дітей буде...» [2, с.521].

У творі Леся Гринюка представлено внутрішній монолог матері. Натомість Сильвестр Яричевський відтворює діалог матері й немовляти у мініатюрі «Над колискою сина». Уявна розмова ведеться завдяки поетичним рядкам, вплетеним у канву художнього твору. Мамина колискова змінює нитку з попереднього тексту. Проте на відміну від плину думок – прядива – прозові вставки між пісенними рядками варіюються залежно від реакції співрозмовника у колисці. Маленький синочок сприймає мамині роздуми і спілкується з ненею, використовуючи доступні йому способи вираження – згода (усмішка) чи незгода (плач). Таке унікальне поєднання вербального і чуттєвого текстів наче відтворює непорушний синтез двох складників людини – розуму і серця, душі й тіла.

Мати пропонує різні візії майбутнього дитини. Адже здібності й уподобання ще визначити досить важко. Тому жінка за допомогою колискової прагне дізнатися більше про синочка, де

повторюваний наратив регулює неспішний темп розмови: «Спи, дитинко, спи, // Очка зажмури!..» [3, с.251]. Ці постійно повторювані рядки наче дають час немовляті осмислити сказане мамою.

Спочатку жінка описує буття звичайного селянина. Проте застерігає, що навіть заможний газда залежить від чиновницьких примх. Тож працююча щира і добра людина завжди буде загалом, який виступає «гвинтиком» для влади. Вона матиме все і не матиме нічого, бо підпорядковується правилам системи. Натомість альтернативна візія майбутнього передбачає становлення інтелектуально й духовно розвиненої особистості, здатної до самопожертви заради інших. Обравши цей шлях, людина забуває про власні потреби, оскільки боротьба за правду, крім шани і подяки, передбачає неминучу кару за вибір бути не таким, як усі: «Сміло ти підеш у світ. Пробоєм побіжиш до мети... Порадонька тебе не опустить, відрадоньку вливатимеш у людські поранені серця, любов бідного брата піднесе тебе силою до боротьби з гнобителями, віра підкріпить думку і серце, а надія класти буде печать на кожному ділі... ти потерпиш, дитино моя... упадеш за правду». Лише коли мама промовила слова про віру в себе і допомогу людям, дитина всміхнулася, погоджуючись на таку долю. Жінка зрозуміла немовля і, прийнявши вибір своєї дитини, продовжила співати колискову, аби дати сину трохи спокою і затишку перед буремним і жорстоким шляхом «посланця ангела правди».

Доречно зазначити, що обидва письменники занурюють дітей, до яких звертаються матері, у сон. Певно, це пов'язано з розумінням сну як межового стану між реальністю та ірреальністю, свідомим і підсвідомим. Крім того, сновидіння виступають бажаннями чи страхами людини, відкривають образи та події, що можуть справдитись у майбутньому. Використання сну також регулює темп і форму викладу в художньому тексті – вплетення у материнську рефлексію знаків Бога чи «відповідей» маляти. Однак потік свідомості є сталим складником обох творів, що виступає яскравим підтвердженням новітнього світосприйняття із суб'єктивною домінантою, пріоритетом внутрішньої сутності людини, вербально відображених у модерністському письменстві.

Відтак матері неначе програмують дітей на подальший життєвий шлях. Водночас вони визнають пріоритет Божої волі та віддають належне свободі вибору людини, яка вірить у себе і прагне стати особистістю. Так, у накреслене маминими роздумами майбутнє синів закономірно вривається життя, котре випробовуватиме її найдорожчий скарб калейдоскопом зустрічей з різними людьми, подій, непередбачуваних ситуацій, які вимагатимуть вибору. Тож передусім від самих дітей залежить, чи сповняться пророцтва матерів.

Література: Літературознавча 2007: Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007.; Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є. Нахліка. – К.: Наукова думка, 1989. – 688 с.; Яричевський 1977: Яричевський С. Твори: У 2 т. – Т.2 / Упоряд. і прим. Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1977. – 302 с.

Татьяна Ткаченко. Материнская рефлексия в прозе Л. Гринюка и С. Яричевского.

В статье проанализировано значение способов художественного отображения внутреннего монолога в произведениях Леся Гринюка («Трое детей») и Сильвестра Яричевского («Над колыбелью сына»). Ключевые слова: рефлексия, ретроспектива, поток сознания, повторяющийся нарратив.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол.наук, проф. (Київ)
Царик Л.І., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Олександр Ткачук, доц. (Тернопіль)

ББК 83.34 УКРІя721

УДК 82-312. 1

Вивчення лірики Богдана Лепкого в десятому класі (профільний рівень)

У статті висвітлюється методика вивчення лірики Богдана Лепкого в десятому класі. Пропонуються методичні прийоми розгляду теми, залучаються учні до висвітлення життя і творчості поета, зокрема пропонується форма викладу матеріалу «усний журнал»,

Відтак матері неначе програмують дітей на подальший життєвий шлях. Водночас вони визнають пріоритет Божої волі та віддають належне свободі вибору людини, яка вірить у себе і прагне стати особистістю. Так, у накреслене маминими роздумами майбутнє синів закономірно вривається життя, котре випробовуватиме її найдорожчий скарб калейдоскопом зустрічей з різними людьми, подій, непередбачуваних ситуацій, які вимагатимуть вибору. Тож передусім від самих дітей залежить, чи сповняться пророцтва матерів.

Література: Літературознавча 2007: Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007.; Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є. Нахліка. – К.: Наукова думка, 1989. – 688 с.; Яричевський 1977: Яричевський С. Твори: У 2 т. – Т.2 / Упоряд. і прим. Магдалина Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1977. – 302 с.

Татьяна Ткаченко. Материнская рефлексия в прозе Л. Гринюка и С. Яричевского.

В статье проанализировано значение способов художественного отображения внутреннего монолога в произведениях Леся Гринюка («Трое детей») и Сильвестра Яричевского («Над колыбелью сына»). Ключевые слова: рефлексия, ретроспектива, поток сознания, повторяющийся нарратив.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол.наук, проф. (Київ)
Царик Л.І., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Олександр Ткачук, доц. (Тернопіль)

ББК 83.34 УКРІя721

УДК 82-312. 1

Вивчення лірики Богдана Лепкого в десятому класі (профільний рівень)

У статті висвітлюється методика вивчення лірики Богдана Лепкого в десятому класі. Пропонуються методичні прийоми розгляду теми, залучаються учні до висвітлення життя і творчості поета, зокрема пропонується форма викладу матеріалу «усний журнал»,

застосування міжпредметних паралелей, словникової роботи на уроці, творчі завдання у рубриці «Поміркуйте», «Мистецька скарбниця».

Ключові слова: лірика, методика, форма викладу матеріалу, усний журнал, міжпредметні паралелі, словникова робота, «мистецька скарбниця», творчі завдання.

Oleksandr Tkachuk Study of Bogdan Lepky's lyrics in the tenth form (type level).

The methodology of study of lyrics by Bogdan Lepky in the tenth form is explored in the article. The methodical receptions of consideration of theme are offered, pupils are to be engaged in illumination of life and creative activity of the poet, in particular there are offered such the form of explanation of material as «oral magazine», application of intersubject parallels, dictionary work on a lesson, creative tasks in heading «Think it over» and «Artistic treasury».

Keywords: lyric poetry, learner's guide, form of teaching, oral magazine, intersubject parallels, dictionary work, «artistic treasury» and creative tasks.

Лірика завжди приваблює учнів, яка створює в них відчуття безпосереднього, не штучного вираження авторських емоцій, почуттів, переживань. Учні сприймають безпосередній відгук поета на ті чи інші факти його біографії. Звернення до лірики часто викликає інтерес не стільки до поетичного світу, витвореного митцем слова, скільки до його етико-моральної позиції, з висоти якої він дивиться на себе і навкілля. Водночас учнів цікавить (якщо це інтимна лірика), хто та жінка, до якої звернені слова кохання. Тому дуже важливо у процесі аналізу ліричного твору на уроках літератури показати старшокласникам, що ліричний твір, хоча й має дотик до душевного буття автора, зумовлюється емоційними імпульсами, що йдуть від конкретної життєвої ситуації, однак не вичерпується миттєвими враженнями. Між поштовхом, що йде іззовні, і ліричним твором є складний процес творчості, в якому здійснюється перетворення конкретного, миттєвого, одиничного, тільки щойно пережитого у загально значиме, загальнолюдське. Учні мають усвідомити, що ліричний твір постає як певний поетичний підсумок уяви, пошуків і роздумів митця. Поет моделює фікційну (уявну, образну) картину світу, тобто забарвлену суб'єктивним началом, що є законом мистецтва.

Щоб збагнути художній світ лірики Богдана Лепкого, неповторність модерністського дискурсу поета, потрібно вчителю висвітлити життєвий шлях письменника, розкрити його творчу особистість. Можна доручити кращим учням, щоб вони заздалегідь підготували розповідь про життєвий і творчий шлях письменника. Доречно, щоб учні викладали матеріал у формі усного журналу. На першій сторінці – портрет Богдана Лепкого, молодого поета-молодомузівця. До кожної сторінки журналу учні добирають з поезії поета, епіграф, який розкриває творчу постать поета: «Колисав мою колиску / Вітер рідного Поділля»; «Доле! Хочеш боротися? Добре! Я готовий!»; «Моя душа, як струна тая, / Багата на всілякі тони»; «Розжалобилась душа / У смутках непомірних, / Що збулась радості життя / І що, опущена, сама / Йде по безмірних».

Важливо з шкільним бібліотекарем організувати виставку книг Богдана Лепкого, виданих у наш час. Це збірки поезій, оповідання й новели, казки для дітей, повісті й романи, як-от: Богдан Лепкий: Вибране. – Львів: Світ, 1990; Богдан Лепкий: Твори: У 2. – К.: Дніпро, 1991.; Богдан Лепкий. Мазепа. – Львів: Червона калина, 1991; Богдан Лепкий. Полтава: У 2 т. – Львів, 1991; Богдан Лепкий. Під Великдень. Поезії для дітей. – Тернопіль, 1993.; Богдан Лепкий. Поезіє, розрадо одинока. – Тернопіль, 1996.; Богдан Лепкий. Молоді літа. Пісні на слова Б.Лепкого для дітей та молоді. – Тернопіль, 1997; Богдан Лепкий. Мотря. – Дрогобич: Відродження, 2006.; Богдан Лепкий. Сотниківна. Історична картина з часів Івана Виговського. Повість. – Тернопіль: Богдан, 2012; Марко Мурава. Книжка горя. Поезія. – Івано-Франківськ, 2003 (збірка поезій батька Б.Лепкого); Богдан Лепкий. Твори: У 2 т. – Тернопіль, 2007.; Журавлі повертаються. З епістолярної спадщини Богдана Лепкого. – Львів, 2001. Це викличе інтерес в учнів до творчості письменника, спонукатиме їх до самостійного прочитання його творів, що розширюватиме читацькі горизонти десятикласників.

Варто представити і літературно-критичні праці, присвячені творчості Богдану Лепкому, які можуть використати вчитель та учні під час підготовки до уроку: Погребенник Ф. Богдан Лепкий – український письменник з Поділля. – Тернопіль, 1992; Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття. –

Тернопіль, 1998; Богдан Лепкий в духовній історії України. – Тернопіль: Джура, 2005.; Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Тернопіль: К.: Вид-во «Рада», 2007.; Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки. Матеріали міжнародної наукової конференції // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Вип. 36. – Тернопіль, 2012.; Костецька Олена. Жанрова система прози Богдана Лепкого в рецепції літературної критики 30 – 40-х років ХХ століття. – Тернопіль: Підручники й посібники, 2004.; Литвиненко Тетяна. Історіософська концепція пенталогії Б.Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація. – Суми: Слобожанщина, 2001.; Царик Ольга. Богдан Лепкий і Владислав Оркан: дружба митців і творчий діалог. – Тернопіль, 2000.; Ткачук Микола. Модерністський дискурс лірики і новел Богдана Лепкого. – Тернопіль, 2005.

На уроці здійснюємо міжпредметні паралелі: Пропонуємо вчителеві скористатися книгою Наталі Гавдиди «Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого. – К.: Смолоскип, 2012», а якій поміщені малярські роботи поета. З учнями проводимо бесіду: 1. Розгляньте портрети родичів, написані Богданом Лепким. 2. До якої стильової манери письма належав художник? 3. Як виявляються риси імпресіонізму в цих полотнах? 4. Що вас хвилює в портретах дружини Олександри, донки Євгенії, сина Лева-Ростислава? 5. На яких рисах характеру Тараса Шевченка акцентував маляр? 6. Що зворушує вас в іконах, написаних Богданом Лепким? Яке мистецтво є сакральним?

Окрема сторінка журналу: дитячі роки Богдана Лепкого, навчання в бережанській гімназії, його захоплення книгами. Духовну атмосферу визначали українські митці, зокрема Іван Франко, який відвідував батька Богдана Сильвестровича і в розмові з яким він сказав, що напише поему «Мойсей», зупинявся в Лепких Михайло Коцюбинський, який їхав до Криворівні на Гуцульщині – своєрідної української мекки, де відпочивали українські митці. Демонструється фото гімназії, обкладинки книг, які читав Богдан, зачитуються уривки з автобіографічної повісті «Казка мого життя», в яких передано атмосферу часу.

Літературознавці виділяють такі періоди творчості Богдана Лепкого: перший період охоплює 1891 – 1913 роки; другий: 1914 – 1920 роки; третій: 1921 – 1940 роки.

Наступна сторінка – навчання Богдана в Академії мистецтва у Відні, Віденському та Львівському університетах, участь у студентському товаристві «Січ», поїздка з хором товариства «Боян» до Праги. У Відні Богдан Лепкий сформувався як митець-модерніст. Тут він відвідував літературні вечори літературного угруповання «Молодий Відень», до якого належали такі митці, як Герман Бар, Гуго фон Гофмансталь, Карл Краус, Артур Шніцлер, Петер Альтенберг, Ріхард фон Гофмансталь та інші. На цих вечорах обговорювалися питання модернізму в малярстві, мистецтві слова, відбувалися жваві дискусії про шляхи розвитку культури в сучасну епоху. В 1895 році Богдан Лепкий повернувся до Бережан і в гімназії викладав українську мову та літературу, німецьку мову і літературу. В цей час він активно пише вірші та новели. Його цикл «Село», оповідання «Мати», «Кара», «Небіжчик» знайшли прихильного читача. У формуванні творчої особистості Богдана Лепкого важливу роль відіграв Краків, куди з осені 1899 року він був запрошений на посаду професора української мови і літератури в гімназії та Ягеллонському університеті. Богдан Лепкий налагодив дружні стосунки з польськими молодими митцями-модерністами літературного угруповання «Молода Польща». Особливо приятелював він з прозаїком-модерністом Владиславом Орканом, чий чудовий портрет змалював у своїх спогадах «Три портрети» (1937).

Так формувався світогляд поета, прозаїка, літературознавця, палкого патріота України. Його поетична творчість розвивалась у рідній поетиці модернізму, що його сповідували митці «Молодої Музи» у Львові. До цього літературного угруповання належали Богдан Лепкий (лідер «молодомузівців»), Василь Пачовський, Петро Карманський, Остап Луцький, Сидір Твердохліб, Осип Турянський, Степан Чернецький, Михайло Яцків, Михайло Рудницький, Микола Голубець, Остап Грицай, Остап Шпитко, Франц Коковський, композитор і поет Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Парашук, художник Іван Северин, музикант й ілюстратор Іван Косинин. Вони утворили видавництво «Молода Муза» і видавали журнал «Світ». У своїй

дискурсивній практиці митці орієнтувалися на західноєвропейські взірці, прагнучи піднести українську літературу до нових горизонтів в осмисленні світу та людини, її душі.

«Молодомузівці» захищали такі естетичні засади: відстоювали гасло «мистецтво для мистецтва» як самодостатню величину, відкидали його політичну ангажованість, захищали нетенденційне мистецтво, ідею краси як питомої ознаки української душі, пропонували митцям орієнтуватись на західноєвропейський модернізм, відбивати й аналізувати внутрішній світ людини, ірраціональні явища, розширювати тематику творів, охоплюючи в своє поле філософську, екзистенційну проблематику (боротьба добра і зла, краси і гріха, самотності, дошукування смислу буття), урбаністичну, суб'єктивізм – домінанта модерністської естетики.

У річниці модерністського дискурсу Богдан Лепкий написав такі цикли поезій «До пісні», «Над рікою», «В Розтоках», «Осінь», «Із записної книжки», «Весною», «Стара пісня», «На позиченій скрипці», «З-над моря», «Intermezzo», «На маргінесах», «Село», «Сонети», «Під вечір», «Для ідеї», «Шевченко» та інші. (1901 – 1913). У його доробку є громадянська, патріотична, пейзажна, мариністична, інтимна, філософська та вігільна лірика. Вігільна, тобто пройнята святковим настроєм: «На святий вечір», «Великодні дзвони», «Тямлю, як на свята Великодні», «На свята».

Словникова робота: 1. Запам'ятайте літературознавчий термін.

Цикл (грец. *kuklos* – коло) – низка художніх творів, об'єднаних темою, персонажами, оповідачем, ліричним героєм, жанром, сюжетом, часо-простором, образами, заголовком, утворюючи замкнуту цілість, як-от: «В казематі» Тараса Шевченка, «Хвилини» Лесі Українки. 2. Чи відомі вам поетичні цикли українських та зарубіжних митців? 3. Які ліричні цикли створив Богдан Лепкий? 4. Якими мотивами споріднюються цикли поезій Лесі Українки та Богдана Лепкого?

Другий період творчості припадає на роки Першої світової війни, яка застала його в курортному селищі Яремча на Гуцульщині. Перебувати тут було небезпечно: австрійська влада шукала російських «шпигунів» і вшала невинних людей. Наближалися російські війська, які по селах вишуквали

національно свідомих українців, називаючи їх «мазепинцями», і вивозили їх до Сибіру. Богдан Сильвестрович з родиною спішно виїхав, залишивши тут рукопис п'єси «Мазепа» та третій том «Історії української літератури», які згоріли в готелі від вибуху снаряда. Йому прийшлося через Карпати перебиратися до Угорщини (ці події він опише у своїх оповіданнях), а згодом – через Пешт до Відня. Восени 1915 року його було мобілізовано до армії. У таборі для військовополонених зі сходу України він проводив культурно-освітню роботу, читав лекції з історії України, культури. Незабаром його перевели до Німеччини (місто Роштатті), де він так само проводить освітню роботу з військовополоненими; в 1916 році перебував у м. Вецлар, де був розташований табір з десятима тисячами військовополонених українців. З ним працювали поет Василь Пачовський, відомий скульптор Михайло Парашук. Полоненим українцям зі Сходу, воїнів російського царя, які вважали себе солдатами «єго величества», не легко було прищеплювати національну свідомість, ідеї незалежної України. Проте мудрий професор зумів дійти до серця кожного українця. Він організував драматичний гурток, ставив вистави, проводив літературні вечори, історичні читання.

У 1917 році Богдан Лепкий відвідав рідні краї, село Жуків, Бережани. Його приголомшила розруха, бідність, злидні. Ці свої враження про «світову бойню» і страждання України від війни він змалював у багатьох своїх творах.

У 1925 році Богдан Лепкий повертається до Кракова, стає професором Ягеллонського університету, активно пише свої поезії, романи й повісті та видає твори українських класиків.

У цьому місті письменник зустрів Другу світову війну, зазнав горя і злиднів під час окупації Польщі фашистами. Помер він 21 липня 1941 року, похований у Кракові на Раковецькому цвинтарі. Нащадки шанують світлу пам'ять митця. У незалежній Україні масовими тиражами видаються його твори, які вивчаються у середній школі та вищих навчальних закладах, поставлено пам'ятники поетові, а також відкрито в Бережанах літературно-меморіальний музей. Засновано Всеукраїнські літературні премії Богдана Лепкого, Братів Богдана та Лева Лепких, проводяться Міжнародні наукові конференції, на яких розглядається творча

спадщина Богдана Лепкого і місце її в українській та світовій культурі.

«Інколи здається, що словами Лепкого співає сам народ» – ці слова Івана Франка характеризують популярність творів письменника серед читачів. Проте Богдан Лепкий відчув і відбив у своїх поезіях зміну потреб і смаків, які породила доба модернізму. У ранній творчості спостерігаються ще сліди традиційних мотивів смутку, минушості життя, народного горя, але він їх переосмислював, спрямовуючи свої інтенції у річище символізму, модерних віянь доби.

Справді, Богдан Лепкий, виходячи на ниву поезії, заявив про свою нерозривність з рідною землею. Його ліричний герой уподібнюється античному Антею, який мав силу, коли стояв на землі, живився її енергією: «Колисав мою колиску / Вітер рідного Поділля / І зливав на сонні вії / Степового запах зілля. / Колисав мою колиску / Звук підгірської трембіти, / Що від неї зорі меркнуть / І росою плачуть квіти» («Заспів»). Зворотно-поступальна композиція зумовлює розгортання художньої ідеї поезії. Увиразнює її структуру рефрен, який стоїть на початку кожної строфи: «Колисав мою колиску / Голос недалеких дзвонів, І веселий спів весільний, і сумний плач похоронів. // Колисав мою колиску / Крик невольного люду / І – так в серце вколисався, / Що до смерті не забуду»¹.

Образ України – наскрізний образ художнього світу лірики поета. Щоб витворити її неповторний топос, поет вдається до образів-символів: вона сяє «гармонією красок, мелодією мови», бездонним синім небом, золотим колоссям пшениці, образом бурі понад гаєм, що «столітні дуби рве, з корінням вивертає», постає у місячному промінні, в образі пісні. У поезії «О пісне...» ліричний герой Б.Лепкого звертається до пісні як до живої істоти, символу безсмертя українського народу: «О пісне, яка ти прекрасна, / Коли з океану душі / З'явишся нараз, світла, ясна, / На розкіш, на втіху мені!» Образ народної пісні символізує безсмертя України. Її ліричну іпостась відтіняють Карпати, Черемош, ялиця, українські степи, пісня дівчат.

¹ Лепкий Б. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1991. – С. 32.

Міжпредметні паралелі. Образ пісні не випадковий у творчості поета. Богдан Сильвестрович виріс в атмосфері пісні та музики. Родина Лепких була музикальною: батько Сильвестр Лепкий грав на скрипці, мати чудово виконувала пісні, акомпонуючи собі на гітарі. Тітка Дара Глібовицька викладала музику в інституті в Перемишлі. Поет згадував, «як я почув, що тітка грає, то кидав усе і біг до хати. Сідав у кутку й слухав. Особливо любив я, як тітка грала Шопена, Шумана або Бетховенові сонати. Фортепіан був віденський, короткий, але ще старої конструкції». Чимало поетичних творів Богдана Лепкого стали піснями. Відомі пісні композитора О.Бобикевича «Вечори в хаті», «Зимою», «Цвітуть квіти». Композитор В.Балтарович написав музику на слова поета «Червоний кінь», М. Гайворонський – «Отсе тая червона калина», «Чи ти прийдеш до мене», «Колисав мою колиску», «Пиймо цю чарку», Н.Нижанківський – «Був май на небі», «Снишся мені», Б.Кудрик – «Часом на проході весною», «Часом у вечірню годину», «Бувайте здорові, гори барвінкові», «Дивний сум і туга»; Володимир Барвінський – солоспіви з фортепіано «На склоні гір», «Рожевий квіте», «Снишся мені», чоловічий хор «Не хияйте вниз прапора», мішаний хор «На небі сонце гасне»; Д.Січинський – «Фінале», «Бабине літо», мішаний хор «На небі сонце гасне» та інші.

Пісні на слова Богдана Лепкого «Чуєш, брате мій...», «Чи то буря, чи то грім», «Що то за грім», «Кладочка», «Журавлі» (На погідному блакиті), «Гей позір!», «Час рікою пливе» стали народними, що свідчить про всенародну славу поета. Ось чому він написав:

О пісне моя! Що найкращого є
 В душі-мислі народу могого,
 В твоїх звуках, як в арфі безсмертній, жисє,
 Воскресіння чекаючи свого.

Поетичні цикли Богдана Лепкого – нове явище в українській поезії доби, позначене естетикою модернізму. Найбільше йому імпонував символізм. Улюбленим його тропом був символ – стійка метафора. Автор збірки «Intermezzo» визнавав інтуїтивне пізнання, художню інтуїцію, що спроможна відкрити

ідеальну, духовну сутність світу. Він сповідував ідею філософів про те, що життя – безкінечний процес творчості, в якому естетичний вимір життя головний, гадаючи, що «існування світу може бути виправдане лише як естетичний феномен». Це зумовило поетику ліричних творів Б.Лепкого: поетизацію символу як універсального засобу зв'язку таємничого, тобто ідеального світу з дійсністю. За концепцією Б. Лепкого, поет – це обранець Божий, теург, «Бог таємничого світу», який наділений вищим знанням Краси і реалізується це знання в оновленому поетичному слові. Тому слово ставало не стільки поняттям, що безпосередньо називає річ, скільки образом, що будить певні асоціації, натяки.

У такий спосіб поетичне слово відзначається багатозначністю та прихованим змістом, розгадати який – завдання читача. Як і західноєвропейські поети-модерністи, Богдан Лепкий надавав великого значення музикальності, евфонії (милозвучності), тому емоційному полоніві, в який потрапляє слухач завдяки мелодійності віршів, їхньому ритмові, інструментовці на певних звуках. Це сприяло тому, що поет удосконалював структуру поезій і теорію віршознавства у своїй художній практиці. Автор вдається до алітерації приголосних та асонансів голосних, що утворює особливе звучання текстів. У поезії «Finale» душа ліричного героя «йде в пізню осінь. Сніг паде / І в сирій гязі тає. / Ні тут, ні там, ніде, ніде, / Ніхто, ніщо її не жде, / Ніхто її не знає. / Довкола неї тишина / Така, що дзвоном дзвонить. / Така бліда, така німа, / Що в ній нічо-нічо нема, / Лиш смуток сльози ронить».

Сучасники поета згадували, що Богдан Лепкий був активним учасником літературних вечорів, присвячених Тарасу Шевченкові, Маркіяну Шашкевичу, Івану Франкові, Миколі Лисенкові та іншим. Молодомузівець Петро Карманський писав: «Жодне помітне свято не обходилося без читання ним власних творів. Струнка, гарна й певна себе постава, милий, м'який, ліричний голос, пафос, який так легко промовляє до чуття навіть дерев'яних людей, – все те зробило Лепкого найбільш популярною постаттю на галицькому ґрунті».

Зі спогадів сучасників відомо, що велике враження справляла поезія Богдана Лепкого, в якій відтворено драматичні події Першої світової війни. На літературних вечорах поет читав поезію «Де єсть твій дім?». Її структуру визначає діалогізм: вона

будується як звертання ліричного героя до брата, який залишився без дому і дружини внаслідок жорстокої війни: « – Де єсть твій дім, твій тихий дім? / Скажи, мій любий брате... / – Ударив нагло ясний грім, / Спалив мій дім, / Нема де зимувати. // Де твоя жінка, діточки, / Де вірна челядина? / Он бачиш тії могилки? / Скиглять вітри, летять галки, – Оце моя родина» [Лепкий 1991, 1: 212]. Лаконічність і семантична ємність образів-символів вражає, які передають трагічну картину буття людини, яка залишилася у своєму горі самотньою у світі.

Вірш «І в мене був свій рідний край» інтертекстуально перегукується з творами Гете, які стали поштовхом до осмислення новітньої драми України й людства. За жанром поезія – медитація. Ліричний герой Лепкого констатує: «І в мене був свій рідний край, / Цвіли там квіти у діброві, / Шумів таємну пісню гай, / Збіжжя стелилися чудові / На паску і на коровай... / І в мене був свій рідний край». Поет обрамлює строфу «І в мене був свій рідний край...», як і в ліричного героя Гете. Проте це не ідилія, чудова картина природи, на фоні якої постають пастух і пастушка. Поет змальовує драматичні події світової війни, яка не оминула його «рідну Україну». Він спостерігає світову бойню – «велике пожарище», «чорну руїну». Україна потрапила у жахливі жнива, де ллється кров, гуркочуть гармати, панує страшний світ війни, людина відчуває фатальність долі. Скрізь стоять хрести, як «чорний гай, / Між ними смуток походжає, / І сльози ллються, як Дунай». Ліричному героєві здається, що його Україна приречена на загибель, порівнюючи її з Троєю: «О краю мій! Свята руїно, / Новітня Троє в попеллах! / Перед тобою гну коліно / І кличу: Боже в небесах, / За кров, за муки, за руїну / Верни, верни нам Україну! Верни нам нашу прежню волю, / І добре ім'я нам верни, / Людською кривдою важкою / Землі святої не скверни, / Досить вже кривди, муки й болю – / Верни нам вітчизну, верни!» [Лепкий 1991, 1: 213].

Поет-символіст нагнітає апокаліптичні образи, змальовуючи жахи війни: кругом ллється невинна кров, стрілецькі гроби, руїни, чорний ворон кричаче: «Кров! Кров! Кров!». Оповідач застосовує містичні візії у поезії «В тисячний день війни», в якій показано дивний похід, тобто «З заходу сонця на схід / Йшли скорбних тисяча днів» – протікання Першої світової війни.

Ліричний оповідач фіксує похід поранених, калік: «Де ваші руки? – Нема! / Де ваші ноги? – Пішли!» / Хто вам кров виссав? – Зима! / Де ваша сила? – Взяли! / Йдуть аж земля стугонить, / Яма могильна – їх слід, / Збіжжя за ними горить, / Води стинаються в лід» [Лепкий 1991, 1: 226]. Поет став трибуном антиімперіалістичних сил, гнівно викриваючи людиноненависницьку війну, змальовуючи страхіття, загибель мирного населення, злочини паліїв війни. У поезії в прозі «Тисяча днів» ліричний оповідач малює «тисячі передчасних могил, ріки сліз і крові, цілі великі простори руїн і згарищ». Він вигукує: «Кільки кривди, Боже, кільки кривди!. Нависла вона, мов чорна важка хмара, аж подумати страшно. А ще страшніше писати. Життя, мов рана: свіжа, незагоєна рана. Від якої око з острахом втікає» [Лепкий 1991, 1: 228]. Оповідач прагне розкрити мільйонам людей, як злочин кинув один проти одного, правду про війну. Психологічно тонко оповідач простежує психіку людей, їх поведінку: «Йде ворог! Ворог йде, як хмара! / Вже близько!» І смертельний страх / Впав на людей. Життя завмерло. Люта кара / Зближається. О Боже! О Боже! / Мов море, розлилось вороже / Військо незчисленне. Ще крок. / То гострий штик, знаряддя смерті» [Лепкий 1991, 1: 229]. Динаміці цього психологічного процесу підпорядкована фрескова композиція твору, змалювання епізодів, картинок війни. Проте твір проймає оптимістична ідея: «Воскресе, встане Україна!»

У десятому класі текстуально вивчається поезія «Журавлі» (1912). Учні розповідають про історію написання твору: у Кракові, на залізничному вокзалі, Богдан Лепкий і Василь Стефаник спостерігали за українськими селянами, які емігрували до Америки, шукаючи там щастя. На цю тему В.Стефаник написав новелу «Камінний хрест», а Богдан Лепкий – поезію «Журавлі. Видиш, брате мій...». Молодший брат Богдана – Левко Лепкий написав 1914 року музику. Пісня зразу ж стала популярною серед українських січових стрільців. Вони її співали у хвилини жалю і туги, навіть над могилами полеглих бійців як останнє прощання з Україною. Мелодія пісні привернула увагу багатьох композиторів: М.Гайворонського, Ф.Колессу, Є.Форостина, Є. Турула, М.Леонтовича, О.Кошиця, К.Стеценка, Б.Вахнянина, Д.Ревуцького, А.Авдієвського та інші. Вони запропонували свої музичні супроводи та обробки пісні.

Літературознавець Микола Ткачук запропонував таку інтерпретацію поезії «Журавлі» (1912). «Її проймає мотив прощання з вітчизною. Образ журавля в українській міфології багатозначний: символізує сонце, весну, добро, благополуччя, плодючість. В українців існує повір'я, що журавлі – це люди, які мешкають у вирії, а на батьківщину повертаються птахами до своїх старих, обжитих місць. У народних легендах, піснях, казках часто проводяться паралелі між журавлями і людьми. Ця аналогія спостерігається у вірші Лепкого. Традиційно смислове наповнення образу журавлів у вірші асоціюється з українськими знедоленими емігрантами, що шукали щастя за океаном. Проте образ журавлів має загальнолюдський смисл, символізуючи людину, гнану долею, невідомим шляхом у житті. Лірична оповідь діалогічна, герой звертається до брата: «Видиш, брате мій, товаришу мій». Вражає художня майстерність твору: митець вдається до зорових і слухових образів: журавлі відлітають у теплі краї «сірим шнуром». Епітет сірий підкреслює осінню пору та відтворює похмурий настрій ліричного героя. Друга строфа позначена звукописом: алітерацією р, що повторюється сім разів, передаючи мелодику курликання журавлів, асонансом голосних у, и, е. Така евфонія, тобто милозвучність, протяжність і ритмічність вірша викликає в читача особливий елегантний настрій. Третя строфа сповнена роздумів: долетять журавлі до мети чи загинуть: «Мерехтить в очах / Безконечний шлях, / Гине, гине в синіх хмарах / Слід по журавлях». Під пером Богдана Лепкого ритм став не просто розміром, що структурує текст, а животворним чинником, що організовує художній світ, артикулює слова, означуючи не тільки поняття, скільки слово-образ, слово-символ, викликаючи додаткові асоціації» [Ткачук 2010: 392].

Поміркуйте. 1. Чому мотив прощання з вітчизною втілено в образах журавлів? Як сприймають журавлів українці? 2. Чому вони наділяють їх людськими рисами? 3. Які духовні цінності утверджують образи журавлів у творі Богдана Лепкого? 4. Чи погоджуєтеся ви з думкою критика, що образ журавлів символізує не тільки українських емігрантів, але й наповнюється загальнолюдським смислом? 5. Яку естетичну функцію відіграють художні засоби у творенні художньої картини світу? 6. Чому пісня

«Журавлі» на слова Богдана Лепкого є такою ж популярною, як «Заповіт» Тараса Шевченка? [Лепкий 1991, 1: 228]

Мистецька скарбниця. Послухайте пісню «Журавлі» та полонез Михала Огинського «Прощання з вітчизною». Які мотиви зближують ці твори? Які почуття викликають вони у вас? Яку б ви намалювали картину? Усно опишіть її.

Творче завдання. Напишіть есе «Історіософський образ України в ліриці Богдана Лепкого».

Література: Ільницький 1991: Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті». – К.: Дніпро, 1991. – С. 5 – 30.; Ткачук 2010: Ткачук М. Богдан Лепкий // Українська література. Підручник для 10 класу. Профільний рівень. – К.: Освіта, 2010. – С.389 – 393.

Ткачук А.Н. Изучение лирики Богдана Лепкого в десятом классе.

В статье очерчены методика изучения лирики Богдана Лепкого в десятом классе. Предлагаются методические приемы рассмотрения темы, вовлекаются учащиеся до освещения жизни и творчества поэта, используется форма изложения материала «Устный журнал», предметные параллели, творческие задания в рубрике «Размышляйте», «Скарбниця искусства», творческие задания.

Ключевые слова: лирика, методика, форма изложения материала, устный журнал, межпредметные параллели, размышление, «Скарбниця искусства».

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)

Слоновська Ольга, к.пед.наук, проф. (Івано-Франківськ)

Наталія Швець, асп. (Тернопіль),

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Гай-Головко)

Дихотомія темного і світлого в повісті Олексі Гай-Головка «Посидинок з дияволом»

Вперше в українському літературознавстві досліджено дихотомію темного і світлого в повісті «Поєдинок з дияволом». Висвітлено біографічні передумови написання твору. Подано характерні особливості зображення позитивних та негативних героїв повісті.

«Журавлі» на слова Богдана Лепкого є такою ж популярною, як «Заповіт» Тараса Шевченка? [Лепкий 1991, 1: 228]

Мистецька скарбниця. Послухайте пісню «Журавлі» та полонез Михала Огинського «Прощання з вітчизною». Які мотиви зближують ці твори? Які почуття викликають вони у вас? Яку б ви намалювали картину? Усно опишіть її.

Творче завдання. Напишіть есе «Історіософський образ України в ліриці Богдана Лепкого».

Література: Ільницький 1991: Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті». – К.: Дніпро, 1991. – С. 5 – 30.; Ткачук 2010: Ткачук М. Богдан Лепкий // Українська література. Підручник для 10 класу. Профільний рівень. – К.: Освіта, 2010. – С.389 – 393.

Ткачук А.Н. Изучение лирики Богдана Лепкого в десятом классе.

В статье очерчены методика изучения лирики Богдана Лепкого в десятом классе. Предлагаются методические приемы рассмотрения темы, вовлекаются учащиеся до освещения жизни и творчества поэта, используется форма изложения материала «Устный журнал», предметные параллели, творческие задания в рубрике «Размышляйте», «Скарбниця искусства», творческие задания.

Ключевые слова: лирика, методика, форма изложения материала, устный журнал, межпредметные параллели, размышление, «Скарбниця искусства».

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)

Слоновська Ольга, к.пед.наук, проф. (Івано-Франківськ)

Наталя Швець, асп. (Тернопіль),

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 82.09: 821.161.2 (Гай-Головко)

Дихотомія темного і світлого в повісті Олексі Гай-Головка «Посидинок з дияволом»

Вперше в українському літературознавстві досліджено дихотомію темного і світлого в повісті «Поєдинок з дияволом». Висвітлено біографічні передумови написання твору. Подано характерні особливості зображення позитивних та негативних героїв повісті.

Першоджерелом для написання статті стали твори О.Гай-Головка, його листи до В.Мацька.

Ключові слова: дихотомія, автор, біографічність, прозописьмо, двосвіття, інтерпретація.

Natalya Shvets. Dichotomy of dark and light in Oleksa Hay-Holovko's novella "Duel with Devil"

For the first time in Ukrainian literary criticism dichotomy of dark and light in Oleksa Hay-Holovko's novella "Duel with Devil" is investigated. Biographical background of novella creation is enlightened. Features of positive and negative characters depiction are given. The article is based on Oleksa Hay-Holovko's writings, his letters to Vitaliy Matsko.

Keywords: dichotomy, author, biographical features, prose, coexistence of two worlds, interpretation.

Творчий спадок Олекси Несторовича Гай-Головка (1910, с.Писарівка Кодимського району Одеської обл. – 2006, Канада) досі майже нічого не знаємо, маємо всього-навсього кілька публікацій, що носять, так би мовити, загальний, описовий характер [Сварог 1971; Безпечник 1984; Гуралечко 1990; Славутич 1992; Українська 2012]. В.Мацько окремі твори письменника проаналізував у монографії «Українська еміграційна проза ХХ століття» (Хм., 2009), а П.Сорока видрукував окремою книжкою «Літературно-творчий портрет Олекси Гай-Головка» [Сорока 1996].

А все ж досі постать діаспорного письменника обійдена увагою академічним літературознавством. Відтак можна сказати, що у сучасній філологічній науці творчість О.Гай-Головка – поета, літературного критика, журналіста – є мало дослідженою, його ім'я упродовж багатьох років всіляко замовчувалось. Введення в контекст сучасного літературного процесу його творів спричинить надзвичайну активність літературознавчої думки в переосмисленні багатогранної спадщини цього самобутнього митця слова в різних концептуально важливих аспектах, проблемно поставлених розвитком літературознавчої науки. Мета статті полягає у розкритті поетики прози діаспорного письменника О. Гай-Головка, зацентровуючи на реалізації принципу дихотомії Божого та сатанинського у його прозописьмі. Проза еміграційного письменника, який прагнув до самоутвердження, свободи, таїть чимало невідкритих художньо-естетичних таємниць, потребує

пильного прочитання. Його прозописьмо належить до такого періоду становлення української літератури, коли право на життя виборювали різні її течії, стилі. Дитячі та шкільні роки О.Гай-Головка минули на Поділлі. У листі до В.Мацька (17.01.1998) О.Гай-Головка пише: «Народився я на Поділлі і провів своє дитинство й юнацтво серед подільської прекрасної природи. На Поділлі з дитячих років почав грішити літературною творчістю. Пізніше, мандруючи в світі, я завжди носив у своєму серці незгасні думи і згадку про незабутнє моє Поділля. Мій батько Нестор Никифорович Головка народився в селі Джулинці (Джулинка) між Гайвороном і Красносілкою, зв'язаних вузькоколійною залізницею, які належали перед революцією 1917 року до Подільської губернії. Мого батька за дуже гарний голос джулинська церковна громада послала вчитися на псаломщика до Кам'янець-Подільської духовної школи. Після закінчення цієї школи 1903 року мого батька, за браком вільного місця для псаломщика, призначили вчителем церковно-приходської школи в с.Вікнині тоді Тернівської волости (після революції 1917 р. – Тернівського району) на Поділлі. У 1904 р. мій батько одружився в с. Вікнині з Теклею, однією з п'яти дочок удови Гафії Машкевич. Після одруження йому в цім році пощастило дістати посаду псаломщика в с.Писарівці в той час Крутянської (від назви Крути) волости Балтського повіту на Поділлі. У Писарівці наша родина збільшилася на п'ять дітей, між якими я посідав середнє місце». Мальовниче Поділля вражало малого Олексу, через усе життя він проніс любов до рідного краю. «Про рідне Поділля я не забував і не забуваю ніколи, бо воно зігріло моє дитинство й юнацтво й напоїло джерельною водою любови до подільського божественного оточення, – зворушливо згадує письменник в листі до В.Мацька [Лист 1998]

Те, що відбувалось далі, вплинуло на світосприйняття майбутнього письменника, сформувало його як завзятого борця за національну ідею, за Україну. Події, що їх свідком став малий Олекса назавжди закарбувались у його пам'яті, що знайшло своє відображення у його поетичних та прозових творах. Сім'я Олекси Гай-Головка зазнала чималих поневірянь – родину Головок нарекли «нетрудовим елементом», що позбавляло права дітей отримати середню та університетську освіту. Тому Олекса разом з

братом навчався в сільській школі. З листа В.Мацькові: «У цьому прекрасному селі народився і був моїм учителем у семирічці відомий байкар Микита Годованець». На батька письменника, Нестора Никифоровича, полювали червоні. Місцева комуністична влада наклала на хату та майно родини великі податки, щоб змусити батька зректися духовного сану.

Важкий і суперечливий час 20-х років по-своєму переломився у вразливій і чистій душі хлопця. В юному віці письменник «зустрівся» з двосвіттям, в якому «вели двобій добро і зло, світле і темне». З одного боку, чудова природа, лагідне степове сонце і срібний спів жайворонків у небі заронили в його душу зерна живлющої любові до навколишнього світу, а з другого – присутність чужого дикого оточення з його брутальним свавіллям і беззаконням посіяли тривогу і ненависть. Ці два полярні почуття, як зізнавався поет, навіки переплелися в його душі, і він носив їх селами й містами України, а згодом і поза нею [Сорока 1996: 4, 11].

Олекса Гай-Головка закінчив агрономічну школу в Красносільці (1928), літературний факультет Ленінградського університету (1931), де стає членом Ленінградської Асоціації Пролетарських Письменників, а, повернувшись в Україну, членом Всеукраїнської Спілки Пролетарських Письменників (ВУСПП). Працював редактором у Харківському радіокомітеті (1932 – 1933), виконував обов'язки відповідального секретаря журналу «Червоний шлях» (1933 – 1934). Дебютував як поет 1931 року, тоді в Дніпропетровському літературному журналі «Зоря» надрукував поезію «Балада про Федька». А вже навесні 1934 р. тримав у руках власну збірку поезій «Штурмові балади». Протягом усього творчого життя О.Гай-Головка утверджував себе як поет і прозаїк. Відтак завважимо, що поезія О.Гай-Головка є доповненням прози. В ліричних мініатюрах, як і в прозі, якнайкраще заявлена актуальна проблема літератури духовного змісту, де виформовується нова системи цінностей. Дихотомія світлого і темного, високого і приземленого, Божого і сатанинського оприявлена в романі «Воля без волі», повістях «Їм дзвони не дзвонили», «Поєдинок з дияволом» у збірці оповідань «Одчайдушні», трагедії «Скоропадський», повісті-есе «Смертельною дорогою: події нашого часу».

Повість «Поєдинок з дияволом», що вийшла друком у Вінніпезі 1950 року – яскравий приклад своєрідного стилю письменника. В ній якраз чітко відображено двосвіття добра і зла, світлого і темного, Божого та сатанинського. Загалом, повість є автобіографічною. У ній події розгортаються в повоєнній Німеччині, де перебуває головний герой. Твір має підзаголовок «Фільми наших днів»: все відбувається наче на екрані – сцени динамічно змінюють одна одну. Головному героєві на шляху до омріяної волі доводиться зустрітись із найжахливішими проявами советської влади – міфічним позатекстовим дияволом. Відтак, енкаведисти – слуги дияволу, зображені відповідно до обраних образів. Характерними для них є нелюдські вчинки проти героїв повісті – катування, приниження тощо. На противагу червоному дияволу автор повісті зображує іншу сторону дійсності. Вірні друзі, що готові ціною власного життя допомогти, віддати останнє заради друга – це є оте світле, перед чим автор схиляє голову в пошані. Втіленням світлого іноді стають малознайомі люди.

« – Я не знаю вас, але схвалюю ваш задум і благословляю вас у дорогу. Ідіть з Богом...». Добро і зло тісно переплетені у творі: «А сонце в золоті купало людей комах, вельмож і жебраків, праведників і розбишак, Божих людей і дияволів. Творець землі і неба обдарував усіх однаково й немов би не думав про прийняття чи знехтування, втілення чи потоптання Його святої ласки» [Гай-Головко 1950: 8, 124]. «Наді мною ласкаво світило золоте сонце, згущалося синє небо, і в цій синьо-золотій величі співали птахи божественні пісні Творцеві чудової землі з двоногими кровоненаситними звірами». Останнє словосполучення і є отим чітким зображенням слуг диявольських.

«Поєдинок з дияволом тривав далі. Треба було все зробити, щоб мені – людині, що з неймовірним зусиллям вискочила з того світу, швидше дістатися в рідне оточення і відчутти в ньому людську ласку, тепло, чого так прагнула смертельно змучена моя душа». «Це була найжахливіша ніч у моєму житті. Впродовж ночі я немов би зсох і вранці ледве підвівся з ліжка. Але коли сонце оповило мене промінням, я неначе став зцілятися. До мене поверталася сила, енергія і життєствердження» [Гай-Головко 1950: 8, 14]. «Ті мої земляки, між якими були люди з високою освітою, були великі українська патріоти міцно з'єднана визвольною ідеєю

батьківщини, яку, за їхніми поглядами, можна було здійснити лише зусиллями українців з усієї України. Тому вони жили в братерській дружбі, взаємопошані, з девізом — один за всіх і всі за одного. Між ними я відразу відчув себе, як у рідній сім'ї. Вони, знаючи про мій тернистий шлях, оточили мене таким піклуванням, що я на radoшах інколи ледве стримував сльози. Ні, говорив я, варто жити на світі!» [Гай-Головко 1950: 8, 18].

«Я все передумував з початку. Поволі погодився, що часами найближчі люди коштом чужого життя можуть рятувати своє... можуть один одного продавати, душити, вбивати... і що це не почалося з мене і не на мені кінчиться... Що світ не такий уже порожній і чорний, як це здавалося мені в хвилини розпуки, а що в ньому живуть і люди і недолюдки — носії добра і зла, які змагаються між собою відтоді, як засвітилося сонце. Я навіть наперекір дійсності почав думати, що ці носії зла й добра тепер змагаються за мене. Перші хочуть мене вихопити й утоптати в землю, другі не віддають. Але що в Ялті добро поступилося перед злом, надо мною на волоску висіла сокира. Якщо Зінько викраде в готелі мої справжні документи, де в одному зазначено, що я громадянин Советчини, то за диявольською ялтинською угодою мене носії зла потягнуть у пекло, яке вони звать «родіною» [Гай-Головко 1950: 8, 54].

У такий спосіб автор моделює двосвіття добра і зла, прагнучи переконати реципієнта, що навіть серед жахів та поневірянь герой повісті, однак, зберігає в собі віру в краще, виношує любов до того, що його оточує: «Це була неділя, і цей святий день Творець обдарував небувалою погодою в Тиролі. Я видряпався на підвіконня і глянув на небо. Воно було ніжне, чисте, незаймане... Я не бачив сонця, але крізь шибку лилося стільки ясного світла, що, здавалося, воно освітлювало лише колись вимріяний, а тепер проклятий Інсбрук. Але після однієї думки, що Творець у мій судний день обдарував мене такою чудесною симфонією світла, я простив цьому згубному гірському місту. Я без радости радів: у моєму серці горів огонь, мої м'язи набухали, кличучи мене до боротьби... » [Гай-Головко 1950: 8, 78].

Отже, з мовленого вище можна зробити певні висновки. Олекса Гай-Головко інтерпретує дихотомію Божого і сатанинського, добра і зла в естетично оформленому посланні за

допомогою тих чи інших поетичних засобів, характерних для обраного жанру. Текстуальна подія на просторі роману, повісті чи есе – це насамперед подія соціально-історична, але переосмислена, перетворена, переосвітлена в її глибинній правді, пов'язана з прірвами людського ества і перекладена на іншу, зрозумілішу людині, мову. Світ Божий і сатанинський в інтенції митця – це «перетворення» зовнішнього факту в текстуальну, естетично переосмислену подію, що належать до різних жанрів, відбувається й описується різновекторно.

Прозаїк по-різному моделює проблему співвідношення гріховності, бунтарства та долі людської; все це має художні відмінності у внутрішній формі й оповідній структурі. Текстова структура має глибинний зв'язок з Біблією, дозволяє ліпше уявити закономірності шляху, пройденого літературою «розстріляного Відродження» ХХ століття.

Література: Гуралечко 1990: Гуралечко М. До 80-ліття Олекси Гай-Головка // Нові дні. – 1990. – № 7 – 8.; Сварог 1971: Сварог (Балах) Вадим. На висхідній дорозі // Нові дні. – 1971. – № 254.; Славутич 1992: Славутич Яр. Українська література в Канаді. Вибрані дослідження, статті й рецензії. – Едмонтон: Славута, 1992. – С. 97 – 98.; Сорока 1996: Сорока П. Літературно-творчий портрет Олекси Гай-Головка. – Тернопіль, 1996.; Безпечник 1984: Безпечник І. Олекса Гай-Головка і його смертельна дорога // Нові дні. – 1984. – № 5. – С. 13 – 15.; Лист 1998: Лист Олекси Гай-Головка до Віталія Мацька від 17 січня 1998 р. зберігається в сімейному архіві В.Мацька.; Українська 2012: Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / Упорядк. В. А. Просалової. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. – 516 с.; Гай-Головка 1950: Олекса Гай-Головка. Поединок з дияволом. Т.1 – 2 – Вінніпег, 1950. – 143 с.

Наталя Швець. Дихотомія темного и светлого в повести Олексы Гай-Головка «Поединок с дьяволом».

Впервые в украинском литературоведении исследована дихотомия темного и светлого в повести "Поединок с дьяволом". Освещены биографические предпосылки написания произведения. Подано характерные особенности изображения положительных и отрицательных героев повести. Первоисточником для написания статьи послужили произведения А.Гай-Головка, его письма к В.Мацько.

Ключевые слова: дихотомия, автор, биографичность, прозотекст, два мира, інтерпретація.

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р, філол. наук, проф. (Тернопіль)

Поляруш Н.С., к.філол. наук, доц. (Вінниця)

Федосій О.О., (к.філол.н.)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 82-312.1

Художній світ новелістики Людмили Тарнашинської

У статті розкривається художній світ новелістики Людмили Тарнашинської. Аналізуються духовні й психологічні проблеми людського характеру, нарративні особливості новел; окреслюється художнє дослідження діалектики внутрішнього світу персонажів.

Ключові слова: внутрішній світ, настроєва домінанта, сучасна мала проза, психологізм.

В статье раскрывается художественный мир новелл Людмилы Тарнашинской. Анализируются духовные и психологические проблемы человеческого характера, нарративные особенности новелл; определяется художественное исследование диалектики внутреннего мира персонажей.

Ключевые слова: внутренний мир, настроения доминанта, современная малая проза, психологизм.

O. Fedosiy Artistic world of Ludmyla Tarnasgunska novels

The article reveals the artistic world novelistyky Lyudmila Tarnashynskoy. It analyzes the spiritual and psychological problems of human nature, narrative features stories; defined artistic research dialectics inner world of the characters.

Keywords: inner world, impressionable dominant, modern small prose, psychology.

У сучасній українській прозі, поряд із відсутністю сформованого художнього канону, усталених оцінок, з'являються художні тексти, позначені неповторним індивідуальним стилем, оригінальними художньо-естетичними константами, які ілюструють процес модифікації жанрової форми, її постійний

Ключевые слова: дихотомия, автор, биографичность, прозотекст, два мира, інтерпретація.

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р, філол. наук, проф. (Тернопіль)

Поляруш Н.С., к.філол. наук, доц. (Вінниця)

Федосій О.О., (к.філол.н.)

ББК 83.3 (4 УКР)

УДК 82-312.1

Художній світ новелістики Людмили Тарнашинської

У статті розкривається художній світ новелістики Людмили Тарнашинської. Аналізуються духовні й психологічні проблеми людського характеру, нарративні особливості новел; окреслюється художнє дослідження діалектики внутрішнього світу персонажів.

Ключові слова: внутрішній світ, настроєва домінанта, сучасна мала проза, психологізм.

В статье раскрывается художественный мир новелл Людмилы Тарнашинской. Анализируются духовные и психологические проблемы человеческого характера, нарративные особенности новелл; определяется художественное исследование диалектики внутреннего мира персонажей.

Ключевые слова: внутренний мир, настроения доминанта, современная малая проза, психологизм.

O. Fedosiy Artistic world of Ludmyla Tarnasgunska novels

The article reveals the artistic world novelistyky Lyudmila Tarnashynskoy. It analyzes the spiritual and psychological problems of human nature, narrative features stories; defined artistic research dialectics inner world of the characters.

Keywords: inner world, impressionable dominant, modern small prose, psychology.

У сучасній українській прозі, поряд із відсутністю сформованого художнього канону, усталених оцінок, з'являються художні тексти, позначені неповторним індивідуальним стилем, оригінальними художньо-естетичними константами, які ілюструють процес модифікації жанрової форми, її постійний

розвиток. Характеризуючи малі епічні жанри в українській літературі початку ХХ ст., Іван Денисюк зазначав: «Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і взаємонакладання, процвітає розмаїття форм і барв» [Денисюк 1999: 266].

Значною мірою актуальними ці слова залишаються і у контексті прозового дискурсу початку ХХІ ст., стосуються вони і творчого доробку Людмили Тарнашинської, яка своїми творами збагачує і гідно репрезентує сучасну малу прозу, забезпечує тяглість літературного процесу.

Творчість Людмили Тарнашинської різнопланова, оригінальна, новаторська. Хаотичність її творчості пов'язана із нестійкістю естетичних орієнтирів, мінливістю стильового спрямування сучасної літератури, руйнуванням традиційних жанрових, композиційних, сюжетних норм.

Динаміка нинішнього літературного процесу визначається оновленням стильових, жанрових, ідейно-тематичних канонів. У літературу входять нові теми, мотиви, образи, спостерігається інше потрактування традиційних, «вічних» проблем, пов'язаних із буттям людини, її пошуком свого місця у світі. Співіснування взаємопротилежних тенденцій у сучасній літературі зумовлюється функціонуванням в одному культурологічному просторі традиційних і новаторських художніх констант, елітарної та масової літератури, маскуліної і феміної прози тощо.

В епіцентрі художнього світу новелістики Тарнашинської – духовні й психологічні проблеми, пов'язані зі складнощами, суперечностями людського характеру, таємницями людської душі. Художнє дослідження діалектики внутрішнього світу персонажів найчастіше відбувається через форму внутрішнього монологу, супроводжується лаконізмом та ліричністю, породжує філософізм і психологізм наративу.

Майстерність Людмили Тарнашинської полягає саме у творенні психологічної, настроєвої форми новели, зорієнтованої на розкриття певної ситуації крізь призму світовідчуття одного, максимум двох героїв.

Для письменниці важливим є лаконізм, змістова сконденсованість, поглиблення внутрішнього плану, інтерес не так до самої події, як до способу її художньої трансформації. Незначна

роль зовнішньої подієвості компенсується зображенням внутрішніх переживань та настроїв. Прагнення наблизитися до пізнання психологічних витоків людського характеру, художньо осмислити складні духовні процеси – основа творчості Людмили Тарнашинської.

Прикладом є уже перший твір Образ Маргарити – героїні новели «Клінічний випадок» – моделюється у контексті пошуку шляхів виходу із депресивного стану. Віднайти духовну рівновагу Маргариті не допомагає ні похід до психіатра, ні поради мами й подруг. У життєвих пошуках, досягненнях і розчаруваннях, героїня так і не віднашла сенсу, який би став основою внутрішньої гармонії: «Дні за днями за мольбертом, місяці, роки... І все це – між пелюшками, обідами, магазинами, дитячими хворобами, садочками і школою! Невизнання й визнання... Виставки і невиставки... Приязнь і неприязнь... Дітей підняла, ім'я здобула, сім'ю зруйнувала – ціною гірких розчарувань і запізнілих прозрінь» [Тарнашинська 2008: 69]. Аби позбутися вражень від життєвих розчарувань та марних ілюзій про справжнє кохання, Маргарита малює, за визначенням її мами, «божевільні картини, незрозумілі нормальним людям» [Тарнашинська 2008: 71], або ж уявляє себе на дні моря, де під товщею води можна перечекати всі житейські бурі. Розкриттю емоційно-психологічного образу героїні сприяє наративна організація новели. Послідовне чергування діалогів (Маргарита – мати) і внутрішнього монологу, за відсутності авторських характеристик, дозволило сфокусувати зображально-виражальні засоби на відтворені суб'єктивного світу героїні.

Внутрішній монолог є засобом розкриття образу Ліни – героїні новели «Квиток до Венеції». Мрії та прагнення Ліни, які контрастують із реальним життям, витворюють в її уяві ідеальний світ. Дитина, яка потребує постійної уваги, викликає у героїні почуття жалощів до своєї змарнованої юності, сприймається як перешкода реалізації химерних мрій. Завдяки витворенню у свідомості уявних картин чарівної Венеції, Ліна на короткий час звільняється від щоденних клопотів та сірих буднів: «Перед очима не стіл, застелений витертою клейонкою, а знову її химера, її міраж, її голуба Венеція. Здається, ступити кілька кроків – і розчинишся в тому звабно-чужому місячному сяйві!» [Тарнашинська 2008: 102]. Втрата можливості адекватно

сприймати своє реальне становище призводить до того, що Ліна переймається не доглядом за дитиною, яку вона вже планує віддати «на державне утримання», а тим, «скільки коштує квиток до Венеції? Скільки її зарплат потрібно, щоб його купити?» [Тарнашинська 2008: 104 – 105].

Моделювання внутрішнього світу героїнь двох новел із циклу «Двері» здійснюється через перемежування об'єктивних реалій та суб'єктивних відчуттів, у контексті домінування емоційно-чуттєвих констант. У новелі «Двері відчиняються...» через елементи сну, візій відтворюється химерний внутрішній світ Магдалени. Сновидні візії, які бачить героїня, породжують відчуття, «наче через неї проходять сотні людських ніг – у черевиках, виступцях, туфельках на високих підборах, кросівках, чоботях із шпорами й без... Шаркаючи й цокаючи, поспішаючи й непоквапом, вони витоптують у ній, у її принишклій душі якісь чудернацькі меридіани, перетинаються вужчими й ширшими стежками й стежинами» [Тарнашинська 2008: 136 –137]. Пояснення походження нічних візій відбувається теж через сон, у якому Магдалена бачить стежку, що раніше пролягала на тому місці, де тепер її дім. Через передачу відчуття інших вимірів буття, через відтворення процесів перемежування у свідомості різних часових пластів формується атмосфера загадковості й недовомленості, у якій домінує образ постійно відчинених дверей.

З почуттям неусвідомленої провини змушена жити й героїня новели «Танок маленьких лебедів». Відчуття радості від того, що у родині настане злагода, адже нарешті старенькі батьки чоловіка переїхали на іншу квартиру, у Тетяни змінюється відчуттям незрозумілого сум'яття: «вона не могла збагнути, чому на душі муляко, тривожно. [...] Аби відігнати від себе це незрозуміле відчуття – образу – не образу, розгублення – не розгублення, Тетяна перекинулася думками на інше: як умеблює вітальню, де вони тепер прийматимуть гостей» [Тарнашинська 2008: 193 – 194]. Промовистою художньою деталлю, яка поглиблює характеристику зображуваного, є бабусина музична скринька, звідки лунає чарівна мелодія – танок маленьких лебедів. Усвідомлення того, чому батьки, залишаючи квартиру, в якій прожили не один десяток літ, залишили музичну скриньку й усі

подаровані їм Тетяною речі, спонукає героїню до переосмислення своїх поглядів і поведінки.

Людмила Тарнашинська заглиблюється у почуття людини, у її внутрішній світ, у своїх творах висвітлює яке воно, сьгоднішнє життя, яка вона, ця людина? Вона надає перевагу прийому самохарактеристики персонажа. З винятковою зосередженістю і послідовністю письменниця від одного твору до іншого аналізує все нові і нові аспекти проблеми людського буття.

Діалектика стосунків чоловіка і жінки є також тематичним центром новел Людмили Тарнашинської. Наприклад, у новелі «Фудзіяма» специфіка стосунків Валерії та Никодима розкривається через асоціативні паралелі: завоювання піку Комунізму (Никодима) завершилося тим, що Валерія опинилася під лавиною ілюзій, подібно до того, як багато хто з співвітчизників пережив крах ілюзій, пов'язаних із комуністичними ідеями: «[...] ти придавив мене всією громадою свого приземленого існування. [...] Нема вершини! Завалилася! Остаточно впала в моїх очах! Придавивши й мене!» [161, с. 76, 77]. У діалозі між героями розкриваються їхні характери, викристалізовується проблема складності людських взаємин та пошуків порозуміння. Виявляючи свій максималізм через відстоювання власних позицій, нездатність зрозуміти іншого, Валерія і Никодим втрачають можливість гармонійно будувати стосунки. На рівні підтексту мовиться про необхідність пошуків шляхів порозуміння один з одним, а найперше – з самим собою. Сюжетно-композиційна структура новели, базуючись на діалозі героїв, характеризується відсутністю авторських характеристик, динамізмом, влучністю і яскравістю художніх засобів.

Характери героїв новели «Формула симбіозу» увиразнюються у контексті родинних негараздів. У трагікомічному ракурсі письменниця зображує стосунки Елеонори та Вадима. Маючи різні життєві пріоритети, герої не намагаються знайти шляхи до порозуміння. Ситуація ускладнюється фінансовими труднощами і, як наслідок, докорами Елеонори про нездатність Вадима стати бізнесменом, дописати докторську дисертацію, забезпечити родину. Такі «удари» по чоловічому самолюбству й амбіціях зумовлюють агресивну поведінку Вадима: він кидає в Елеонору горщиками, погрожує їй ножом, або йде з дому, днів на

п'ять випадаючи з поля впливу дружини. Формула симбіозу визначає характер стосунків героїв, розкриває причини того, що змушує їх триматися один одного: «Він до неї прив'язаний ще дужче, ніж вона до нього: якщо Елеонора лиш матеріальною залежністю, то він – іншим. Сусідка це називає симбіозом. Може, й симбіоз. Бо як же він без неї із зовнішнім світом спілкуватиметься – через свої хитромудрі формули? Кому вони потрібні? О! Говорити він мастак! Говорить гарно, а як до діла – тут уже його нема... Тут Елеонорина голова потрібна. Його ж голова натушкована одними іксами й ігреками – й жодних у ній практичних думок» [Тарнашинська 2008: 78 – 79].

Історія родинних перипетій розкривається у новелі лише в одному ракурсі – крізь призму сприйняття й оцінок Елеонори. Попри її нарікання на власну долю й чоловіка, жертвою у змодельованій ситуації доводиться визнати все-таки Вадима. Промовистим у цьому сенсі є хвилювання Елеонори після чергової втечі Вадима з дому: «А що, як справді повісився? [...] А там же білизна замочена у ванній... третій день... І за квартиру не плачено півроку... І в Анжели босоніжки порвалися...» [Тарнашинська 2008: 82]. Новела вирізняється вмiлим використанням художніх можливостей іронії, майстерним відтворенням життєвих ситуацій та характерів, поєднанням оригінального й типового у формуванні сюжетної та образної системи.

Не отримуючи задоволення від розміреного й спокійного життя, Регіна, героїня новели «Малина з фіалками по-китайськи», шукає яскравих вражень, які б рятували від сірих буднів та нудьги. Упевнившись у тому, що Стас не здатний нічим здивувати («Не фантазер він, ні! І навіть не романтик!» [161, с. 96]), Регіна вирішує здивувати його сама, бо ж «недаремно у книжках пишуть, що любов із часом в'яне, сохне, зношується від нудьги, сіратини, одноманіття» [Тарнашинська 2008: 97]. З цією метою вона влаштовує прийом, офіційно назвавши це зустріччю Нового року за китайським стилем. Найбільше враження, на переконання Регіни, має справити салат з малини та пермських фіалок. Тішачись власною здатністю приголомшувати й дивувати, Регіна забуває про те, з якою метою вона все це влаштувала: «Припудрена загальною солодкою увагою, плаваючи в малиновому сиропі фантазій та ілюзій, вона спіймала себе на думці: «Ха! Якщо не зі Стасом... то

принаймні з Вольдемаром!..» Він, здається, цілком вловив її французький акцент» [Тарнашинська 2008: 98]. Майстерне відтворення нюансів жіночої логіки й психології визначає художню оригінальність образу Регіни, у контексті якого актуалізується ідея про небезпеку створення ілюзій, які можуть знищити здатність відчувати, розуміти й цінувати реальність.

Письменниця художньо осмислює проблему впливу на психологію і духовний стан людини щоденних матеріальних, родинних негараздів. Під тиском життєвих реалій змінюється людина, ховаючи свою справжню суть під маскою, втрачаючи здатність розуміти себе й інших.

Загалом, художньо-естетичні особливості прозописьма Людмили Тарнашинської вказують на лірико-психологічний характер її новелістики. Письменниця засвідчила свою схильність до моделювання жанрово-структурного типу новели настрою. У її творах переважають внутрішньо-психологічні конфлікти з яскраво вираженою лірико-філософською домінантою, їм притаманна змістова концентрація, наявність одного настроєвого центру. Тонке нюансування людських почуттів відбувається, як правило, через майстерне моделювання характеру, через структурування подієвого плану крізь призму внутрішнього світу персонажа.

Література: Денисюк 1999: Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття / Іван Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.; Тарнашинська 2008: Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті / Л. Тарнашинська. – К.: Неопалима купина, 2008. – 260 с.

Рецензенти: Куца О.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Поляруш Н.С., к.філол. наук, доц. (Вінниця)

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Зоряна Лановик, проф. (Тернопіль)

Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

УДК 821 – 161.2 – 31.09

ББК 83.3 (4УКР)

Український поетичний ноктюрн: рецепція традиції музичного символізму

У статті окреслено особливості розвитку жанру ноктюрну в українській поезії першої половини ХХ століття, зокрема у творчості М.Вороного, О.Олеся, Є.Маланюка на тлі західноєвропейської традиції. Простежується вплив символізму в музиці (ноктюрни К.Дебюссі) на зміну стилю та поетики вірша. Осмислюється феномен музичності словесного мистецтва як домінанта художнього мислення українських поетів. Аналізується тематичний спектр ноктюрнної поезії у контексті інтермедіальних параметрів.

Ключові слова: жанр, ноктюрн, символізм, міжмистецька взаємодія, тема, музичність літератури.

Zoryana Lanovyk, Marianna Lanovyk Ukrainian poetical nocturne: the reception of musical symbolism tradition

In the article the peculiarities of the development of nocturne as a genre in the Ukrainian poetry of the first half of the 20th century, predominantly in the creativity of M.Voronyj, O.Oles', Ye.Malanyuk, O.Teliha in the background of the tradition of the West Europe are outlined. The influence of musical symbolism (nocturnes of C.Debussy) upon the style and poetic changes in verse is traced. The phenomenon of musicality of the word art as a dominant of artistic thinking of the Ukrainian poets is comprehended. The thematic spectrum of nocturne poetry in the context of parameters of intermediality is analyzed.

Key words: genre, nocturne, symbolism, intermediality, theme, literary musicality.

У попередній статті [Лановик. Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка. Вип. № 36 – 2012] було окреслено, що літературний ноктюрн як жанр викристалізовувався на музичному підґрунті, фіксує зміну мистецьких епох та настроїв. У другій частині нашого дослідження маємо на меті виявити, як розширювався

спектр жанру ноктюрну зі зміною музичної парадигми від романтизму/неоромантизму до символізму/імпресіонізму та загальних тенденцій появи модерної музики першої половини ХХ ст.

Як відомо, епоха символізму запропонувала не лише нове бачення мистецтва, а загалом нове світорозуміння і світочуття. Накреслена романтиками нова картина світу, яка відображала його фрагментарність, мінливість, недоокресленість, після епохи реалізм/натуралізму знову стала в центрі мистецького мислення. Символісти почали «допрацьовувати» її в напрямі стирання контурів, розмивання меж, відходу від фіксованої семантики. Уведені в культ прийоми сугестії, синестезії, вселенської аналогії наближали всі прояви людського буття до музичного враження. Не випадково в епоху символізму музика сприймалася як мистецтво, яке набувало рис релігійної містики: музика єдина з усіх проявів творчості була здатна навіювати і внушати несказанне та невисловлюване, втілюючи усю гаму людських почуттів і душевних станів. «Возвеличення музики над усім іншим було неначе реакцією символістів на глухоту попереднього покоління, в якому Делакруа, Готьє чи Бодлер були достойними винятками. В жодну епоху музика не нараховувала стількох прихильників серед літераторів і художників, як в епоху символізму. Це був навіть не культ, а справжня релігія музики» [Яроцинський 1978: 111]. Особливим чином це виявилось в літературі: «Оскільки завдання поета чи прозаїка швидше внушати, ніж описувати, то література стає, власне, музикою, бо музика ж і володіє найбільш розвинутою силою внушення і може значно краще, ніж слово, відтворювати таїну життя» [Яроцинський 1978: 111].

Надаючи перевагу натяку перед прямим звертанням до читача, символісти відмовилися від пафосу, зображення морально-етичних проблем. Головним для них був глибинний внутрішній зміст слова, світ почуттів, емоцій, переживань, найтонших порухів душі, інтуїтивних та інстинктивних осянь. Головна тема символічної поезії та драми – трагізм людського буття, тому в них звучать мотиви туги, гіркоти, безнадії, марності людських зусиль і характерною стає образність у дусі песимізму А.Шопенгауера – осінь, сутінки, опале листя, засохлі квіти, дощ, сумні звуки дзвонів чи скрипки. У сфері версифікації символісти також руйнують

канони, відмовляються від стрункої системи віршованого розміру, надаючи перевагу музичності звучання вірша. Це стосується й драми – у символістській драмі майже відсутня дія, а основна роль відводиться мовчанню, жесту, міміці.

Першим таку настанову висловив Поль Верлен у своєму програмному творі «Поетичне мистецтво» (1874), де він закликав наповнити поезію музикою, півтонами, ліричним внутрішнім станом „Я”. Верлен говорить, що поет подібно до струни повинен виражати нетривкість станів людської душі, де кожна життєва ситуація викликає тремтіння і звучання душевних струн. Вірш, на думку Верлена, повинен наблизитися до ритмічного об'явлення, музики і відтворювати звуко-смісл на межі між свідомим і підсвідомим, здійснювати такий сугестивний вплив, який на слухача чинить музика. Омузичення словесного мистецтва стало домінантою художнього мислення поетів. Хоча подібні ідеї були не нові, вони вже звучали у творах романтиків і навіть преромантиків: «...почуття не піддаються зображенню, однак за формою вони до нього здатні, і дійсно існує всіма улюблене і дієве мистецтво, предметом якого є саме ця форма почувань. Це мистецтво – музика. І оскільки дія пейзажного живопису і пейзажної поезії музикальна, – воно є відтворенням здатності почувати, тобто відтворенням людської природи. І справді ми бачимо у кожній художній чи музичній композиції своєрідний музичний твір і вважаємо його частково підвладним тим же законами. І від фарбів ми також вимагаємо гармонії тону і певною мірою й модуляції. В кожному поетичному творі ми відрізняємо єдність думок і єдність почуттів, музичну стрункість від стрункості логічної, коротше кажучи, ми вимагаємо, щоби кожен поетичний твір поряд з тим, що виражено в його змісті, і за своєю формою був наслідуюнням та вираженням почуттів і діяв на нас, як музика» [Шиллер 1957: 635].

Ці ідеї були продовжені маніфестом Жана Мореса (1886), в якому він наполягав на містичному характері поезії, згодом розгорнуті в есе Стефана Малларме «Таємниця в словесності» (1896), в якому йшлося, що головне завдання поезії – це мовчання, ритм, таке поєднання слів, яке руйнує звичний ланцюг смислу і надає особливий звуковий чи ритмічний енергії, яка відсутня в звичайній мові. Називати предмети, за Малларме, – це руйнувати насолоду від поезії, навіювати – це основна ціль поета. У

використанні таємниці і полягає суть символізму: не називати предмет, а викликати його в уяві читача, щоби передати стан душі. Подібні ідеї були висловлені і в сонеті Артюра Рембо «Голосні», і в його есе «Алхімія слова», де він говорив про колористику голосних, ідею інстинктивних ритмів, яка є доступною для всіх п'яти чуттів.

Символісти намагалися перебудувати поезію зсередини, змінити повністю поетичний лад. Це призвело до заперечення силабо-тонічної поезії і появи верлібру. Повна відсутність рими, сталого метру, порушення синтаксичних зв'язків і правил пунктуації були покликані наблизити поезію до музичного переживання. Ці ж теми порушувалися у статтях Поля Валері «Становище Бодлера» (1924), «Лист про Малларме» (1927), «Чиста поезія» (1928), «Існування символізму» (1938). Оскара Уайльда – «Критик як художник», «Мистецтво обману» (1891), Вільяма Батлера Єйтса «Поетичний символізм» (1900), Гофмансталя «Поезія і життя» (1896), «Поет і нинішній час» (1907) та ін. У всіх цих трактатах, яких би тем вони не стосувалися, (таємниці слова, розщеплення слова на образ і ритм, експресію звуків) основна ідея – верховенство творчості над життям. Мімезис, що був утверджений в попередні епохи, замінювався ідеєю самонаслідування. Творчість бачилася як особливий тип релігійності: віра в смертного поета – носія безсмертя, міфологічного начала, віра у символічну значимість пам'яті, свідомості, уяви, жести, віра у надреальність світу.

Оскільки символ став центральним прийомом творчості, то твори символістів передбачали подвійність художнього мислення, парадоксальність образів, де стирається межа між матеріальним і духовним світом, минулим і теперішнім чи майбутнім, людиною і маскою, поезією і прозою. Жанр ноктюрну виявився дуже суголосним із такими творчими настановами митців. «Нічна» поетика приваблювала їх ідеєю взаємопереходу між душевними станами сну і дійсності, яка сприймається ніби через пелену уявлюваного образу: «Якщо зі світу видимих форм та ідей, в якому перебувають поезія і пластичні мистецтва, ми перейдемо у світ звуків і гармонії, нашим першим враженням буде враження людини, що зі світла раптово перенеслася в глибоку темряву. Там все здавалося ясным, було пов'язане між собою, створювало якусь

картину; тут все народжується із безграничного, все оповите темрявою, таємницею. Там – постійність контурів, непохитна логіка нерухомих форм; тут – безконечні припливи і відпливи чогось нетривкого, що перебуває у вічному русі і преображенні, схованого у безконечності різнорідних форм. У цій непроглядній ночі, в яку ми занурюємося разом із музикою, хвиля життя стрімко підхоплює нас, але неможливо щось побачити, щось розпізнати. Однак в міру того, як наша душа освоюється з цією дивною країною, приходить ніби друге бачення. Душа наша нагадує тоді сновиду, який, впадаючи у все глибший сон, віддається своїй сонній мрії і бачить, як зникають реальні предмети. Але чим більше зникає зовнішня сторона предмета, тим більше проступає внутрішня, і притому із вражаючою чіткістю» [Яроциньський 1978: 67 – 68].

Яскравим виразником такої символістської концепції нокторного письма був Микола Вороний. Г.Д.Вервес зазначав: «Прагнути передати складність духовності свого сучасника, Вороний шукав нових поетичних форм, орієнтуючись на світову, насамперед західноєвропейську поезію кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [Вервес 1996: 21]. Передусім, це була поезія «парнасців», котрі відшукували «нові, ще не відкриті можливості словесного мистецтва на його перехрестях з іншими видами художньої культури» [Вервес 1996: 23]. З-поміж настроїв та інтенцій літературної доби, які М.Вороний поділяв із західноєвропейськими митцями, дослідник називає й особливу настанову на музичність лірики: «Чи не найбільше його новаторство проявилось у сфері розширення музичних можливостей українського вірша... Автор... був майстром звукопису, умів «переплавляти» слово в музику, вправно вводив риму-асонанс, внутрішні, дієслівні рими, різні форми строфи. Все тут було підкорене музичній стихії, якої вчився у Вороного і молодий Тичина» [Вервес 1996: 21]. На думку Г.Д.Вервеса, це був вплив Поля Верлена, який звернув особливу увагу на музичну стихію мови («Найперше – музика у слові»), «її здатність передати найнепомітніші відтінки думки, недомовленість, «понадсвідому» символіку предметів, вібрацію найінтимніших почуттів» [Вервес 1996: 24]. Попри те, що М.Вороному, безумовно, була близька європейська поезія межі століть, «позначена інтересом до філософського осмислення тем

сьогодення», його лірика зберігала тісний зв'язок із українською поетичною традицією, переданням поколінь, що робило його твори співзвучними з поезією його сучасників-символістів, яскраво виражених «ноктюрністів», зокрема із мистецькими пошуками Б.Лепкого.

Суголосним із Лепківською лірикою, її присмерковими образами і мотивами туги є цикл М.Вороного «Співи старого міста» (1913). Хоча, на відміну від Лепкого – поета із селянською душею, – Вороний тяжіє до урбаністичної тематики, але серед його нічних міських пейзажів теж з'являються привиди козаків:

Тумани, тумани над містом плывуть,
Як хвилі гойдаються сонні...
І клаптями тануть, і лавою йдуть
Такі монотонні...

...Зі сну потягаючись, вийшов і став
Над містом козак величезний,
Немов Остряниця або Святослав, –
Старезний, старезний... («Старе місто») [Вороний 1996: 32].

Чи не найяскравішим зразком ноктюрнової лірики Миколи Вороного є поезія «Тіні» із названого циклу. Традиційна монотонна картина нічного присмерку змінюється «хімерною візерунковістю» нічних малюнків. Тут із калейдоскопічною швидкістю з однієї в іншу перетікають різноманітні картини. Деякі з них звучать в унісон із національними образами й мотивами: «Як пісня старця про ту неволю, / Про ту голодну сирітську долю... / ...Велика брама, важкі засови, / Гидкі потвори, зловісні сови, / Безмежне поле і чорні круки, / До неба зняті в благанні руки, / Гірлянди квітів, лице богині... / І знову тіні, холодні тіні... [Вороний 1996: 34-35]; інші – набувають салонного звучання: «В глухих акордах – мінорні тони / І журні дзвони, далекі дзвони... / Хлюпочуть хвилі, шепочуть хвилі, / В тумані плинуть уривки милі: / Голівка Греза, ескіз Родена, / Меланхолійний ноктюрн Шопена, / Фрагменти вірша Сюллі Прюдома, / Псалми Верлена... Яка утома!...» [Вороний 1996: 35].

Мотив ноктюрну Шопена з'являється не випадково. Вірш М.Вороного плінністю образів, інтонаційно-фонетичними

засобами, химерністю поєднання образів і хитросплетінням думок словесно відтворює ритмомелодику Шопенової музики.

Такими ж омузичненими є й інші ноктюрни М.Вороного. У мінорній тональності гнітючу духовну атмосферу початку ХХ ст. відтворено у поезії «Мерці». За висловом поета, він передає «хаотичний концерт» гамору, гулу і крику «живих мерців» усіх поколінь, які віками кричать про краху долю і світовий поступ, але «у відповідь лиш дзвонять кайдани».

Мінорно-меланхолійна поезія «Привид», очевидно, нав'язана дійсним сном у ніч на 26 лютого 1902 р. (про що свідчить підзаголовок твору). Це – оригінальна ноктюрнова романтична замальовка, в якій стирається межа між сном і дійсністю: у нічній тиші, яка несе забуття даремних денних клопотів і турбот, постає образ Поета:

Замислене чоло додолу схилилось,
Поважний і страдницький вираз лица,
Неначе в нім горе всесвітнє відбилось,
І очі глибокі, сумні без кінця...

У шапці й кожусі і вуса козачі... [Вороний 1996: 152].

На межі марення і пробудження, сну і активної думки уявний примарний образ у світлі місячного сяйва переходить у портрет Шевченка, що висить на стіні. Але в мить пробудження ліричний герой у сльозах і сердечному трепеті переконаний, що «се не портрет», це було нічне видіння, у якому Кобзар стояв посеред кімнати і говорив із ним.

Друга частина вірша, в якій відтворена мова-докір Кобзаря славних прадідів великих правнукам поганим є тужливо-розпачливою: «Сіяв зерно, сподівався / На добрії жнива... / Та ба! думка одурила, / Як і перш дурила – / Зледащіла, знікчемніла / Козацькая сила!» [Вороний 1996: 153]. Але у третій частині з'являються мажорні співзвуччя. Ліричний герой намагається виправдати себе і своє покоління за те, що не виконано Заповіту Кобзаря, але в його словах бринить надія, що ще не все втрачено, поки живе творча сила народу: «...Але я знемігся. Не велет я дужий, / Я син свого часу, і хрест мій важкий, / Але до святих твоїх дум не байдужий, / І в серці зберіг заповіт дорогий, / І всі ми такі... Нам приборкано крила; / Хробак лихоліття нам серце сточив, / Але

не сточив він любові до діла / І творчої сили він в нас не убив
[Вороний 1996:154].

Окрім медитативно-патетичних ноктюрнів у М.Вороного є низка лірично-елегійних нічних поезій. Зокрема присвячені красі ночі поезії «Музика неба» і «Зоряне небо» із циклу «Ad astra»:

Тиха гармонія ночі.
Лагідно в височині
Сяють ласкаві, ясні
Зорі, мов янголів очі,
Мрійно-сумні.
В сяйві од шат променистих
Небо зітхає, тремтить, –
Мліє тасмна блакить;
Місяць на хвилях імлистих
Марить чи снить. («Музика неба» [Вороний 1996:62]).

Весь цей цикл є наскрізь музичним – «гармонію ночі» творить «Божеський спів», який співають духи, славлячи Бога, а зорі і місяць слухають його. Цей спів зливається з нічним псалмом сплаканих зір – у величній тиші звучить «сферична музика розгойданих планет». Музично-звукові образи мелодії, шепоту, тиші переплітаються із зоровими образами мерехтіння зір, місячного променя, нічних вогнів у морі, довершуючи величні картини досконалої гармонії зоряної ночі. Саме такі ліричні картини виражають той стан душі митця, коли, за словами О.Рисака, «душа поетова постає як прихисток космічної музики, як вмістилище найвеличнішого... Ця відкритість природи ліричного персонажа, його орієнтація на естетичні цінності позаземного характеру, прагнення причащатися «музикою сфер» сповна виявляють концепцію людини М.Вороного» [Рисак 1999: 386].

Така особливість ноктюрнової лірики початку ХХ ст. породжена впливом трансформації жанру ноктюрну в музиці, особливо у творчості Клода Дебюссі, яка ознаменувала перехід від романтизму до модернізму. Його ноктюрновий триптих «Хмари», «Святкування», «Сирени», а також п'єса «Місячне сяйво» стали епітомом модерністського елегійного мислення в музиці. Ніжні ліричні мотиви із використанням англійського ріжка створюють

атмосферу просвітленої туги і душевного спокою. Використання семантики імпресіонізму в Дебюссі було спричинено його захопленням творчістю Джеймса Уїстлера – визнаного майстра живописного ноктюрну. Як свідчать сучасники Дебюссі, усі стіни його будинку прикрашали копії картин Уїстлера, а досягнутий у них ефект синестезії він намагався відтворити в музиці. Цікаво, що й Уїстлер виявляв подібну міжмистецьку взаємодію у живописі, називаючи власні картини музичними термінами «ноктюрн», «симфонія», «гармонія», «етюд», «варіації» та ін. Найвідомішим є цикл його ноктюрнів із зображенням нічної Темзи: «Ноктюрн в синьому і зеленому. Челсі» (1871 р.), на якому море зливається з небом в єдину блакитну гаму; «Ноктюрн у синьому і срібному. Вогні Креморна» (1872 р.) зі спалахами феєрверків у тумані над Темзою; «Ноктюрн у синьому і золотому. Міст в Баттерсі» (1872–1875 рр.), де вишуканий силует моста начебто розчиняється у присмерковій млі та ін. Художника приваблювало надвечір'я як час напівтонів і гри світлотіні, гармонії пастельних барв.

А Клод Дебюссі відтворює цю гармонію засобами музики. Не випадково його сучасник англійський критик Артур Саймонс називав його «Малларме музики». Спорідненість Клода Французького з творчістю символістів підтверджується його зверненням до поезії Шарля Бодлера (вокальні поеми), Стефана Малларме (симфонічна прелюдія до еклоги «Післяполудневий відпочинок фавна», романси на його вірші), Поля Верлена (романси) та ін. Водночас критики звертали увагу на живописність його музики, своєрідний *Tonmalerei* (звуковий живопис), найяскравішим зразком якого були і його «Ноктюрни», після виконання яких у Парижі 1901 р. критика писала: «Неможливо уявити собі симфонію більш витончено імпресіоністичну. Вона вся створена із звукових плям, і, хоча й вирізняється химерністю мелодійних ліній, все ж композиція її фарбів і їх поєднання – її гармонія, як вказали б живописці, – виявляє незвичну спаяність, яка заміняє лінії абсолютно пластичною красою звучань...» [Яроциньский 1978: 41 – 42].

Така інтермедіальна характеристика творів мистецтва стала симптоматичною в епоху Дебюссі. Е.Делакруа першим заговорив про «музику картини» і про «магічний акорд», створюваний фарбами. Таку ж думку поділяв Гоген, а також Бодлер вживав

термін «мелодійність картини». Часина ноктюрнової лірики М.Вороного теж балансує на межі між музичністю і зображальністю. Передусім це стосується циклу «Разок намиста» (1910), присвяченому другові М.Вороного Іванові Липі, якого автор у присвяті називає побратимом. У душі краших європейських живописців-ноктюрністів поет змальовує яскраві картини присмеркової пори і ночі. Своєрідна лірична драма починається картиною останнього зблиску сонячного світла:

Поволі, тихо зайшло за гори
 Червоне коло блискуче, красне...
 В душі зринають жалі-докори...
 Упали тіні, проміння гасне... [Вороний 1996: 133].

Далі, ніби на сцені з'являється персоніфікований образ ночі: «В киреї темній тихо суне ніч / І все в свої обійми загортає». На тлі нічного пейзажу розгортається драма людської душі, яка не може знайти спокою через сердечний біль, тягар вини, любовне страждання.

Зразком класичного ліричного ноктюрну є сьома частина циклу: «Нічка на землю упала / Синім, прозорим серпанком. / Сумом душа оповита, / Стомлені вії примкнула...» [Вороний 1996: 135]. Вона відтворює найбільший злам в самотній душі, охопленій сумнівами, страхом, божественним трепетом: «Тіні снуються юрбою... / Хтось ніби важко зітхає... / Крила протер Невідомий... / Хто се? Ні слова... О, мука!..» Кульмінацією у розгортанні сюжету ліричної драми є остання частина «Ні!», де атмосфера нічного жаху і відчаю, подібно до нічних марень Едгара По, підсилюється звуковими образами: «Наді мною скрипки плачуть, / Скрипки плачуть наді мною уночі; / Наді мною круки кричуть, / Круки кричуть і регочуться сичі...» [Вороний 1996: 136].

Образ скрипки, яка своїм плачем-співом вражає серце поета, є наскрізним у ноктюрновій ліриці М.Вороного. Найяскравіше цей образ постає у поезії «Скрипонька». Відкривається поезія картиною нічного міста у стилі французьких імпресіоністів: «Ніч безока над містом стоїть, / Візники... пішходи...майдан... / Дрібно сіється дощ, хлопотить; / Світло гасне і знов миготить / Кризь туман...» [Вороний 1996:127].

Далі кожна наступна частина твору, різко змінюючи метричний розмір і ритм, є словесним вираженням певної скрипкової мелодії: вона то жалібно співає, то заливається стогоном, то грозить прокльонами, то знову «переливається срібними жалями» і розсипається кришталевими слізьми, то тремтить, «безтямно ридає» чи сміється, то, «зомліває, руки ламаючи», «як на могилі голосить».

Така контрастність художнього мислення М.Вороного притаманна й іншим його поезіям. Дихотомічний диптих «Дніпрові спогади» об'єднує два ноктюрни, які, з одного боку, взаємозаперечують, а з другого – взаємодоповнюють один одного і є справді вишуканими зразками двох основних типів цього жанру:

1) меланхолійно-елегійного, лірично-мелодійного з еротичними мотивами:

То літньої ночі було на Дніпрі...

Чудової теплої ночі!

Горіли брильянти в небеснім шатрі,

І очі зоріли дівочі...

2) романтично-експресивного, трагічно-розпачливого з цвинтарними мотивами: «Ніч зловіща була, як безодня страшна. / Жовтий місяць дивився з-за хмари, / Мов обличчя мерця... І та хвиля сумна / Була хвилею лютої кари. / «Вічну пам'ять» у лісі десь вовк завивав, / Як її в домовину живу я ховав. [Вороний 1996: 109].

Навряд, чи можна знайти інший зразок музичного, малярського чи літературного твору, де ці два протилежні настроєві ключі поєднуються в такому драматичному співзвуччі, взаємопритягаючись і взаємовідштовхуючись водночас. Це – та висока модуляція, яку О.Рисак окреслив як «рівновага нескінченності. Душа поетова – і космічна музика. Людина і Всесвіт» [Рисак 1999: 287].

Після того, як творчість модерністів була затаврована радянською літературною критикою як буржуазно-занепадницька, жанр ноктюрну майже не розвивався в українській материковій літературі. Проте ця традиція знайшла своє продовження у творчості діаспорних письменників, які, перебуваючи на чужині, переживали складні душевні драми.

Найширшою палітрою ноктюрнових тем, мотивів і образів позначена творчість Олександра Олеся, в якій відтінки нічних

пейзажів змінюються від лірично-мрійливих (переважно в ранній ліриці) до тужливо-розпачливих (у час вигнання). Починаючи від відомої поезії «Чари ночі», яка стала народною піснею, Олесь постає в історії української словесності як найліричніший співець української ночі, де зорові образи межують із слуховими, нюховими, дотиковими, мінливість романтичного настрою породжує численні алюзії і асоціації, створює химерний настрій таємничості та закоханості: «...Поглянь, уся земля тремтить / В палких обіймах ночі, / Лист квітці рвійно шелестить, / Траві струмок воркоче. // Відбилися зорі у воді, / Летять до хмар тумани... / Тут ллються пахощі густі, / Там гнуться верби п'яні...» [Олесь 1990: 65].

І вже цілком у ключі європейської салонної лірики створено любовні поезії, написані в Італії – «Заходє сонце», «Ти не прийшла», «Італійська ніч підкралась». В останній автор у тексті вказує на зв'язок цих рядків із серенадною традицією: «Італійська ніч підкралась, / Розлила солодкий чад; / Деся здаля луна озвалась / Флорентійських серенад» [Олесь 1990: 235].

Такими ж «шаленими піснями» ночі є його поезії «Казка ночі», «Тайни ночі», «Весняної ночі», «Коли на крилах ночі на землю сон злетить», «Любов» («О не дивуйсь, що ніч така блакитна»), де в химерному поєднанні з'являються міриади нічних образів і картин, в нічній тиші можна почути голоси квітів, води, неба, розмовляти з комишем, струмком, місяцем і впадати в солодкі мрії, нав'язані нічною красою. Тут також простежується стилістика музичного письма Дебюссі, який наполягав, що тільки у музиці можна досконало відтворити поезію дня і ночі, землі і неба, ритмічно передати незбагненну пульсацію природи. «Дебюссі, якщо він натхненний природою, зовсім не намагається відтворити її. Він передає деякі її елементи во ім'я самої радості слухати їх як музику. Його цікавить не образ, а сприйняття, не квітка, а поява пуп'янків...» [Яроциньский 1978: 211]. Подібна стилістика в музиці породила явище брьюїзму (від франц. 'bruit' – шум) – запровадження в музику елементів немuzичних шумів і шелесту, що сприяло підсиленню в музичному творі чуттєвих відчуттів і вражень. Водночас поряд із широким спектром звукових асоціацій в Дебюссі розгортається не менший спектр «звучання тиші». У своїх партитурах він використовує десятки визначень різних

відтінків затихання музики («віддаляючись», «завмираючи», «стихаючи», «розчиняючись», «ніжно звіддаля», «ледь чутно» та ін.). Частина його ноктюрну «Хмари» закінчується рrrr смичкових, тобто, як зазначає С.Яроцинський, «дематеріалізується»: «Майже вся музика Дебюссі виникає із тиші, подекуди завмирає і занурюється в неї, ніби вслухаючись у таємниці життя і смерті, в «надчуттєве...» [Яроцинський 1978: 209]. Така настроєвість суголосна з поезією символістів, словесним бруїзмом С.Малларме: «В осмуті місяць зблис. Ридали серафими, / Серед безмовності, над квітами хисткими / Стискаючи смички, і линув з віолін / Музики білий схлип на просинь пелюстин...» [Малларме 2001: 29].

Подібними ноктюрновими мотивами пройняті поезії О.Олеся «Чарус ніч, п'янить, полоне», «Мовчить, дрімає літня ніч», «Місяць, закоханий в ніч чарівну», «Раз в масву нічку», «Ходім звідсіль, де радощів немає» та ін. Щоправда, вони подекуди набувають більш драматичного звучання, до звуків радісної чи тужливої меланхолії долучаються трагедійні ноти, сумні мотиви.

Є у творчості О.Олеся й суто пейзажні ноктюрнові зарисовки. Такими зокрема постає поезія «Осріблені місяцем гори блищать» із циклу «В Криму. З кримських образів». А вірш «В долинах десь хатки біліють» із цього циклу перегукується мотивами з відомою «Піснею подорожнього» Й.В.Гете та авторським її переспівом М.Лермонтова «Горные вершины», який у музичній інтерпретації А.Рубінштейна набув надзвичайної популярності: «Долини сплять... собі б заснути, / А я все вище, далі йду... / Стомивсь вкінєць... ось-ось впаду, – / І ноги в мене ніби скуті...» [Олесь 1990: 99].

Однак О.Олесь не обмежувався лише «салонною» тематикою. Вже у ранній його творчості картини ночі постають під знаком України: «Гасне вечір... Сон обняв / Гори і долини... / А між горами літа / Пісня України» [Олесь 1990: 96]. Все частіше ліричну пісню ночі перериває брязкіт зброї, як у поезії «Я більше не плачу», де змовкла пісня, бо «в борні уночі / Співають залізні мечі... / Вночі блискавиці літають, / до бою скликають, – / І меч мій в борні / Нехай заспіває мені» [Олесь 1990: 79].

Із настанням кривавих подій в українській історії у творчості О.Олеся, як і багатьох його сучасників, з'являються

фантазмагоричні картини страшної ночі, написані у неоромантичному ключі: «Стало знов темніше... хмари позвисали, / Вилетіли сови, вибігли шакали, / І ревуть, і виють, і шукають тіла... / Полилися сльози, кров зачервоніла... / В хмарах світлі зорі, в тюрмах вільні духом... / Ой нависла стума над народним рухом. / Вибігли шакали, вилетіли сови... / Скрізь гарячі трупи, скрізь потоки крові...» [Олесь 1990: 105].

Контрастами (світлі зорі – тюрми), хіазмами, редублікаціями Олесеві рядки уподібнюються до патетичних ноктюрнів Ф.Шопена. Водночас революційні настрої і потрясіння відкрили для України новий шлях до визволення, тому навіть у трагічних ноктюрнах з'являється надія на прихід нового дня: «І здається, ночі і кінця не буде... / Але стійте міцно і боріться, люде... / Розганяйте стуму, сміло рвіть кайдани, / Бо рожевий ранок незабаром встане, / Засміється сонце в небі золотому, / І його проміння не спинить нікому!» [Олесь 1990: 105].

Ці теми і мотиви посилено звучать у збірці «Будь мечем моїм», в якій постають картини, де «ніч страшна іде» [Олесь 1990:127], «в огні палає Україна» [Олесь 1990: 130], народ – «як орел вночі підтятий» [Олесь 1990: 117], де «ліс в п'їтмі нічній» чує, «як десь на кобзі золотій / Струна застогне і порветься...». Попри те, що мотивами розпачу пройняті поезії «Світає... ніч поволі тане», «В країні мертвій і безплідній», «Народ, як мертвий, спить без снів», все ж інколи з'являються образи першого променя, що пронизує ніч, мотиви довгожданого ранку. Однак ці світлі тони майже цілком згасають у поезії О.Олесья періоду вигнання. У «Поезіях» та у збірці «Кому повім печаль мою» поодинокі ноктюрнові ноти звучать рядками безсонних ночей, спогадами про минуле, стражданням теперішнього, страшними снами про далекі, залишених на Батьківщині, де все ще триває «ніч людського божевілля» [Олесь 1990: 415]. А зоряні ночі залишилися «там» – на Батьківщині, у минулому, у нездійснених мріях.

Подекуди його нічні пісні перегукуються із творами українських співців січового стрілецтва, як-от Р.Купчинського («Накрила нічка»), Лева Лепкого («Маєва нічка»), для яких лірична поезія ставала спогадом минулого, короткочасним спочинком від виснажливих походів і боїв та водночас ліричним кредом, в ім'я

чого ці бої ведуться – повернути собі Батьківщину, щоби здобути спокій душ і мирний сон для своїх коханих.

В цілому ноктюрновій ліриці О.Олеся притаманні такі ж риси музичності, які О.Рисак [Рисак 1999: 359] визначив у інших його текстах: досягнення лексико-стилістичними засобами ефекту музики «на стику» компонентів лексем, тексту, підтексту; музичні компоненти образу, які створюють широкий спектр мелодійних варіантів та їх модуляцій; ритміка фрази (акцентовані наголоси, асонанси та алітерація, закономірні та несподівані паузи); поетика лейтмотиву; крещендо-дімінуендове розгортання образу чи художньої ідеї.

Нічна лірика є також надзвичайно вагомою складовою художньо-поетичного світу Євгена Маланюка. Окрім низки творів під назвою «Ноктюрн» (хоча написані в різний час, їх подекуди об'єднують спільною назвою «цикл Ноктюрнів»), з-під його пера вийшли й інші твори нічної тематики: «З ночей», «Ніч над потоком», «Місячна соната», «Сплять гори у смерекових борах» (Карпатський триптих) та ін. Вони теж музично насичені та музично виважені, адже сам Є.Маланюк як митець прекрасно розумів важливість досягнення у слові справжньої музичності, про що він писав у статті «Думки про мистецтво»: «Дарма переконувати тих, хто не відчуває різниці (а різниця ця не маленька) між музикальністю зовнішньою і музикальністю внутрішньою, між музикальністю ритмовою і музикальністю графічно-ритмовою, формальною, коли вона є пришитою до твору, а не витікає з самого твору, не виростає органічно з його евфонії» [Маланюк 1923: 49].

Однак, у Маланюковій ліриці ніч не втілює такої гармонії, як в Олесевому доробку, він, навпаки, тяжіє до діонісійського екстазу, до настроїв С.Пшибишевського, до традиції вигнанця-Норвіда. Тут із надзвичайною силою виявляється властива Є.Маланюкові амбівалентність художнього мислення, зіткнення контрастних образів: позірно спокійна нічна картина приховує народження зла, за тихим шелестом трав вчувається Міфестофелівський сміх, спів солов'їв перегукується зі співом третіх півнів, а ніч свята і п'яна, шалена, божевільна, породжує і пристрасть, і гріх, і страждання, вона завжди оманлива, не щира, отруйна, «підіслана ворогом»: «Розквітлий сад і місячна імла. / У

вогких вітах – голос солов'їний. / ...І ніч майово п'яно попливла, / І гріх стає, мов дівчина, невинний... / ...В сп'янілих квітах душить тьма і гріх. / Все отруїла тьмяна пристрасть ночі. / З-під темноти сичить стиснутий сміх. / Ще мить – він з'явиться і зарегоче [Маланюк 1992: 206].

Саме ці темні настрої у творчості Є.Маланюка стали підставою того, що його називали автором «чорного песимізму», поетом «п'їтьми і хаосу» (Святослав Доленга); а Ю.Липа писав: «Без тої яскравої блакитної високості він, шаленим птахом із кривавими очима, шугає просто вниз – у Вальпургієву ніч хаосу, в дисгармонію степових буревіїв, в дикий полон повстань і зрад... Він блюзнірствує, він сам гине...» [Липа 1938: 45 – 46].

Найбільше цих суперечливих образів ночі у двох циклах Є.Маланюка, написаних в різний час під тією ж назвою – «Ночі», де другий (1930 – 1932) продовжує тематику і настроєвість першого (1926 – 1928). Тут у нічних образах ніби підсвідомо зринають найтрагічніші картини української історії. Це – «чортячі ночі вовкулак», коли жорстокий місяць ловить душі у ясир, тому й тема кохання звучить божевільно і отруєно, дисгармонійно: «І в чортячих ночах, вовкулака, / Мушу чорний кохати чар. / Що ж тобі? Лиш співати та плакати, / Колисати дитину бурлаки... / В шибках – заграва. Ранок? Пожар?» [Маланюк 1992: 172].

Усі нічні картини Є.Маланюка означені мотивом усвідомлення трагічності української історії: «В вікні Великий Віз незрушно сяє, / Десь виють пси. І місяць мертвим оком. / В цім краєвиді та страшна краса є, / Що так властива буряним епохам» [Маланюк 1992: 172].

Особливого драматизму набувають ноктюрни, написані відразу після втрати державницьких сподівань у вимушеному вигнанні. У цих творах, подібно до Б.Лепкого, Є.Маланюк виявляє найбільший драматизм, породжений болем, небажанням змиритися із несправедливістю фіналу національно-визвольних змагань, відчаєм і ностальгією: «Тьмяні очі пекучі, як тьма, / Душний морок п'яного волосся, / Ніч глуха і сліпа, і німа – / Все, чим мріяв, так страшно збулося. / Ми програли життя сатані...» [Маланюк 1992: 143].

Таким зокрема є цикл «Горобина ніч» з розділу «Степова Еллада» (Збірка «Земля й залізо», 1930). Його складають вірші,

написані переважно у 1925 р. в Подєбрадах, коли письменник серйозно замислювався не тільки над долею української нації, а й над шляхами розвитку українського мистецтва. У цей час його звинувачували, з одного боку, за надто різкі висловлювання про українців, які не можуть дорости до рівня нації, а з іншого – за відмову від служіння красі, яка, на думку окремих письменників діаспори, повинна була вивести українську літературу на європейський рівень. Письменник Донцовського духу вибрав власний шлях у поезії: «Що мені твої пестоші вбогі? / Жорстока ніжність долоні? / Тут жагуча музика епохи, / Тут сонати останніх агоній. // Ось листва закипає криваво, / Панахиду вітер заводить, / Мертве світло вчорашньої слави / Залива суходоли і води» [Маланюк 1992: 143].

Уже цей цикл ознаменувався вишуканою музичністю, численними вкрапленнями музичних і звукових образів. Є.Маланюк по-шопенівськи відтворює «жагучу музику епохи», де на тлі чорної колористики, у стані п'яного осіннього сну поет відчуває «вічну спрагу» за небесною гармонією далеких зір, але його «голодний крик» самотнім перекотиполем відмірює пустелю світу і людської спустошеної душі. Тому це – музика пориву і гніву, як у Ф.Шопена, «пристрасна музика музи», як у Ц.К.Норвіда. Не даремно у своїй розвідці про Є.Маланюка М.Неврлий проводив паралель між українським та польським письменниками-вигнанцями: «Долею свого стражденного життя він близький до польського поета Ципріяна Норвіда, який також, як він, майже все своє життя поневірявся в холодній і байдужій чужині. Вогнем своїх інвектив, свого болю і гніву за стражденну батьківщину Маланюк був, однак, значно сильнішим за польського скитальця» [Неврлий 1991: 9]. Твори їх обох написані під знаком Ф.Шопена, суголосні шаленими низ-падіннями і контрастами. Норвідова дихотомія «проклинаю – благословляю» в Є.Маланюка поєднується з антиномією «ненавиджу – люблю». М.Неврлий теж звертає увагу на цей нездоланий контраст Маланюкової творчості: «Любити й ненавидіти батьківщину дано геніям. Так немилосердно картати Україну міг лиш той, що був готовий за неї віддати своє життя... Таке ж критичне відношення до батьківщини й рідної історії є і в Шевченка, ... і у Франка, ... і в Лесі Українки («Лиш той ненависти не знає, хто цілий вік нікого не любив»)» [Неврлий 1991: 15 – 16].

Хоча й не можна говорити, що виразно романтичне музичне письмо Шопена цілком чуже для символістів. Сам Дебюссі, відомий як витончений лірик імпресіоністичного світочуття, в останні роки свого життя, які ознаменувалися трагічними подіями історії, коли в першій світовій війні гинули його співвітчизники, а безцінні шедеври культури і мистецтва були знищені вибухами снарядів (особливо болісно французи переживали зруйнування Реймського собору XIII століття), звернувся до творчості Шопена, яка приваблювала його асоціативним багатством чуттів, де тонкий ліризм і салонність співіснували з мотивами вияву гніву, бунту і непокори. Такими, зокрема, були його «Ода Франції» чи оркестрова п'єса «Королю Альберту і його солдатам», написана під впливом вражень від руйнування і численних жертв у Бельгії.

Усі твори Є.Маланюка, які пронизані ідеєю втрати національних ілюзій, позначені такою ж музичністю. Кульмінацією вияву його поетичної візії є поема «П'ята симфонія» із присвятою «Пам'яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина». Написана у роки другої світової війни (1942 – 1944 рр.), вона відтворює події 1919 р., коли потуги української армії почали зазнавати краху. Назва «П'ята симфонія» і епіграф вказують, що мова йде про відомий твір Людвіга ван Бетховена, де на партитурі великий композитор написав «So pocht das Schicksal an die Pforte»: «Так стукає судьба у браму серця, / І треба вміть почути віщій стук...» [Маланюк 1992: 390] – говорить поет, очевидно, маючи на увазі, що його покоління отримало другий шанс відвоювати бажану волю.

У рамках висвітлюваної теми, оминаємо аналіз поеми загалом, а окремо зупинимось на його сьомій частині – «Ноктюрн». У контексті поеми, яка відтворює метушню військових дій, де зливаються у єдине звучання накази полковників і генералів, гул телефонних струн і стук друкарських машинок, вибухи і гуркіт ешелонів та спів втомленої піхоти, а накази до наступу змінюються сум'яттям, частина «Ноктюрн», здається, з'являється несподівано. Передусім картина нічного Крем'янця, де розгорталися основні військові події: «... І ніч урочиста, як свято, / Ніч червнева осяяла весь світ без меж, / Землю й небо молитвою тиші з'єднала / Аж до ранку. А ранком – ізнову навала / І війни клекотіння, і хмари пожеж» [Маланюк 1992: 398].

Частина «Ноктюрн», що слідує за нею, є своєрідним антрактом у зображенні хаосу війни, де мистецтво війни перемагається власне мистецтвом. Після рвучких ритмів попередніх частин, емоційної напруги і нервозності, звучить гармонійна мелодика картини нічного Крем'яця: «Під розсипом зор перлистих / Виситься Бона над містом, / Над тихою річкою вулиці, / Де домок до домика тулиться». Зорова картина доповнюється звуковим образом: «І людський труд згасило, / І бруд щоденний змило, / І місто – таємна влоговина, / Де – чуєш? – хтось грає Бетховена. / Із наступних рядків видно, що звучить «Місячна соната»: «То пані Словацька, може, / Про мертвого сина ворожить / В сонати місячнім сяєві. / Можливо, і сам тут блукає він, / Шукаючи Батьківщини» [Маланюк 1992: 399].

Образ пані Словацької безмірно розширює алюзійне тло «Ноктюрну»: це і страждання матері через розлуку із сином, і горе усіх матерів, що втратили синів на війні, і передчуття вигнання та блукання у безнадії віднайти втрачену Батьківщину та ін. Всі ці мотиви зливаються в єдину тужливу мелодію, яка заповнює весь простір і сягає неба: «І лине музика... лине... / Зливаючись з тишею, горами / Й міжзоряними просторами» [Маланюк 1992: 399].

Використаний прийом градації наближає «Ноктюрн» до малярства: епіцентром є гора Бона, де не раз упродовж історії розгорталися криваві баталії. Далі зір поета розширюється, охоплює все місто з ошатними будиночками. Музичне звучання розширює візію до замських гірських пейзажів, що, як притаманно для імпресіоністів, зливаються з небесами. Ідейну серцевину цієї частини розкриває епіграф твору: «Drzy Ukraina bodiakiem / Pod kotujacym zodjakiem / Panna Wagi podnosi...».

Він підкреслює, що в цій історичній ситуації гармонія природи і небес – нетривка, найменший порух зрадливих зір зодіаку може зрушити рівновагу світових терезів, тому позірний спокій міста – це зловіща тиша, де «домик до домика тулиться» від страху. Це та атмосфера, яку відтворив М.Черемшина у новелі «Село потерпає»: Україна, як билина, тремтить перед навалою війни. Але цьому страху протистоїть те, що вічне – безсмертна музика Бетховена, слово Словацького, безмежність зоряного неба.

Наступна, восьма частина поеми теж є ноктюрновою. «*Tertia vigilia*» («Третя сторожа») – це час від заходу сонця до світанку, коли вставав на варту особливий військовий патруль: «Адесь вже готують батальний день / Під глухим накривалом ночі. / Самотній патруль іде, / У п'ятмі напружує очі / І тягне предовгий дріт / Польового телефону, / І тягнеться в ніч безсонну / За ними росяний слід...» [Маланюк 1992: 400].

Вона теж має надзвичайно широке інтермедіальне тло, зокрема відсилає до масштабного полотна Рембрандта «Нічна сторожа», що теж передає готовність вступити у бій з надією на переможний фінал битви. Тут ліризм «Ноктюрну» поступається місцем «скреготу крицевого скерцо», коли заклики «Вогонь! Вогонь! І гук / Буде стуком судьби у серце. / І всі зрозуміють той стук» [Маланюк 1992: 400]. Ця остання частина, написана у 1951 році, звучить завершальним обнадійливим акордом, що український народ все-таки дочекається настання світанку і не пропустить прихід долі під брами сердець.

Окрім таких драматичних ноктюрнів, що тяжіють до Бетховенівської напруги і симфонізму, у творчості Маланюка-лірика є нічні твори й іншого звучання. У дусі Дебюссі-Уістлера написаний диптих із частини «Чорне серце» (збірка «Земна Мадонна» 1934 р.): «...І ніч пливла безшумним пароплавом / По звечорілих водах тишини... / Над містом – ліхтарі – намистом, / В міськiм саду оркестра грала / В провалля зоряної вишини. / О, вітре весняний! Ти з Біблії? З Євангелій? / Так близько чорні перли, перли віч. / Здавалося – весна, як тiнь архангела, / І синім Назаретом – ніч» [Маланюк 1992: 195].

Притаманну для Маланюкового мислення амбiвалентність персоніфікованого образу ночі найбільше виявляє «Ноктюрн» («Недовго вечоріло небо...»). У цьому творі картина нічного лісу, «просякнута» одночасно і світлом місяця, і «незнаними силами». А чарівна даль «дивносаяного моря» під пануванням ворожки-ночі, яка «зачарувала усе суще, / Закляла день і міру, і число» стає оманюю: крізь цю видиму дійсність «вдирається невсипуще солодке й необорне зло» [Маланюк 1992: 513]. Подібна настроєвість поезії «Ніч над потоком», але тут додаються улюблені Маланюкові мотиви з історичної прапам'яті українця-степовика: «Владно ніч бере у бран. / Смерк зник. / Яничарський ятаган – /

Молодик...» [Маланюк 1992: 523]. Зорова картина передає такий стан, коли, здається, все завмерло і застигло у нерухомому стані. І тільки плюскіт хвиль, що «протиная тишину», нагадує «про ритм і про час» і завдає невгамовного гострого болю «глядачу» цієї нічної картини.

Як бачимо, жанр ноктюрну є одним із центральних у творчості Є.Маланюка і представлений усією палітрою генологічних різновидів, мотивів і образів, із різними тональностями, мелодіями, ритмами. Загалом же вони постають зразками неоромантичної імпресіоністичної модерністської поезії, де вияв синтезу мистецтв сягає вершинного втілення. Однак патріотична настанова автора додає до цих естетичних візій драматизму і філософічності, що зближує мелодику Маланюкового вірша із музикою Бетховена, її багатогранністю і симфонізмом: «Ти сам один на цвинтарищі битви. / І тільки ніч. І готика молитви» [Маланюк 1992: 550].

Жанр ноктюрну присутній у творчості інших поетів діаспори, хоча ніде не виявляє такої ідейної глибини і розмаїття втілень, як у Маланюка. З-поміж інших наостанок варто згадати два ноктюрнові твори сподвижниці Євгена Маланюка Олени Теліги. На «напрутих струнах» самотності, відчаю і гіркою тронку «грає вітер» у поезії «Ніч була розбурхана і тьмяна» [Теліга 1992: 42]. У ключі Маланюкової проблематики та ідеї написана перша ноктюрнова частина триптиху «Чорна площа»: «Це ввижається в ніч, ледве змучена пам'ять / Божевільних думок від вогню не хоронить, / І вони закипають, іскряться снопами, / Щоб пізніше застигнути сріблом на скронях...».

Хоча у цьому вірші найбільше виявляється зміна настроєвості та тональності, останній рядок звучить акордом просвітлення і надії: «Тільки вранці, як вітер полоще / Звислі руки дерев і пропалені чола, – / Я лишаю її, чорну, стиснуту площу, / І виходжу у світ – з синім небом довкола» [Теліга 1992: 43].

Можна стверджувати, що попри напружену стилістику ноктюрнового письма поетів-вигнанців, в усіх була така ідейна настанова: через ніч думок, почуттів, розчарувань, гніву і сумніву вийти у інший світ. Для Дебюссі цим «іншим виміром» було море (найяскравіше це видно у ноктюрні «Серени»), для більшості українських поетів – це небо. Саме це у зміні мистецької

парадигми епохи стало домінантним. Якщо до того мистецтво відтворювало світ у картинах земного буття, а «небесна» тематика з'являлася в апокаліптично-анагогічній образності потойбіччя, то символісти поєднали любов до землі з ностальгією за небом, розмивши межу між ними. В художників-імпресіоністів зникла лінія горизонту, все розчинилось у просторі й часі. У символістів принцип вселенської аналогії передусім передбачав стирання межі між видимим і потойбічним. Українські поети буремної епохи тонко вловили і втілили у власній поезії ці настрої і мистецькі настанови. Жанр ноктюрну засвідчив суголосність їхніх художніх осянянь із ритмікою та семантикою історичної доби їхнього покоління.

Література: Вервес 1996: Вервес Г.Д. Микола Вороний // Микола Вороний. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – С.5–30.; Вороний 1996: Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / упоряд. і прим. Т.Гундорової: Автор вступ. ст. Г.Д.Вервес. – К.: Наукова думка, 1996. – 704 с. (Б-ка української літератури). Лановик 2012: Лановик З., Лановик М. «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука. – Вип. 36. – Тернопіль: ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2012. – С.3-13.; Липа 1938: Липа Ю. Бій за українську літературу. – Вид-во «Народний стяг», 1938. – С.45 – 46; Маланюк 1923: Маланюк Є. Думки про мистецтво / Веселка. – Каліш, 1923. – №№7 – 8.; Маланюк 1992: Маланюк Є. Поезії / Упоряд. та передм. Т.Салиги. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; Фенікс Лтд., 1992. – 686 с.; Малларме 2001: Малларме С. Вірші та проза / Упоряд. та пер. з фр. М.Москаленка / Передм. Д.Наливайка. – К.: Юніверс, 2001. – 240 с.; Неврлий 1991: Неврлий М. Поет боротьби й вселюдських ідеалів // Маланюк Є. Земна мадонна. Вибране. – Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури у Пряшеві, Фондація ім.Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – С.6 – 34.; Олесь 1990: Олександр Олесь. Твори. В 2-х т. – Т.1 / Упоряд., прим. Р.П.Радишевського. – К.: Дніпро, 1990. – 959 с.; Рисак 1999: Рисак О. Найперше – музика у слові / Олександр Опанасович Рисак. –

Луцьк, Редакційно-видавничий відділ ВДУ «Вежа», 1999. – 400 с.; Теліга 1992: Теліга О. Збірник / Олена Теліга / Київ – Париж – Лондон – Торонто – Нью-Йорк – Сідней: Вид-во ім.О.Теліги фундації ім.О.Ольжича, 1992. – 474 с.; Шиллер 1957: Шиллер Ф.О. Стихотворения Маттисона // Собр. соч в 7 т. – Т.6. – М.: Худ.лит., 1957. – С.628 – 646.; Яроцинський 1978: Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / Пер. с пол. С.С.Попковой. – М.: Прогресс, 1978. – 231 с.

В статтє очерченє особенности розвитку жанра ноктюрна в української поезії першої половини ХХ века, в частности в творчествє М.Вороного, О.Олеся, Е.Маланюка, О.Тєлиги на фонє западноєвропейської традиції. Прослєживаєтьсє впливє символизма в музицє (ноктюрні К.Дебюсси) на смену стиля и поезици стиха. Осмысливаєтьсє феномен музикальності словесного искуства как доминанта художественного мышления українських поєтов. Аналізуєтьсє тематический спектр ноктюрнової поезії в контексте інтермедіальних параметров.

Ключевые слова: жанр, ноктюрн, символизм, взаимодействие искусств, тема, музыкальность литературы.

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Журба С.В., к.філол.наук, доц. (Кривий Ріг)

Світлана Притолюк, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82. 436 – 31

Становлення особистості та процес самоідентифікації в романі К.Е.Францоza «Мошко з Парми»

У статті аналізуєтьсє твір Карла Еміля Францоza «Мошко з Парми. Історія одного єврейського солдата», зокрема розглядаєтьсє специфіка становлення особистості та процесу самоідентифікації в умовах детермінуючого впливу полікультурного середовища, акцентуєтьсє на амбівалентності розвитку релігійних почуттів головного героя.

Ключові слова: роман виховання, становлення героя, самоідентифікація, аукторіальний наратор, Карл Еміль Француз.

Луцьк, Редакційно-видавничий відділ ВДУ «Вежа», 1999. – 400 с.; Теліга 1992: Теліга О. Збірник / Олена Теліга / Київ – Париж – Лондон – Торонто – Нью-Йорк – Сідней: Вид-во ім.О.Теліги фундації ім.О.Ольжича, 1992. – 474 с.; Шиллер 1957: Шиллер Ф.О. Стихотворения Маттисона // Собр. соч в 7 т. – Т.6. – М.: Худ.лит., 1957. – С.628 – 646.; Яроцинський 1978: Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / Пер. с пол. С.С.Попковой. – М.: Прогресс, 1978. – 231 с.

В статтє очерченє особенности розвитку жанра ноктюрна в української поезії першої половини ХХ века, в частности в творчествє М.Вороного, О.Олеся, Е.Маланюка, О.Тєлиги на фонє западноєвропейської традиції. Прослєживаєтьсє впливє символизма в музицє (ноктюрні К.Дебюсси) на смену стиля и поезици стиха. Осмысливаєтьсє феномен музикальності словесного искуства как доминанта художественного мышления українських поєтов. Аналізуєтьсє тематический спектр ноктюрнової поезії в контексте інтермедіальних параметров.

Ключевые слова: жанр, ноктюрн, символизм, взаимодействие искусств, тема, музыкальность литературы.

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Журба С.В., к.філол.наук, доц. (Кривий Ріг)

Світлана Притолюк, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82. 436 – 31

Становлення особистості та процес самоідентифікації в романі К.Е.Францоza «Мошко з Парми»

У статті аналізуєтьсє твір Карла Еміля Францоza «Мошко з Парми. Історія одного єврейського солдата», зокрема розглядаєтьсє специфіка становлення особистості та процесу самоідентифікації в умовах детермінуючого впливу полікультурного середовища, акцентуєтьсє на амбівалентності розвитку релігійних почуттів головного героя.

Ключові слова: роман виховання, становлення героя, самоідентифікація, аукторіальний наратор, Карл Еміль Француз.

Svitlana Prytolyu. Personality formation and the process of self-identification in the novel "Moshko from Parma" by K.E. Franzos

The novel "Moshko from Parma" by K.E. Franzos is being analyzed in the given article. the peculiarities of personality formation and the process of self-identification under determining influence of policultural society are of special interest. Also, close attention is being paid to the ambivalent development of the main character's religions feelings.

Key words: educational novel, self-affirmation, self-identification, assimilation, emancipation, auctorial narrator, Karl Emil Franzos.

У 1875 році з-під пера Карла Еміля Францоza з'являється ще один твір, присвячений єврейській тематиці – «Мошко з Парми. Історія одного єврейського солдата», надрукований у 1880 році. З погляду проблематики, твір продовжує лінію, яка поєднує культурні образки «З Напів-Азії» та збірку «Євреї із Барнова». Відома дослідниця творчості письменника С. Губах для означення жанру твору використовує поняття «Erzählung» (що з німецької перекладається як «розповідь, повість»), зауважуючи, що сам автор свідомо уникає поняття «роман» [Hubach 1986: 63]. Однак, зважаючи не тільки на його обсяг (311 сторінок), але й жанрову модальність, особливості сюжету та образну структуру, можна стверджувати, що «Мошко з Парми» виявляє інваріантні ознаки типової моделі роману виховання, виказуючи при цьому жанрову варіативність на проблемно-тематичному рівні.

Події у творі розгортаються у межах відомого із попередніх творів хронотопу: час оповіді охоплює відрізок середини ХІХ століття, місцем дії є Барнов. Саме так називав К.Е.Француз фіктивне галицьке містечко, прототипом якого став, як відомо, Чортків, де свого часу народився і провів дитячі роки письменник [Hubach 1986: 33]. Його обриси легко вгадуються в описах вигаданого простору і здаються знайомими читачеві, що прочитав більш ранні твори Карла Еміля Францоza. Повірити у достовірність зображуваних подій примушує використання реальних топонімів, таких як Тернопіль, Бучач, Заліщики, Вигнанка, Воловці, Хоростків, Микулинці, Уляшківці, Гусятин, Тлусте, Лемберг, Коровля, річки Дністер та Серет [Franzos 1880].

Наратив розпочинається річищі характерної для прозаїка манері. Аукторіальний наратор вже у першому реченні окреслює наративне означуване роману: це життєпис «одного бідного, давно

забутого чоловіка, що народився в одному віддаленому куточку землі, і після довгих років мандрів та поневірянь там же і помер, у самотності та злиднях²» [Franzos 1880: 1]. У наступному реченні схематично вимальовується «траекторія» розвитку історії життя героя, пов'язана з перетворенням його імені, яке уже саме по собі є знаком долі: «Мойша, Мошко, Мойсей, Моріц, знову Мошко і, нарешті, Мойша. Історія його імені є одночасно історією щастя й нещастя всього його життя, про котре тут детально й з усією правдивістю оповідатиметься, починаючи від колиски і до могили» [Franzos 1880: 1]. Зміна імені відтворює характер перетворень у душі героя, символізує складний шлях пошуку власного «Я» та еволюцію особистості.

Історія розпочинається з моменту народження Мойші – шостої дитини сім'ї Абрахама Файльхендуфта, котрий «займався не менш як чотирма ремеслами: він був шкільним сторожем, доглядачем хворих, вартувальником біля покійників та кравцем, — і, не дивлячись на це, часто, щоб не вмерти з голоду, був змушений вдаватися й до п'ятого — до молитви. Бо усі чотири ремесла, принаймні у Барнові, не приносили прибутку, навіть якщо володієш рідкісним вмінням виконувати все одночасно» [Franzos 1880: 3].

Крізь мінорну тональність невтішних описів одразу проступає ворожість світу до нового мешканця, котрий народився у «маленькому, похмурому, вкритому брудом, провулку», а саме: в «найкрихітнішій, найбруднішій хатині цієї злиденної вулички» [Franzos 1880: 1]. Бідність і голод – ось атмосфера, у якій зростає головний герой. Про такі сумні обставини життя героя Карл Еміль Францоз оповідає з характерною для його стилю іронією: «За однією гарною легендою ангели записують кожну сльозинку, котру людина з болем у цьому світі проливає. Якщо це правда, тоді милостивий Бог, напевно, був змушений приставити до родини Фальхендуфтів окремого ангела. І у нього насправду було нелегке життя» [Franzos 1880: 3].

Боротьба за існування починається із перших років життя хлопчика, адже брати і сестри сам факт його народження вважали «підступом долі», а в новонародженому вони бачили «нового

² Тут і далі переклад наш

ворога у боротьбі за хліб та юшку» [Franzos 1880: 4]. Для усіх, навіть для батьків, він стає втіленням їхніх страждань: «Батьки до цього п'ять разів, важко зітхаючи, посилались на святе письмо, мовляв, дитя – це благословення Боже; у шосте вони були уже рішуче переконані, що забагато благословення також нездорово... І, коли хлопець підріс, думки втілились у дії» [Franzos 1880: 4].

Із самого початку Мойша потрапляє в становище вигнанця, бо лише своїм існуванням ще більше ускладнює і без того нелегке життя багатодітної родини, що потерпає від злиднів. Герой почувається чужим у своєму оточенні, що відповідно визначає характер констеляції персонажів за схемою «Я» та «інші», або ж, точніше, «Я» і «Чужі». На його «інакшості» акцентується уже з дитячих років. Так, наприклад, на відміну від багатьох дітей, він не плакав, коли його лупцювали, і «жодним чином не з упертості, а тому що не був вразливим» [Franzos 1880: 4].

Таким чином, з перших сторінок твору оповідач сигналізує про протистояння протагоніста та його довкілля. Дистанція між цими двома категоріями збільшується із розвитком сюжету і з часом переростає у протиставлення «Я» та «світу», що відіграє роль детермінуючого чинника.

Автор наділяє свого героя яскравою зовнішністю. Важкі умови життя, жорстоке поводження лише загартовують вдачу хлопця, і, на подив усім, він виростає кремезним та мужнім, «так ніби був одним із тих велетнів, перед якими колись тремтів його народ, а не дитиною бідного кравця-невдахи і згорьованої єврейки, котру вигодували серед злиднів та сліз, і що зростала серед нужди та побоїв» [Franzos 1880: 5].

Не тільки зовні, але й поведінкою Мошко помітно вирізняється серед свого оточення: на противагу своїм одновірцям, які є «покірними, ледачими, боягузливими», він сміливо дивиться в обличчя небезпеки й доводить, нерідко за допомогою фізичної сили, свою правоту. Через це він часто чує: «Ти – як християнин!» [Franzos 1880: 6]. Розмірковуючи про свою вдачу головний герой і сам констатує: «Я – не такий, як усі» [Franzos 1880: 6]. Це відкриття ще більше відмежовує Мойшу від оточення, яке поступово стає відверто ворожим, посилює відчуття «інакшості» й примушує діяти всупереч прийнятним у громаді правилам і зразкам поведінки. Головний герой замикається у собі, стає мовчазним і

задумливим, чим викликає подив і недовіру усіх, а своїми «божевільними» вчинками поглиблює прірву, яка поступово виростає між ним та його середовищем, адже порушує ряд писаних і неписаних табу.

Наприклад, несподівано для усіх Мойша вирішує піти у рекрути. Для хлопця це єдиний спосіб розірвати зі своїм попереднім життям і здобути таку бажану, хоча й примарну, свободу. Його родина із жахом сприймає цю новину. Мотиви страху юдейського населення перед військовою службою коментує гетеродієгетичний (всезнаючий) наратор, котрий, зокрема, зазначає: «Юдейська віра, власне, не забороняє військової служби і заповідає бути вірним державі, у котрій живеш. Однак ця ж віра також заповідає суворо дотримуватися правил споживання їжі й виконувати усі молитовні церемонії. Той, хто цього не робить, вчиняє такий же важкий гріх, коли б він підняв руку на батьків. Адже він зазіхає на Бога, топче ногами його заповіді. ... Коротше кажучи, той, хто став солдатом, – вже більше не єврей, і втрачає право на радість у «тому світі». А «той світ» – то єдина втіха цього бідного, нещасного народу, омріяна земля, де єврея вже не зневажають і не глузують з нього, а він гордо походить перед ликом свого Бога» [Franzos 1880: 17].

Родичі усіляко намагаються відмовити юнака від хибного, на їх погляд, кроку. До цієї справи вони залучають навіть старого рабина, котрий також переконаний, що той «хоче образити Бога», а тому їх обов'язок – «захистити святе ім'я від такої зневаги» [Franzos 1880: 19]. Коли ж усі їх старання виявляються марними, до справи береться маршалок Ітціг Тюркішгельб – перший наставник Мойші. Після перемовин із громадою, за відповідну плату, він дає слово відвернути «біду» від Фальхендуфтів. Щоб реалізувати хитрий план, «червононосий ментор вирушає із своїм невгамовним Телемахом» у Заліщики, де й відбувався набір у рекрути [Franzos 1880: 31]. Тут на хлопця чекало велике розчарування: йому відмовляють не тільки тому, що він не досяг відповідного віку, але й тому, що він – єврей. Героя обурює зневажливе ставлення до його народу та цинізм військового. Сварка із капітаном завершується гучним ляпасом. Ображений підліток болюче переживає першу поразку, визнає, що й «тут немає рівності», і навіть розмірковує про самогубство на березі Дністра, де його застає спантеличений

маршалок. Чоловікові вдається вчасно спинити юнака, однак, навіть його, досвідченого знавця людських душ, неабияк вражає дивакуватість підопічного: «І чому цей хлопчина не такий, як ми? Чому?» [Franzos 1880: 40].

«Він – інший» – лейтмотив твору, що підкреслює винятковість головного героя і обґрунтовує його одержимість вийти за межі звичного й загальноприйнятого, а також необхідність самоідентифікації. Пошук власного «Я» супроводжується конфронтацією із оточенням, що не бажає миритись з інакодумством протагоніста, та внутрішніми конфліктами, що виникають на тлі уже сформованої картини світу та суперечностей, котрі герой пізнає в процесі розвитку та набуття досвіду. Кожен наступний крок віддаляє його від середовища й ускладнює можливість примирення із ним.

Завдяки винахідливості Тюркішгельба хлопець відмовляється від мрії стати вояком, проте й надалі не може визначитись, чим в майбутньому зароблятиме собі на хліб. Це завдання на початку видається складним і для маршалка, що розмірковує про вибір ремесла для Мойші: «Кравцем або шевцем він не хоче бути – для цього він занадто дужий, для гендляря – він занадто чесний: селяни обдурюватимуть його, а не він їх. Для рабина чи вчителя – він не надто мудрий, і жебрак з нього не вийде, бо для цього у нього надто здоровий вигляд. Що ж з нього буде, якщо його без діла пустити тинятися вулицею? Або дурник, котрий коли-небудь замість Дністра покінчить життям у Сереті, або злодій, погана людина» [Franzos 1880: 40].

Зважаючи на такі виняткові обставини, Ітціг Тюркішгельб приймає нестандартне рішення влаштувати підлітка на роботу до коваля. Після тривалих умовлянь та розмови із маршалком той неохоче погоджується взяти до себе в науку незвичайного учня. Адже на той час було також нечуваним, щоб єврей займався ковальською справою.

Такий вчинок знову викликає обурення громади. Вустами аукторіального наратора автор глузує із невігластва й обмеженості одновірців Мойші: «Ай справді, дехто навіть розмірковував над тим, чи бува такий вибір професії не образить Бога. Ах! Які тільки облудні уявлення не виношують ці бідні люди в своїх головах, вважаючи, що ображають суворого Всевишнього, через що їх

забобони громадаються, як та гора» [Franzos 1880: 54]. Маршалкові довелося докласти чимало зусиль, щоб переконати мешканців в правильності його рішення. Врешті, коли усі аргументи було вичерпано, винахідливий Тюркішгельб поставив усіх перед дилемою: «Коваль — або злодій!» [Franzos 1880: 56]. З огляду на радикальність вибору, громада одногласно схилилось до першого.

Так головним героєм був зроблений перший крок із гетто у новий для нього християнський світ, представником якого став український коваль Василь Грипко. Як єдиний представник юдейського населення Барнова, що взявся за ковальську справу, Мойша усвідомлює свою винятковість, а тому із ще більшим завзяттям намагається довести не тільки одновірцям правильність свого вибору, але й усім «іншим», що він, єврей, придатний до такого ремесла. Він стає «стараннішим, серйознішим і, разом із тим, вправнішим, аніж будь-коли до цього» [Franzos 1880: 61]. Завдяки наполегливості й працьовитості Мойша здобуває визнання і суворого учителя, і мешканців містечка. Він отримує задоволення від праці, почувається щасливим, бо «таке задоволення є справжнім щастям, можливо, єдиним на землі» [Franzos 1880: 54].

Зміна статусу героя супроводжується зміною його імені — його починають називати Мошком. К.Е.Француз свідомо нагороджує свого героя не тільки позитивними рисами, але й наділяє певними недоліками, позиціонуючи його як небездоганну особистість, натякаючи на пластичності постаті центрального протагоніста, що виявляє значний потенціал для внутрішніх і зовнішніх перетворень: «Мойша був хорошою людиною, однак не ідеалом, а швидше поєднанням усіляких якостей. Він був спокійним, життєрадісним, врівноваженим парубком, котрий також інколи говорив неправду, перехиляв чарчину, чубився з іншими, залицявся до дівчат — але усього в міру» [Franzos 1880: 60 – 61].

Після чотирьох років навчання хлопець залишається ще три роки працювати в кузні. Тут він знайомиться із Гаврилом Думковичем, який стає йому близьким другом. Як представники двох різних світоглядів, їм доводиться долати стереотипи, нав'язані середовищем. Релігійні «диспути» в кузні спочатку часто закінчуються бійкою, однак, згодом «опоненти» все частіше приходять до спільної думки і, врешті, роблять вражаюче відкриття: «Полюби ближнього свого, як самого себе» — заповідь,

яка є і в християн, і в іудеїв, стає точкою сходження обох релігій. Одностайно юнаки визнають, що жодна із конфесій послідовно не дотримується її: «Кожен це каже, але жоден так не вчиняє – чому?» [Franzos 1880: 61].

В душі Мошка зароджується новий конфлікт, спровокований несумісністю антагоністичних цінностей двох різних конфесій. Він прагне жити в двох світах одночасно, при цьому руйнується певна нормативна модель, закладена з дитинства. Внутрішні переживання героя освітлюються із перспективи всезнаючого наратора, який наголошує на дуалістичності позиції Мойші, що «однією частиною своєї сутності міцно стояв у кузні, а інша пустила коріння у гетто» [Franzos 1880: 60].

Диференціація нового соціального досвіду призводить до зміни ціннісних орієнтацій: християнський світ перестав бути ворожим, – навпаки, саме серед християн герой знаходить і найближчого друга, і кохану. Психологічну кризу дезорієнтованої особистості влучно підкреслює метафоричне порівняння: «Наче той хробак уп'явся в мене, – говорив він, – іноді аж кричати хотілося, коли він мене точив, – але я мовчав. Кому ж я міг поскаржитися, кого звинувачувати? Ніхто в цьому не винен – я сам, лише я посадив того хробака у своє серце» [Franzos 1880: 63].

Амбівалентність ситуації поглиблює кохання до християнки. І Кася, і Мошко переступають через релігійні табу, бо «людина спочатку є людиною, і лише потім – християнином чи євреєм» [Franzos 1880: 62]. Француз методично ілюструє цю тезу на прикладі стосунків двох таборів. Проте кожен із них неготовий залишити межі власного, обмеженого забобонами й пересторогами, виміру. Головний герой виявляє слабкодухість, що, можливо, пояснюється прагненням автора підкреслити реалістичність образу людини, котра намагається побороти тенета упереджень та невігластва, проте їй бракує снаги й сміливості, щоб відстояти свою незалежність від оточення, адже Мошко не здатний зробити останній крок: «Він проклинав, оплакував перепони віри, але навіть у хвилини найбільшої слабкості йому не приходила думка стати християнином» [Franzos 1880: 145]. У цьому випадку протиставлення «Я» і «Світу» не видається надто категоричним, а радше вказує на рабську залежність цього «Я» від довкілля.

Запис у рекрути – наступна ланка у низці трагічних подій у житті героя, що завершили його остаточний вихід із гетто й розрив із середовищем. За іронією долі мрія тринадцятирічного юнака реалізувалася тепер проти його волі. Щоб заповнити набір останнім рекрутом, комісія, не вдаючись до формальностей, із-поміж багатьох юнаків обирає найвищого за зростом — Мошка. Його «інакшість» і тут зіграла фатальну роль. Однак те, до чого хлопець прагнув у юні роки, видається йому тепер жахливою химерою. Визнаючи свою безпорадність, він схиляється перед викликом долі. Також громада тепер із легкістю прощається з ним: для них це безболісніша жертва, аніж інший «благопристойний» представник їхньої віри. Особливого драматизму ситуації надають ще дві події в житті героя – смерть старого коваля Василя та вагітність Касі.

Перехід у новий вимір символічно позначений втратою атрибутів попереднього життя: він складає присягу, йому збивають пейси і дають нове ім'я – Мойсей, після чого рекрут вирушає до Тернополя, а звідти – до Мілану. Француз водить свого героя, як Данте, колами пекла, сповненого нових страждань. Навіть вимушена зміна імені, як нагадування про його походження, стає приводом для нових переживань: «Тепер я раптом став Мойсеєм. Я ненавидів це ім'я, і кожен раз, коли його чув, я здригався від образи, тому що мене назвали так проти моєї волі, як собаку» [Franzos 1880: 300]. Опанувавши ремесло коваля, ставши рекрутом, він намагається звільнитись від тягара минулого. Єдине, що стримує його, – це ім'я.

Військовий досвід остаточно змінює не тільки характер головного героя, але й світогляд. Життя із християнами позбавляє його упередженості, Мошко навіть пишається своєю «освіченістю». Він з іронією згадує про хасидів із своєї громади: «Як вони дивляться на світ, що вони знають про світ?!» [Franzos 1880, 303]. Перспектива стати «таким, як усі» штовхає його до наступного кроку, що символізує момент зречення: «...нарешті настав день, коли я засоромився своєї віри, – і відрікся...» [Franzos 1880: 304]. Так Мошко стає Моріцом, і так відбулася його «друга капітуляція», що, однак, не принесло морального задоволення герою, – він втрачає духовні орієнтири.

Змінюючи ім'я, Моріц переживає нову кризу, нову душевну драму. Сум'яття і розгубленість передають рефлексії і внутрішні

монологи героя. «До якого Бога молитися? До Бога Хасидизму я не можу молитися, і, тим більше, до чоловіка на хресті» [Franzos 1880: 306]. Мить прозріння настає несподівано: «Коли смерть промайнула, коли ми ховали полеглих, – християн і євреїв, наших та італійців, – усіх в одній могилі, – тоді серце защеміло, як колись, у юності, і тоді я впізнав Його – праведного, і я припав до Нього» [Franzos 1880: 306]. Мошко знаходить свій шлях до Бога, що стоїть над усіма конфесіями і усвідомлює, що Всевишній – не мстивий, не милосердний, він – справедливий.

На відміну від класичних героїв роману виховання, герой Карла Еміля Францоza прагне досягти примирення не зі «світом», а з Богом. «Світ» залишається чужим для нього, а так зване «гармонійне завершення» (за Якобсом) – недосяжним [Jakobs 1972: 57]. Натомість більш бажаною є гармонія між ним та Богом, запорукою якої є розуміння Його волі: «Це не був страх смерті, що привів мене до усвідомлення цього, бо після того, як я її пізнав, після того, як осягнув своє життя, тоді я збагнув, що не можу сподіватися на його милість, – лише на його лють. ... І все ж я схилявся перед ним і намагався повсюдно зрозуміти його волю у житті моєму та інших» [Franzos 1880: 306 – 307]. Уроки життя приводять Мошка до визнання своїх гріхів і помилок, найбільшою з яких було, на його думку, порушення заповіді любити ближнього свого.

Карл Еміль Француз не вдається до детального опису перебування головного героя у війську. Про його звияги й поневіряння на війні читач дізнається пізніше із розповідей, а надто із його сповіді, свідком якої став повітовий лікар. Солдатське життя, мандри, пов'язані із військовими походами, загартовують вдачу героя, він стає бравим вояком.

Традиційний для жанру роману виховання мотив подорожі закінчується повернення «блудного» сина. Опис осіннього похмурого дня символічно акцентує гіркоту, спустошеність фізично й психологічно розчавленої війною особистості. У виснаженому літньому чоловікові ніхто, навіть Гаврило, не впізнає колишнього коваля-велетня. Трагізм моменту підсилює драматичний епізод зустрічі рекрута із своїм сином Федьком, котрому виповнилося на той час двадцять років. Герой не наважується зізнатися хлопцеві, що він його рідний батько,

оскільки розуміє, що тепер їх розділяє не тільки релігія, але й тягар пережитого.

Коли Мошко повертається у містечко, то стає ледь не злочинцем в очах членів своєї громади, адже він не дотримувався їхніх законів, уживав «нечисту» їжу, проливав кров і продовжував служити навіть тоді, коли термін його рекрутської служби закінчився. Тепер він не просто «не такий, як усі», тепер він – «чужий». Його не приймає родина, відштовхує громада. Розповідаючи у шинку небиліці про свої воєнні пригоди, йому вдається випросити на чарчину й кусень хліба. Однак завдяки солдатським оповідкам Мошкові вдається наблизитись до сина, який нічого не підозрюючи, охоче вислуховує історії дивакуватого інваліда.

Війна, смерть, голод і холод змінили не тільки внутрішню суть його натури – з могутнього, здорового красеня Мошко перетворився на хворобливого жалюгідного каліку. Життя стає для нього нестерпним, він думає про самогубство. Існування сина стає єдиним сенсом його життя. Відмовити Федька від задуму стати солдатом він вважає своєю останньою місією. Заради порятунку сина Мошко остаточно позбавляє себе можливості віднайти своє «Я» і самоствердитись в новому статусі батька. На прохання Касі Мошко повідомляє Федькові про «смерть батька» і передає його заповіт: «Скажи моєму синові, нехай він буде кращим і щасливішим, ніж його батько» [Franzos 1908: 211]. Тепер, коли він, як батько, «помер», прийшла смерть фізична, що засвідчила місію головного героя виконаною. Помирає Мошко на ліжку у лікаря із Барнова в обіймах рідного сина, котрий так і не дізнався правди.

Остання жертва приносить «очищення» та остаточне примирення з Богом. Символічно ідею примирення покликаний утверджувати особливий ритуал: за єврейськими традиціями, в день смерті, над могилою померлого євреї читають відповідну молитву. Мошко заповідає, щоб в день його смерті син Федько прочитав над могилою християнську молитву «Отче наш» [Franzos 1880: 310]. Мотив умиротворення підкреслює завершення історії: його могила, на «краю кладовища», ошатно прибранна, і «з перших весняних днів і до пізньої осені на ній цвітуть найкращі квіти рівнини» [Franzos 1880: 311].

Таким чином, історія становлення особистості в романі К.Е.Францоza «Мошко з Парми» ускладнюється діалектичним процесом асиміляції, що супроводжується втратою та пошуком ідентичності, і завершується усвідомленням духовної сутності віри.

Література: Franzos 1880: Franzos Karl Emil. Moschko von Parma. Geschichte eines jüdischen Soldaten. — Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1880. — 311 S. Hubach 1986: — Hubach Sybille. Galizische Träume. Die jüdischen Erzählungen des Karl Emil Franzos. — Stuttgart: Hans-Dieter-Heinz Akademischer Verlag, 1986. — 216 S. Jakobs 1972: — Jakobs Jurgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. — München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. — 326 S.

Притолок Светлана. Становление личности и процесс самоидентификации в романе Карла Эмиля Францоza «Мошко из Пармы».

В статье анализируется произведение Карла Эмиля Францоza «Мошко из Пармы. История одного еврейского солдата», в частности рассматривается специфика становления личности и процесса самоидентификации в условиях детерминирующего влияния поликультурной среды, акцентируется на амбивалентности развития религиозных чувств главного героя.

Ключевые слова: роман воспитания, становление личности, самоидентифікація, аукторіальний наратор, Карл Еміль Француз.

Олександр Рокіцький, доц..
Наталія Рокіцька, доц. (Тернопіль)

ББК 81.411.1-73 + 86.37-2

УДК 81`255.4=161.2:2

Перший україномовний переклад Біблії (до 110 річниці)

У статті висвітлено передумови та історію виконання першого повного перекладу Біблії українською мовою; зацентовано увагу на його актуальності, важливості та високому рівневі виконання; висвітлено жертовну і самовіддану працю авторів.

Ключові слова: перший переклад, Біблія, Старий Завіт, Новий Завіт.

Таким чином, історія становлення особистості в романі К.Е.Францоza «Мошко з Парми» ускладнюється діалектичним процесом асиміляції, що супроводжується втратою та пошуком ідентичності, і завершується усвідомленням духовної сутності віри.

Література: Franzos 1880: Franzos Karl Emil. Moschko von Parma. Geschichte eines jüdischen Soldaten. — Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1880. — 311 S. Hubach 1986: — Hubach Sybille. Galizische Träume. Die jüdischen Erzählungen des Karl Emil Franzos. — Stuttgart: Hans-Dieter-Heinz Akademischer Verlag, 1986. — 216 S. Jakobs 1972: — Jakobs Jurgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. — München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. — 326 S.

Притолок Светлана. Становление личности и процесс самоидентификации в романе Карла Эмиля Францоza «Мошко из Пармы».

В статье анализируется произведение Карла Эмиля Францоza «Мошко из Пармы. История одного еврейского солдата», в частности рассматривается специфика становления личности и процесса самоидентификации в условиях детерминирующего влияния поликультурной среды, акцентируется на амбивалентности развития религиозных чувств главного героя.

Ключевые слова: роман воспитания, становление личности, самоидентифікація, аукторіальний наратор, Карл Еміль Францоз.

Олександр Рокіцький, доц..
Наталія Рокіцька, доц. (Тернопіль)

ББК 81.411.1-73 + 86.37-2

УДК 81`255.4=161.2:2

Перший україномовний переклад Біблії (до 110 річниці)

У статті висвітлено передумови та історію виконання першого повного перекладу Біблії українською мовою; зацентовано увагу на його актуальності, важливості та високому рівневі виконання; висвітлено жертовну і самовіддану працю авторів.

Ключові слова: перший переклад, Біблія, Старий Завіт, Новий Завіт.

Rokitski Oleksandr, Rokitska Natalia. To 110th anniversary of the first Ukrainian translation of the Bible.

The article deals with the premises of making the first complete translation of the Bible in Ukrainian, attention is drawn to its actuality, importance and high level of performance; there is explained the sacrificial and self-denying work of the authors.

Key words: the first translation, the Bible, the Old Testament, the New Testament

Переклад Святого Письма із стародавніх мов завжди був нелегкою науковою справою. Перед кожним перекладачем стояло завдання не лише правдиво передати повний зміст Біблії, її святий дух, а й одягнути Боже Слово в найкращі форми мови перекладу, що вимагало досконалого знання як стародавніх, так і сучасних мов. Щоб збагнути епоху й відчути дух часу, в якому писалася Біблія, необхідно було дослідити сотні найдавніших текстів, пропустивши їх крізь релігійно налаштоване серце. Такі переклади пробуджували загальне зацікавлення не тільки до Св.Письма, але й до своєї живої мови, ставали для всього народу найкращим класичним взірцем літературної мови.

Так літературна англійська мова виросла на мові Біблії Віклекфа (1324–1384), чюю працю продовжив Вільям Тіндаль (1477–1536). Його переклад був зразком для всіх подальших англійських видань Біблії. Переклад Мартіна Лютера (1483 – 1546) розпочав і закріпив нову сторінку німецької літературної мови. Мова Лютерової Біблії стала загальнонімецькою. Подібне значення для французів мав переклад Біблії Жана Кальвіна (1509 – 1564). Як уся чеська інтелігенція вчилася своєї літературної мови з «Крالیцької Біблії» (1579 – 1593), так поляки виховувалися на мові «польської Вульгати» – Біблії Якуба Вуйка.

Так зване Остромирове Євангеліє, написане давньоукраїнською мовою, з'явилося на українських землях ще в XI ст. Начерково-буквені позначки цього письма були використані при створенні абетки церковнослов'янської мови. 1561 роком датується закінчення рукописної «Пересопницької Євангелії», а в 1563 – 1572 рр. з'являється славнозвісний «Крехівський Апостол». Перша повна друкована Біблія церковнослов'янською мовою з впливами української народної мови була видана на Волині у 1581

р. і відома під назвою «Острозька Біблія». Дуже популярними були так звані учительні Євангелії, що з'явилися з потреби наблизити Біблію до простого народу.

Високоосвічене українське духовенство того періоду дотримувалося загальнослов'янського «все православного» напрямку. Найяскравішим виявом цього була праця редакторів «Острозької Біблії». Зусиллями українських граматиків школи М.Смотрицького і лексикографів школи Є.Словинецького була змодифікована і устійнена сьгоднішня церковнослов'янщина, на якій і видана у 1663 році перша московська друкована Біблія. Як обґрунтовано стверджує один із відомих дослідників перекладів Св.Письма церковнослов'янською та українською мовою Олекса Горбач, українці дали східноцерковному слов'янству *textus receptus* Св.Письма, занехаявши водночас процес піднесення мови свого народу на п'єдестал літературної, як це тоді зробили чехи і поляки.

Порівняно високий тогочасний рівень освіченості забезпечував розуміння церковнослов'янської мови, тому потреба в перекладах Біблії на мову народну не була гострою і злободенною. На думку одного із найкращих перекладачів Біблії проф. Івана Огієнка (митрополита Іларіона), цей факт виявився фатальним для історії розвитку української літературної мови. Реально справа перекладу Св.Письма українською мовою віджила аж у середині ХІХст. Національне та духовне поневолення українців спонукало до рішучих дій. Поряд з літературним пробудженням відновлюється зацікавленість до перекладів на літературну мову Св.Письма.

Майже одночасно Григорій Квітка-Основ'яненко в Харкові та Маркіян Шашкевич у Галичині починають перекладати окремі фрагменти з Св.Письма. За переклади і переспіви Біблії бралися М.Максимович, В.Александров, П.Гулак-Артемівський, С.Руданський та інші. Т.Шевченко задумував переклад Євангелій. М.Костомаров був автором «Книги буття українського народу» – цього своєрідного Євангелія української національної духовності. Св.Письмо переписували і перекладали М.Гулак та О.Навроцький. У 1860 р. інспектор Ніжинської гімназії Пилип Мора-чевський, глибокий знавець живої української мови, переклав чотирикнижжя Євангелій та книгу "Діянь Апостольських" і відіслав переклад до Синоду, просячи дозволу на друк. Незважаючи на високу оцінку

перекладу російською Академією Наук, синод визнав: «что перевод Евангелий, сделанный Вами или другим кем либо не может быть допущен к напечатанию». Відтоді розпочалися нові гоніння на українську мову (Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський указ 1876 р.) і лише в часі російсько-японської війни, коли українці щедро проливали свою кров за «царя і отечество», було дозволено часткове видання перекладу.

Перший повний переклад Біблії живою українською мовою зробили П.Куліш, І.Пулюй та І.Нечуй-Левицький. Починався цей великий труд у 1871 р. співпрацею перших двох авторів, а завершився за допомогою І. Нечуй-Левицького вже після смерті П.Куліша.

Перша зустріч 24-літнього студента-богослова і відомого письменника з Великої України відбулася за ініціативою останнього. П.Куліш зацікавився автором перекладу «Молитвослова» і був приємно вражений його широкою ерудицією, ґрунтовним знанням стародавніх мов, не по роках розважливим способом мислення, твердими ідейними переконаннями. Пізніше у своїх спогадах згадував І.Пулюй цю зустріч такими словами: «Навесні 1869 р. приїхав Куліш до Відня і прислав мені візитну картку, запрошуючи до себе. Того року кінчив я богословські науки на віденському університеті... Перша зустріч наша в хаті Куліша була не конвенціональна, а вельми сердечна. Куліш очарував мене своїм незвичайно широким світоглядом і великою щирістю до літературного діла в Галичині і своєю ніжністю в розмові. Пішла між нами розмова про національні відносини в Галичині, про те, як нам вести даліше видавницьке діло, а потім про академічну громаду віденську і львівську. Була розмова і про переклад Св.Письма, над котрим Куліш вже працював, і про потребу народнього молитовника» [Студинський 1930: XXLI].

Духовна спорідненість, спільність мети та однакове бачення шляхів її досягнення породили в їхніх серцях взаємну приязнь, що згодом, незважаючи на велику різницю у віці (26 р.), переросла у щирі і довготривалу дружбу. Запорукою їй була глибока взаємоповага та безмежна відданість національній ідеї, що полягала в активній праці для розвитку українського письменства і мови.

Унаслідок багатовікового чужоземного гніту український народ стояв на межі духовного і національного занепаду. Будили національну свідомість українців і Шевченкова муза, і Франкове слово.

Іван Пулюй згадував: «Під такий то час... бралися ми з покійним другом Кулішем до діла з думкою вибороти для погордженої «хлопської» мови почесне місце найперше в церкві і на амвоні, а потім ще й в науці»[ЦДІА України у Львові 1790: 5].

Жага знань та захоплення точними науками спонукали І.Пулюя після завершення богословських студій, всупереч волі батьків, відмовитися від прийняття священничого сану і продовжити навчання на філософському факультеті, де викладалися не лише гуманітарні, а й природничі науки. П.Куліш підтримав наукові зацікавлення здібного юнака, вбачаючи в ньому майбутнього вченого, що прославить Україну своїми відкриттями. Крім того, бажав затримати його у Відні задля реалізації свого давнього задуму — підготовки і видання українського перекладу Біблії.

Концепцію видання перекладів духовної літератури народною мовою І.Пулюй обдумував ще гімназистом. Для реалізації задуму заснував у 1869 р. товариство «Праця». Мета товариства умотивована в одному із листів до гімназійного товариша Данила Танячкевича, в якому між іншим читаємо: "Кожий наш чоловік знає, що ціль наша єсть: вибороти своєму народови поважне становисько між іншими народами та не заржавілими списами чубатих дідів наших, а живим словом, русько-українською мовою»[Студинський 1930: XI]. Серйозність намірів він підтвердив виданням у 1869 р. «Молитвослова» накладом три тисячі примірників, половина з яких призначалася для українців, що служили в австрійському війську. Хоча перше видання було зладжене етимологічним правописом, церковні молитви – староруським і лише свобідні молитви та пісні мовою народною, воно стало значною подією в духовному житті українського народу. «Молитвослов» вийшов без духовної апробації, про яку І.Пулюй тоді навіть і не старався, побоюючись, що йому, вихованцю семінарії, на таке видання духовна влада не дозволить. І небезпідставно. Хоча рукопис виправленого молитовника вже у фонетичному правописі був готовий до друку

наступного року, друге видання через спротив церковників московфільської орієнтації побачило світ лише у 1872 р.

У той самий час П.Куліш активно працює над перекладом Старого Завіту, видаючи його частинами у львівському часописі «Правда». Так, у 1868 р. видрукував він переклади двох «Мойсеєвих пісень» та двох «Давидових Псалмів». Останні опісля увійшли до «Псалтиря», виданого у 1871 р. під псевдонімом Павло Ратай. У цьому ж часописі вийшов у 1869 р. окремою відбиткою Кулішевий переспів Йова та окремою книжкою Мойсеєве П'ятикнижжя. Про те, якої ваги надавав П.Куліш своїм перекладам, дізнаємося із його статті «Гадки при святкованню осьмих роковин Шевченкової смерті», де читаємо: «Незабаром увесь християнський мир довідається, що є на світі нова сім'я Християнська, п'ятнадцятиміліонна сім'я. Не зникли без сліду ті завзяті, що обороняли Польщу від Азійської хижої сили поти, поки Польща почала... з ворогом християнства на своїх оборонців змовляти. Не розтеклись вони ні в ляцькому, ні в московському елементі, заховали живу пам'ять про свою знану в давній Європі славу, заховали свій світогляд серед напливу двох цивілізацій, не забули тої мови, що дала гасло до боротьби з вельможним ляцьким панством і озвались потужним голосом поезії на всю Слов'янщину... Коли не взнали ляцькі політики Українців за народ, як вони задзвонили в Шевченкову кобзу, то може визнають їх тепер, як вони з'являця, осіянні Божим Словом» [Студинський 1930: XI].

Кулішеві переклади Біблії, як пізніше і Пулюїв «Молитвослов», викликали шалену лють у частини духовенства московфільської орієнтації, що категорично протривалася введенню української народної мови в церковну літературу та обряд. Лише завдяки прихильному ставленню до цієї справи митрополита Спиридона Литвиновича вдалося Кулішеві уникнути великих неприємностей.

Однак не минула ця участь І.Пулюя. Святоюрський отець крилошанин М.Малиновський, якому був переданий на рецензію рукопис переробленого для другого видання молитовника, прирік його на знищення. Вже тоді І.Пулюй виявив немало сміливість і тверду волю, ставши в обороні праведного діла. Його відповідь дволику борцеві з «українщиною і кулішівкою» була аргументованою і розвінчувальною. В своєму «Листі без коверти»

І.Пулюй, покликаючись на апостола Павла, стверджував: «Молитва тільки тоді годиться Господеві, коли із серця походить, і тільки тоді багата плодами. Хто, питаюсь, розумний, маючи на цілі зрушити людське серце, говоритиме до збору бесідою чужою, незрозумілою... Забороняти народові молитовник в його власній мові, а давати незрозумілий, значить, що годиться: нехай нарід розуміє молитву, як хоче» [Лист без коверти яко відповідь, 1871].

Рішучим публічним виступом проти рішення львівської консисторії на заборону друку та знищення рукопису І.Пулюй прагнув не тільки відстояти свою правоту і показати справжнє обличчя церковних функціонерів, але й, як писав в одному із листів до Андрія Січинського: «хочу показати та навчити священників, що нема чого фарисеїв боятись, що і на них єсть суд, та щоб не лякались явно одній правді кланятись» [Студинський 1930: XIX]. І справді, як зазначив К.Студинський, «своїми молитовниками поклав Іван Пулюй почин до дальших перекладів, якими цим разом на вдивовижу о.Малиновському занявся вже не укінчений богослов, але кружок визначних священників під проводом д-ра Сильвестра Сембратовича, пізнішого галицького митрополита» [Студинський 1930: XXII]. Високо оцінив уміння І.Пулюя відстоювати права української мови Іван Франко, зауваживши, що «Пулюй 1871 р. дав себе знати в руськім письменстві як дуже талановитий полеміст у дуже делікатній справі – вживання народного язика в церковних книжках» [Франко 1984: 31].

Як бачимо, шляхи цих двох великих українців не могли не перетнутися, а перетнувшись, вже не могли розійтись. Обпікшись на перекладі Нового Завіту, що був відхилений Лондонським Біблійним Товариством як такий, що здійснений з опосередкованого джерела, старослов'янської мови, П.Куліш вивчає старосврейську і починає повторно переклад Старого Завіту. В особі І.Пулюя Боже провидіння послало йому помічника, що добре володів стародавніми мовами.

Їхня безпосередня співпраця над перекладом розпочалась у лютому 1871 р., другого дня після приїзду подружжя Кулішів до Відня. Цікавими є спогади про цей період, залишені І.Пулюєм: «Великий стіл перед нами увесь був обложений усякими бібліями і лексіконами чужих мов. Яко першовзір служило нам грецьке

видання лондонського біблійного Товариства. *Coloniae Agrippinae* 1866. Turis W. Hassel... Спочатку йшла робота дуже повільно; одна маленька сторінка за цілий день! Між нами йшли часто над виразами дискусії, змагання і кінчились нерозумінням, що вирішення питання відкладано на пізніше. Кожний з нас обдумував річ про себе, а через кілька днів починались нові розмови, в яких ми допевнялись одної цілі: якою має бути фотографія Св.Письма, щоби була вірна із грецьким першовзором і не споневірилася духові рідного слова... Поділили ми роботу між себе так, що Куліш наперед списував усе, що я перекладав із грецької мови, дбаючи більше про докладність, як про красу слова. Навпослі порівнювали ми цей переклад з церковно-слов'янським, російським, польським, сербським, німецьким, латинським, англійським і французьким. Впевнивши себе таким чином у вірності нашого перекладу, робили ми послідню редакцію красномовну... Щоби прискорити діло, я наважився покинути на якийсь час мої університетські науки і всі заробітки та й віддати увесь час для спільної праці.

Мабуть, при кінці березня 1871 р. виїхала Александра Михайлівна на Україну і з того часу жили ми з Кулішем в одній хаті, ні про що не думаючи, як про одну тільки працю. Раненько прикіпали ми до стола, працюючи аж до обідньої пори. Після обіду відпочивали не більш, як пів години, на проході в публічному саду, а після того брались знову до діла і працювали з маленькою перервою до 8-мої вечірньої години...

Так працювали ми, не розбираючи, чи будний день, чи свято, та одно тільки помишляючи, якби хоч Новий завіт докінчити. Але ж безустанна праця і городське життя, хоч помалу, та все більше підривали наше здоровля, як тая філя водяна підриває незаметно береги і ми, запримітивши це, надумались покинути Відень та їхати до чистого повітря на село... Ми умовились, що я маю докінчити Новий Завіт і переслати рукопис Кулішеві на Україну для редакції. Так і зробили. Куліш поїхав з початком травня 1871 року у свою Мотронівку, а я трохи пізніше до Грималова, до моїх батьків. Там переклав я послання апостолів Петра, Іоана і Юди та одкриття Іоана Богослова і послав рукопис Кулішеві дня 6 серпня 1871 року, який він одержав від російської цензури. Куліш редагував у Мотронівці, переписуючи те, що було перекладено у Відні, а в мойому грималівському перекладі не

тільки не перемінив нічого, але й відписав мені, що згоджується на всі переміни, яких вимагатиме стан літературної мови в Галичині, так що коли б діло дійшло до умови з лондонським товариством то останню редакцію Нового Завіту віддасть у мої руки»[Студинський1930: XXVIII].

Як результат важкої і виснажливої праці ще в цьому ж 1871 р. вийшли друком у Відні окремими книжечками Євангелії від Матея, Марка, Луки та Івана. Перша книжечка вийшла без зазначення прізвищ перекладачів. Для навченого гірким досвідом П.Куліша було важливо дослідити реакцію на переклад як духовенства, так і громадськості. Попри різкі напади москвофілів та певну стриманість галицької інтелігенції в оцінці визначного факту появи церковної літератури народною мовою, лід було зламано. Книжечки з біблійними текстами, несучи в народ Боже Слово, будили почуття людської та національної гідності. Через брак коштів та відсутність людей, які б зайнялися цією важливою справою, повне видання Нового Завіту відкладалося з року на рік. П.Куліш продовжував працю над перекладом Старого Завіту, а І.Пулюй, завершивши у 1872 р. навчання, зайнявся науковою роботою у фізичних лабораторіях Віденського університету. В 1874 р. його запрошують до викладацької праці у Військово-морській академії м. Фіюме (тепер Ріска у Хорватії). Вже наступного року він одержує стипендію Міністерства освіти Австро-Угорщини для навчання і наукової праці у Страсбурзькому університеті.

Від 1874 до 1877 р. за дорученням П.Куліша справою видання Нового Завіту займався М.Драгоманов, але, не роздобувши необхідних коштів, так і не довів її до кінця. Здобувши у 1876 р. ступінь доктора, І.Пулюй повертається до Відня і вже наступного року укладає договір з Науковим товариством ім. Т.Шевченка у Львові про друк Нового Завіту, що однак через фінансові труднощі побачив світ лише у 1880 р. У 1885 р. Лондонське Біблійне Товариство викупило всі примірники, що залишились нерозповсюдженими від 1880 р., а також право на повсякчасне видання перекладу.

Не спиняючись на аналізі оцінок якості перекладу, зауважимо лише, що були вони не завжди об'єктивними. Особливо вражає критика Івана Франка, крізь яку проглядає неприязнь до одного із авторів перекладу — П.Куліша. Тому доречно навести

витяг з публікації в одному із найповажніших російських журналів «Вестник Европы», присвяченої огляду перекладів Св.Письма на українську мову від XVI ст. Згадуючи про переклади Куліша з 1869 р., про його «Псалтир» з 1871 р., автор, зокрема, зазначає: «По языку перевод г.г. Кулиша и Пулюя один из самых «простонародных»... и гораздо ближе к народной украинской речи, чем например известное издание «Нового Завета на русском наречии» к речи великорусской» [Студинський 1930: LXXIX]. Однак найкращим підтвердженням того, що переклад знайшов відгук у серцях українського громадянства по обидва боки Збруча, було багаторазове його перевидання (1887, 1893, 1901, 1903, 1906, 1909, 1912, 1913 pp.) у Відні та видання Всеукраїнської Спілки християн-баптистів у Харкові (1928).

На підросійську Україну Св.Письмо йшло нелегально, оскільки неодноразові спроби І.Пулюя через російське посольство у Відні добитися дозволу на його поширення в Російській імперії завершувалися категоричною відмовою.

Виданням Нового Завіту було довершено лише частину праці. І.Пулюй неодноразово закликав П.Куліша видавати Старий Завіт. Однак ще в 1878 р. отримав від нього таку відповідь: «А старого завіту Св.Письма нема вже на світі: розсердившись на львівських дурнів, що вони, мов глухі гаспеди, затулюють вухи від правди, взяв я та й вкинув свою працю в огонь» (ч. XLII) [Студинський 1930:37], а в іншому листі: «Я спалив Старий Завіт і через те ще, що не так треба було його перетовкмачувати, а таки простісенько з Лютера, потроху зазираючи в православне» (ч. XLIV) [Студинський 1930:40]. Немає причин не вірити цим словам Куліша, але не виключено, що наново зладжений ним переклад Старого Завіту був знищений пожежею у Мотронівці 6.09.1886 р. Як би не було, але П.Куліш працював над новим перекладом до останнього дня свого життя 2.02.1897 р., так і не завершивши його.

Від 1886 р. не без помочі «добрих людей» щирі стосунки між давніми приятелями розладналися власне через дурницю, через необдуманий вислів Куліша. Після його смерті, забувши про завдану образу, Пулюй доклав усіх зусиль, щоб титанічна праця його друга не пропала даремно.

Рукописи перекладу Св.Письма, як і інші твори, після смерті П.Куліша були передані його дружиною на зберігання до

музею Тарнавського. Останній доручив Нечуєві-Левицькому закінчити переклад Старого Завіту. У листі до М.Грушевського від 22.03.1889 р. І.Левицький писав: «Куліш, як показалося, не переклав цілої четвертини Біблії. Набрался я лиха, та й ще наберуся! Насиджуюсь над Біблією, як жидівський хусит». Ця праця забрала у письменника півтора року часу. Він переклав першу і другу книги Хронік, книги Ездри, Рути, Неемії, «Іудиф», «Товія», «Есфір», послання Єремії, Варуха, книгу пророка Даниїла, 1 – 3 книги Маккавеїв та інші.

На прохання Ганни Барвінок останню редакцію перекладу взяли на себе Марія та Борис Грінченки, однак через життєві обставини не змогли виконати цієї праці. У 1900 р. за дорученням української інтелігенції в Києві композитор Микола Лисенко розпочав переговори з І.Пулюєм щодо видання Біблії у перекладі П.Куліша та І.Нечуя-Левицького. Коли у жовтні 1901 р. І.Пулюй отримав копію перекладу, то британське Товариство купило вічне право на видання Старого Завіту, не бачивши самих перекладів, а покладаючись лише на слово Пулюя. Надіслані рукописи останній передав Товариству 24 січня 1902 р. Але тут з'ясувалося, що переклад зовсім не зредагований і не готовий до друку, а «Псалми» ще й не перекладені. Хоча за умовами контракту це входило в обов'язки п. Кулішевої та Нечуя-Левицького, щоб порятувати справу «став Пулюй хоч і так був обтяжений превеликою науковою і всякою іншою працею, доповняти і виправляти рукописи... Для доброго діла не жалував Пулюй і тепер свого здоров'я; він переложив «Псалми», зредагував п'ять книг Мойсея і поставив норми, після котрих мала робитись дальша редакція. З поручення Пулюя була передана біблійним товариством друкарська коректа, а потім і дальша редакція «Старого Завіту» священникові Слюсарчукові, приятелю Пулюя. Нечуй-Левицький переложив майже четверту частину Старого Завіту і в його перекладах змінено тільки задля одностайности правопис... Друк Старого Завіту докінчено при кінці 1903 р., а ціле Св.Письмо вийшло з друку в січні 1904-го року. Так докінчено після довголітньої трудної праці літературне діло, що по всі часи чимало буде причинятись до освіти великих мас народу, і вже тепер творить одну з трітків підвалин для літературної мови руського народу, як того перекладачам бажалось, подібно, як колись

Лютерів переклад Біблії став підвалиною літературної мови і духовного відродження німецького народу»[Біографія професора електротехніки німецької технічної академії а Празі Івана Пулюя 1905: 2221].

Повне видання Біблії вийшло під назвою "Святе Письмо Старого і Нового Завіту. Мовою русько-українською. У Відні. Виданне Британського і заграничного Біблійного Товариства 1903 р."

Перший примірник перекладу Пулюй надіслав старенькій удові Куліша Ганні Барвінок. «І не знаю, що Вам сказати! – писала у відповідь Ганна Барвінок. – Бо нема слова, щоб виразно було тому чуттю, що моє серце почувало, побачивши в руках Старий і Новий Завіт... да ще у Кулішівці, у його власній хаті... Тяжко було б подумати, що чоловік бився 50 літ і так і слід його почез без Вашої підмоги великої. Казав один дуже осьвічений чоловік науковий: «Не було б Куліша, не було б і Біблії». А я тепер скажу: «Не було б Пулюя, не було б Біблії». Так у нас рідкі блюстителі добра і честі другого» [Пулюй 1905:62].

Усвідомлюючи велику вагу Божого Слова українською мовою для духовного і національного відродження українців, проф. І.Пулюй 20 січня 1904 р. звернувся до Головного управління в справах друку в Петербурзі за дозволом на розповсюдження Біблії на території Російської імперії, однак, як і 23 роки тому, відповідь була негативною. Тоді 30.06.1904 р. Пулюй звернувся до Академії Наук у Петербурзі з листом, в якому висловив жаль, що «в Росії тривають дальше такі пресумні відносини, що там вільно розширювати слово Боже на 40 мовах і діалектах, вільно мати Св.Письмо на рідній мові навіть Монголам і Татарам, тільки український нарід, хоч одновірний з московським, позбавлений царським указом 1876 року свого природного права мати в себе дома слово Боже на рідній мові...

Царським указом 1876-го року затамовано на Україні всенародно освіту, а закріпостивши нарід в духовній і соціальній неволі, загороджено перед ним всі шляхи всесвітньої культури», писав І.Пулюй [Матеріяли про наукову діяльність Пулюя Івана 1905: 2222]. Додаючи до листа меморіал та переклад Біблії, автор висловлює надію на те, що його голос знайде відгомін у серцях благородних мужів науки. Вислав також Пулюй переклади

Св.Письма до університетських бібліотек у Петербурзі, Києві і Харкові, однак відповіді не отримав. Довідавшись, що з початком 1905 р. президентом спеціальної комісії, яка має переглянути цензурні закони, призначено Кобеко, вислав І.Пуллою на його ім'я меморіал в обороні українського слова, а також просив дозволу розповсюджувати між пораненими і недужими солдатами-українцями в Манжурії «Псалми» українською мовою. З подібним проханням звернувся до японського генерала Ногі і отримав прихильну відповідь, а звернення до Кобеко залишилося без відповіді. Не коментуючи наведеного, зауважимо, що без позитивної відповіді залишилося і звернення Ганни Барвінок до імператриці з клопотанням про дозвіл на розповсюдження повного перекладу Св.Письма в Російській імперії.

При такому обмеженні духовного життя українського народу поява Біблії українською мовою була визначною подією, особливо для підросійської України, куди вона доходила нелегальним шляхом. До речі, це був один із вагомих аргументів на користь видання у 1906 р. перекладу Євангелій П.Морачевського. В брошурі Крижановського "Библия на украинском языке" за 1918 р. підноситься значення часткових перекладів Св.Письма В.Александрова, М.Лободовського, П.Морачевського, П.Куліша з 1872 р. і особлива увага засереджена на повному виданні Біблії П.Куліша, І. Нечуя-Левицького та І.Пулюя. Наводячи зразки перекладу книги Йова, Псалтиря, що особливо відзначалися красою і поетичністю українського слова, в яких «четкость украинской речи, как нельзя более подошли к великим поэтическим произведениям древности», автор назвав переклад «настойной книгой», якою «с успехом могут пользоваться все украинцы, независимо от места их жительства».

«І Морачевський, і Куліш, і Нечуй-Левицький були великі знавці української латературної мови свого часу; їхні переклади місцями – плід великого мовного надхнення, що ще довго не стратить своєї краси», – писав відомий знавець і перекладач Св.Письма митрополит Іларіон [Огієнко 1934: 131 – 138]. На його переконання, ці переклади для свого часу могли бути високоцінні, якби виходили своєчасно, а не тоді, коли жива літературна мова значно переростала мову перекладу. Найгрунтовнішою і найкращою для свого часу визнала Біблію Куліша, Нечуя-

Левицького та Пулюя Літургійна комісія в Римі під керівництвом патріарха Йосипа Сліпого, як стверджується про це в одній із публікацій журналу «Ragere Nachrichten» за 1977 р.

Цей переклад витримав низку перевидань у Відні (1906, 1908, 1909, 1912, 1920 роки) та Берліні (1910 рік) і мав певний вплив на подальші переклади Біблії. Незважаючи на значні зміни в українському правописі та появу ґрунтовних перекладів сучасною українською мовою, ювілейні видання 1944 року (Нью-Йорк), 1947 рлку (Лондон) та 2000 року (Київ) стали раритетними.

Блискавично розійшлися життєписно-бібліографічні нариси про цих великих подвижників нації [Гайда, Пляцко 1998: 286; Шендеровський 1997: 288], збірники праць Івана Пулюя [Пулюй 1996: 712; Пулюй 1997: 271]. Повільно, але неспинно, попри всі труднощі і перешкоди, повертається до українського народу його понівечена історична пам'ять, а разом з нею – його неоціненні духовні скарби. І прийде час, коли ми поглянемо на свою минувшину з почуттям гордості і захоплення, з нестримним бажанням бути гідними її нащадками.

Література: Біографія професора електротехніки німецької технічної академії в Празі Івана Пулюя. – Ф. 309. – Оп. 1. – Спр. 2221.; Гайда Р., Пляцко Р. Іван Пулюй. – Львів: Видання НТШ, 1998. – 286 с.; Лист без коверти яко відповідь Впр. Крилошанину Малиновському на реферат Молитовника. – Відень, 1871.; Матеріали про наукову діяльність Пулюя Івана (біографія, списки праць, копії листів до Академії наук у Петербурзі від 30 червня 1904 р. і до японського генерала Ногі від 5 лютого 1905 р. – Ф. 309. – Оп.1 – СПр. 2222.; Огієнко І. Не маємо каменя наріжного. – Варшава: Рідна мова. Наук.-поп. Місячник. – Ч. 4. – 1934. – с. 131-138.; Пулюй І. Нові і перемінні звізди. – Відень, 1905. – 32с.; Пулюй І. Збірник праць. – К.: Рада, 1996. – 712 с.; Пулюй І. Молитовник. Псалтир. –К.: Рада, 1997. – 271 с.; Студинський К. Листування і зв'язки П.Куліша з Іваном Пулюєм // Збірник Філологічної секції НТШ. -Львів, 1930. – Т. 22. – Ч. 2. – 83с.; Франко І. План викладів історії літератури руської // Зібрання творів: У 50 т – Т. 41. – К., 1984. – С. 31.; ЦДІА України у Львові. – Ф. 309. – Спр. 1790. Арк.5.; Шендеровський В. Пулюй-Куліш. Подвижник нації. – К.: Рада, 1997. – 288 с.

Первый украинский перевод Библии (К 110-ой годовщине)

В статтє отобразено предпосылки и история написания первого полного перевода Библии на украинский язык; акцентированы актуальность, важность високий уровень выполнения; отображена самоотверженная работа авторов.

Ключевые слова: первый перевод, Библия, Старый Завет, Новый Завет.

Рецензенти: Вільчинська Т.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Поляруш Н.С., к.філол.наук, доц. (Вінниця)

Тетяна Скуратко, викл. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 82-312.1.

Новаторство Івана Драча в моделюванні ліро-епічної поеми Івана Драча

У статті висвітлено ліро-епічний елемент у поетичній драматургії Івана Драча, розкрито епічне начало композиційних складників поем митця, простежено розвиток драматизованої авторської думки. Значна увага приділяється «новелістичності», епічній цитатності, чергуванню поетичної мови з прозовою у драматичних поемах митця.

Ключові слова: жанр, драматична поема, епічність, драматизм, художній стиль, образ, новелістичність, цитатний дискурс, ліричний герой.

Tetyana Skuratko Ivan Drach's innovation in the design of lyric-epic poems by Ivan Drach

This article explores the lyric-epic element reflected in poetic dramaturgy of Ivan Drach, the epic beginning of composition elements of the artist's poems, development of dramatizing author's thought. Considerable attention is paid to the «novelism», epic quotations, poetic and prose language alterations in the dramatic poems of the artist.

Keywords: genre, dramatic poem, epic, dramatic effect, artistic style, image, novelism, quotation discourse, lyric hero.

Сучасна наукова диференціація літературних жанрів досить розгалужена. Поділ художніх творів на види й різновиди в сучасній теорії літератури здійснюється на основі триступеневої класифікації жанрів. За концепцією, яка бере свій початок від

В статтє отобразено предпосылки и история написания первого полного перевода Библии на украинский язык; акцентированы актуальность, важность високий уровень выполнения; отображена самоотверженная работа авторов.

Ключевые слова: первый перевод, Библия, Старый Завет, Новый Завет.

Рецензенти: Вільчинська Т.П., д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Поляруш Н.С., к.філол.наук, доц. (Вінниця)

Тетяна Скуратко, викл. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 82-312.1.

Новаторство Івана Драча в моделюванні ліро-епічної поеми Івана Драча

У статті висвітлено ліро-епічний елемент у поетичній драматургії Івана Драча, розкрито епічне начало композиційних складників поем митця, простежено розвиток драматизованої авторської думки. Значна увага приділяється «новелістичності», епічній цитатності, чергуванню поетичної мови з прозовою у драматичних поемах митця.

Ключові слова: жанр, драматична поема, епічність, драматизм, художній стиль, образ, новелістичність, цитатний дискурс, ліричний герой.

Tetyana Skuratko Ivan Drach's innovation in the design of lyric-epic poems by Ivan Drach

This article explores the lyric-epic element reflected in poetic dramaturgy of Ivan Drach, the epic beginning of composition elements of the artist's poems, development of dramatizing author's thought. Considerable attention is paid to the «novelism», epic quotations, poetic and prose language alterations in the dramatic poems of the artist.

Keywords: genre, dramatic poem, epic, dramatic effect, artistic style, image, novelism, quotation discourse, lyric hero.

Сучасна наукова диференціація літературних жанрів досить розгалужена. Поділ художніх творів на види й різновиди в сучасній теорії літератури здійснюється на основі триступеневої класифікації жанрів. За концепцією, яка бере свій початок від

Арістотеля, художні літературні структури ділять на три роди – епос, лірику і драму (драматургію) [Арісторель 1967: 5]. Отже, епічні, ліричні і драматичні форми літератури проявилися ще в долітературному періоді словесного мистецтва і стали тими головними напрямками, якими розвивалася література впродовж багатьох віків.

В основі поділу літератури на три роди, за Арістотелем, є спосіб зображення дійсності. Він визначає суть епосу як розповіді про події, відтворення світу в об'єктивній формі, лірики – у виявах переживань, емоцій героя, драми – у показі людей у формі дії, в якій протистоять один одному людські характери в конфлікті. Однак В.Белінський розрізняв драму ліричну і епічну [Белинский В.Г. 1948: 496]. Спираючись на цей принцип класифікації, Б.Мельничук, досліджуючи драматичну поему, послуговується елементарною формолою її структур: Д > Л > Е [Мельничук 1981: 11].

Сучасні літературознавці Р.Гром'як, Ю.Ковалів драматичною поемою вважають «невеликий за обсягом віршований твір, в якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. Основу драматичної поеми становить внутрішній динамічний сюжет – власне, конфлікт світоглядних та моральних принципів при відсутності панорамного тла зовнішніх подій» [Літературознавчий словник-довідник 2006: 210].

Тут, як бачимо, підкреслюється синтетичність жанру, злиття в одній видовій формі «драматичного, ліричного і епічного» начал, тобто ознак всіх трьох родів літератури. Одразу зауважимо, здавна відомо, що взаємопроникнення, «сплав» родових ознак у межах одного жанру не є властивістю лише драматичної поеми та й взагалі не є якоюсь винятковою, а скоріше загальновідомою рисою мистецтва художнього слова, зокрема жанрів прозових – роману-епопеї, роману, повісті. З цього приводу Б.Мельничук зазначає, що драматична поема так само як і драма всотує в себе і ліричний, і епічний елемент, але це не робить її ні суто ліричною, ні тим більше епічною [Мельничук 1981: 42].

На думку Л.Дем'янівської, щодо драматичної поеми, доцільніше говорити не про такі широкі категорії, як «драматичне, епічне і ліричне розкриття теми», а про дещо вужчі: поєднання в жанровій формі драматичної поеми ознак драми і ліро-епічної

поєми. Це зумовлене і виправдане і тим, що власне епічний елемент тут слабо виражений і повсякчас трансформується у ліро-епічний [Дем'янівська 1984: 6].

Наступний момент стосується обсягу жанрової форми і має немале значення (згадаймо хоча б усталений в літературознавстві розподіл на прозові жанри великої, середньої чи малої форми). «Словник літературознавчих термінів» за редакцією Р.Гром'яка, Ю.Коваліва, стверджує, що драматична поема – «невеликий за обсягом віршований твір» [Літературознавчий словник-довідник 2006: 210], висловлюючи думку, що в драматичних поемах при зображенні подій є певний лаконізм «при відсутності панорамного тла зовнішніх подій». Водночас є твердження літературознавців, що спростовують думку про лаконізм і стислість викладу в драматичних поемах, адже, як зазначав В.О.Сахновський-Панкєєв, сутність «драми для читання» та її докорінна відмінність від «драми театральної» — не в надмірній довжині п'єси (коли вона не вміщується в звичайну, «нормальну» виставу), і не в численності філософських роздумів, важких для сприйняття на слух (як це звичайно вважається), а в порушенні рівноваги між словом і дією — на шкоду дії. Чим більше наближається «драма для читання» до свого ідеалу, тим далі стоїть вона не тільки від театру, а й від драми.

З відомих творів цієї видової групи варто згадати «Фауста» Гете, «Каїна» і «Манфреда» Байрона, «Дон Карлоса» Шіллера, вітчизняні — «Кассандру», «У пущі», «Руфіна і Прісциллу» Лесі Українки, драматичні поеми ХХ ст. — «Ярослав Мудрий» і «Свіччине весілля» І. Кочерги, «Фауст і смерть» О. Левади, «Соловейко-Сольвейг» І. Драча та ряд інших, щоб переконатися, що визначення «стислий», при «відсутності панорамного тла зовнішніх подій» аж ніяк їх не стосується. Якщо ж окремі з них і не переважають за обсягом драматичні твори, призначені для театральної вистави, то в усякому разі не поступаються їм.

Іван Драч розхитує класичні канони жанрової специфіки драматичної поеми. По суті, тільки «Соловейко-Сольвейг» можна вважати ліричною драмою у традиційному розумінні. У таких же творах, як «Дума про Вчителя», «Зоря і смерть Пабло Неруди», помітне вирівнювання, а можливо, й переважання, епічного елемента над ліричним. Розглядаючи ліро-епічну поему як жанр,

В.Лесин і О.Пулинець виділяють її визначальні епічні риси зображення значних подій показ яскравих характерів у розвитку [Лесин, Пулинець 1965: 284].

Змальовуючи в поемі «Дума про Вчителя» діяльність видатного педагога, І.Драч розкриває спадкоємність гуманістичних ідей педагогічної думки, ця провідна ідея звучить сильно і переконливо. Успішне розв'язання цієї проблеми зумовлена тим, що І.Драч тяжіє, хоч ще не завжди послідовно, до монументальної зображальності, яка є притаманною рисою, з одного боку, поезії (як «малої», так і «великої») М.Бажана, а з іншого, епічних драм Б.Брехта, його непрямих послідовників у цьому напрямі в українській літературі О.Коломійця, О.Левади, І.Рачади та ін. Подібного ефекту поет досягає, щедро залучаючи документальний матеріал, який сприяє створенню цілісної картини життя Сухомлинського, починаючи з молодих літ (згадаймо монологічну ремінісценцію в першому розділі «Витель в НТР») і до смерті, визначенню співвідношення його педагогічної праці з науковими системами вчених минулого (Сковороди, Песталоцці, Макаренка, Корчака).

«Однак, – зазначає і М.Ільницький, – поема не в усьому вдалася авторові: основний конфлікт подано дещо схематично» [Ільницький 1980: 151]. З таикм твердженням важко не погодитись. Іван Драч, дійсно, – ще невпевнений епік широкого полотна. Згадаймо його ранні твори («Ніж у Сонці»), де прагнення створити широку описову картину зчаста захлинається у могутньому ліричному струмені – і в результаті виходить дещо штучна і не виправдана сюжетним річищем здекларованості і патетика.

Але не слід забувати, що специфікою конфлікту в поемах Драча завжди виступає зіткнення ідей, що створює постійну атмосферу роздвоєності, яка є несумісною з цілісністю широкого епічного полотна. А.Янченко не раз вказує на «фрагментарність» композиції драматичних поем І.Драча [Янченко А. 1978: 142]. Однак особливість цю варто розглядати не лише в одній площині з колажністю як властивістю конфлікту ідей, а і в одному ракурсі з оптичною епізодичністю. «Наскрізного, послідовно чіткого стрижня [в композиції «Думи про Вчителя»] немає, – зазначав критик у рецензії на поему, – розділи нагадують собою драматичні новели, які об'єднані спільністю задуму, головного героя, головних

ідей» [Янченко 1978: 143]. Варто прислухатись до такого трактування жанрової специфіки розділів драми.

Справді, такі розділи, як «Вчитель в НТР», «Зустріч з Бляхою-Мухой» та інші, побудовані за всіма законами класичної новели. Крайня концентрованість і напруженість дії, послідовність, завершеність оповіді, теплий ліризм, безсумнівно, дають підстави вбачати традиції у створенні подібних психологічних образків упрозі Василя Стефаника. Змістові розбіжності не дозволяють вдатись до прямих аналогій, але, гадаємо, доцільно порівняти за емоційно-композиційними показниками «Психологічний семінар» І. Драча з «Новиною» В. Стефаника.

Передусім, відчуваємо близькість у розстановці композиційних елементів: розв'язка відома одразу, що лиш посилює зацікавленість читача в шляхах її досягнення. По-друге, в обох письменників діалогічна мова різко переважає над авторською монологічною. По-третє, обидва твори емоційно наснажені; з наростанням напруження вони стають непримиренними соціальними інвективами.

Проте, на відміну від Стефанікової прозової новели, у Драча вона поетично-драматична, тому й будується за особливими законами. Конкретний факт (самогубство Павлика і обставини, які привели його до цього) відбувається за деяких умовностей, хоч вони загалом відповідають новелістичній швидкозмінності подій. Окремі мікроепізоди поєднані між собою словесним коментарем. Сповідь ведеться від першої особи. Мова автора звучить лише в ремарках, які виконують тільки допоміжну функцію. І нарешті, конфлікт здебільшого не описовий, а видимий, сценічний, хоч вага кожного слова зокрема від того не применшується.

Інші розділи поеми «Дума про Вчителя» мають значно простішу структуру, однак зберігають високу напругу емоційної наснаженості. «Зустріч з Бляхою-Мухой», на відміну від «Психологічного семінару», – не інсценізована розповідь, але основна дія носить ретроспективний характер, тільки передається монологом, що робить її ліричніше забарвленою. І лише в кульмінації та розв'язці, що за новелістичними законами майже зливаються, розповідь вступає у свої права на сцені. У розділі «Вчитель в НТР» знову ж таки основна частина подій (до кульмінації) викладається у монологі-ремінісценції, правда менш

динамічному; однак зростає роль кульмінації та розв'язки в їх специфічному вирішенні, причому фінал, як і належить є зовсім несподіваним (Вальтер виявляється сином гестапівця – ката Вчительової дружини), з новелетою співвідноситься найменший у поемі розділ «Вересневий птах».

Елементи новелістичності мають місце і в окремих розділах «Зорі і смерті Пабло Неруди». Сам сюжет поеми побудований за принципом «подвійного кола» (порівняймо «двопалубну» композицію з першою новелою роману Ю.Яновського «Вершники»). Однак новелістичний принцип тут не витриманий з такою послідовністю, як у «Думі про Вчителя».

Разом з «Прологом» та «Епілогом, або Верховним Педагогічним Судом» у драмі «Дума про Вчителя» є 13 розділів-новел. Серед них можна виділити новели сюжетні і вставні. Сюжетні рухають фабулу «оголену», тобто позбавлену композиційних нашарувань. Вони побудовані таким чином, що розв'язка однієї новели міститься в наступній. Так, суперечка двох ведучих та Автора щодо теоретичних основ системи виховання Сухомлинського стає довершеною лише за появи об'єкта дискусій, тобто у розділі «Вчитель в НДР», коли головний герой сам проголошує: «До серця людського навіки / Покликання учителя, колеги» [Драч І. 2006: 138]

Вважаємо, що вставні новели представляють собою окремі сюжетні лінії, точніше відгалуження від однієї «стовпової», що розвивається навколо головного героя – Вчителя. Історія життя Бляхи-Мухи і кохання Вальтера та Марини, обставини смерті Павлика і страти першої дружини Вчителя Віри Сулими гестапівцем Функе, нарешті епізод, пов'язаний з життям чеського педагога Януша Корчака під час фашистської окупації, – всі ці сюжетні лінії доповнюють головну і в «Епілозі» зливаються в єдиний заключний акорд. Він, як і монолог Чубенка у заключній новелі «Адаменко» з роману Ю.Яновського «Вершники», спрямований у майбутнє: «Плекає педагог майбутність долі – / Який за десять, за п'ятнадцять літ / Несе в собі всі долі ясночолі, / Які лиш потім світлом йдуть у світ» [Драч 2006: 236]

У драмі-колажі «Гора» І.Драч уже сам декларує новелістичність як необхідну ознаку драматичного твору, побудованому за принципом «дифузії» жанрів. З'ясувавши зв'язки

між новелами Стефаніка і драматичною поемою у новелах Драча (саме так можна визначити жанр «Думи про Вчителя»), ми не вказали на основну відмінність між ними. Новели класика більш ліричні, бо, за свідченням В.Лесина, будувались на народно-пісенних традиціях. Драчеві ж зразки епічніші, бо є інтелектуальним освоєнням реального світу, що виявляє себе у так званій «цитатності».

«Рідко доводиться критикові, – писав А.Янченко, – аналізуючи художній твір, тим більше твір поетичний, вдаватись до з'ясування наукових концепцій ... Поезія і наукове мислення, здавалось би, речі несумісні». Іван Драч вирішив сумістити ці несумісні речі і не тільки «виклав у своїй поемі наукові концепції Учителя», а й «показав, в яких відношеннях перебуває його [В.О.Сухомлинського] педагогічна система із системами Песталоцці, Макаренка, Корчака, з філософськими поглядами Сковороди» [Янченко А. 1978: 144].

Щоправда, на думку М.Гльницького, «захищаючи принципи педагогіки Вчителя – чуйність, доброту, прагнення ще в дитинстві закласти в людині основи людяності й громадянськості, правильне розуміння добра і зла, – автор майже тезово зіставляє ці принципи із запереченням опонентів, що догматично трактують основну тезу А.Макаренка: «Повага, поєднана з вимогливістю...» [Гльницький 1980: 151].

Щоб розібратися у цих суперечливих думках, звернімося до статті Ю.Азарова «Гражданственность и человечность». Викладаючи принципи педагогіки В.Сухомлинського і заперечення його опонентами, автор статті наводить чимало цитат, які доцільно використати при текстологічному аналізі поеми І.Драча. А такий прийом показує, що драматург далеко не обмежується однією тезою щодо «примату вимогливості». Так, перефразування відомого висловлювання В.Сухомлинського [подаємо його в оригіналі й у Драчевому варіанті]: «Виробляти у молоді власні переконання, погляди на життя, на самого себе... – це одна з найбільш важливих проблем нашої практичної роботи» [Сухомлинський 1971: 18]. «Допоможи ти їм задуматись про себе, Ти виклич їхню совість як суддю» – свідчить, наприклад, про те, що І.Драча цікавило і положення Сухомлинського про формування власної думки у молодих. «Я прагнув, – пише педагог, – щоб,

створюючи радість, благо, красу, щастя для інших і на основі цього – для себе, кожен переживав, глибоко переживав індивідуальне почуття радості творця, доводив його до натхнення» [Сухомлинський 1971: 123]. У поета знаходимо такі слова: «... кожна людська особистість / Живе, квітує тільки в колективі. / Немає особистості, немає / Геть поза колективом, поза друзями. / Ні творчості нема, ані таланту...» [Драч 2006: 202].

Як видно, І Драч виходить у перефразуваннях з більш узагальнених критеріїв, з погляду на творчу спадщину Сухомлинського загалом. Нерідко, безперечно, зустрічаємо і буквальну передачу цитат, як-от: «Я свідомо не повторював слідом за А.Макаренком його знамениту формулу: повага, поєднання з вимогливістю». У формулі «повага, поєднана з вимогливістю» дуже багато педагогів вбачали примат вимогливості» [Сухомлинський 1971: 45 – 46] – «Свідомо я не повторив за вами [Макаренко]: «Повага, та поєднана з вимогливістю?..» У Вашій формулі: «Повага, що поєднана з вимогливістю», багато педагогів зрозуміли лише примат вимогливості» [Драч 2006: 233]. Пряме цитування є основним принципом побудови надзвичайно цікавого розділу «Книга вражень», де, на думку А.Янченка, здійснюється «оживлення, персоніфікація письмових документів» [Янченко 1978: 143].

Таким же принципом користується митець і в «Зорі і смерті Пабло Неруди». «Йде суверенне життя віршів Поета, – пише сам автор, – і громадських, і віршів про кохання. Читають їх різні люди, з різною інтонацією, хто із захопленням, хто із знуванням» [Драч 2006: 335]. Справді, Іван Драч досить активно використовує багату поетичну спадщину Пабло Неруди. Тут і «Ода Федеріко Гарсія Лорці», «І побиття горобців», і «Ода обірваному дзвону», і «Пояснення», і вірш з циклів «Двадцять поем любові і одна пісня відчаю» та «Пісня для всіх». Вміло вмонтовуючи їх у художню структуру твору, поет, безперечно, спирається на досягнення поетично-драматичної Шевченкіани в цьому напрямку. Так, П.Тичина обіграє рядки з поезії «Я не нездужаю», І.Кочерга перефразовує вірш «Якби ви знали, паничі», а П.Дорошко («Сполох уночі») доволно цитує медитації «Мені однаково» і «Минають дні, минають ночі». Іван Драч звертається і до цитування мемуарів Пабло Неруди «Признаюсь: я жил». Проте

надто категоричним видається нам зауваження Янченка про те, що «переважна більшість тексту драми І.Драча і є монтажем з творів Неруди» [Драч 2006: 233]. Незважаючи на те, що навіть назву твору автор запозичує у Пабло Неруди («Зоря і смерть Хоакіна Мур'єсти»), драматична поема І.Драча має ряд особливостей, які, на думку Лариси Дузь, відрізняють її від «інформаційного еквіваленту біографії», «популяризаторської хрестоматії» і навіть від цікавих зразків так званих «монтажних» творів («Насмішкувате моє щастя» Ф.Малюгіна за епістолярною спадщиною А.Чехова, «Сподіватися» Ю.Щербака – за листами Лесі Українки).

Для посилення емоційного впливу на читача, автор діалогізує запозичений з мемуарів матеріал (у цьому ж уривку), поєднуючи висловлювання Неруди про Лорку з розповіддю самого Федеріко. Слід зауважити, що інколи автор тільки відштовхується від художньо-документального матеріалу, створюючи оригінальні стилізації. Так, «промова» хору «Де може сховатися сліпий?..» з «Епілогу» є, по суті, імітацією «Книги питань» Пабло Неруди.

Вважаємо, що документальний матеріал широко залучається Драчем при творенні образів як історичних осіб, так і вигаданих персонажів (Лорка, Джульєтта, Ареляно). Особливо цікавий з цього погляду останній. Використовуючи розділ спогадів Пабло Неруди «Диявольський тин», зокрема факти знайомства Поета з Ареляно та перших підлостей останнього, наклепів на Неруду, що був у той час послом Іспанії, автор драми іде далі, оригінально домислюючи наступний життєвий шлях Капітана, зробивши його жорстоким карателем народної революції, переслідувачем всіх і всього, пов'язаного з творчістю чилійського співця.

Проте намагаючись по-своєму трактувати окремі події, Драч, за справедливим зауваженням А.Янченка, допускає певні неточності фактичного характеру, наприклад, у з'ясуванні відносин між Поетом і Ареляно на початковому етапі: «Жадоба Ареляно до грошей, / його збитки росли на очах, – / я ж ніколи не був спостережливий» [Драч 2006: 358]. Авторське трактування зізнання Пабло не суперечить життєвій, документальній правді.

Також варто відзначити, що навіть при буквальному використанні документального матеріалу, поет шукає своєрідних,

нетрадиційних або призабутих шляхів подачі або інтерпретацій цього матеріалу, наприклад, виведення на сцену хору.

Так, у драматичній новелі «Книга вражень відвідувачів Павлищанської школи» з «Думи про Вчителя» він, як і в античності, виступає як передавач інформації, колективний посланець з місця якихось-то подій. Інша справа, як поєднується ця інформація, що зумовлює драматизм розділу, але суть функцій самого хору від цього не змінюється, а тому наближається до ролі хору в драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра».

А в драмі «Гора» епічна цитатність драматичного твору виводиться уже на рівень системи образів-персонажів, тобто документи промовляють як герої твору, саме з них і формується колажна композиція твору.

Отже, з'ясовуючи роль епічного елемента в аналізованих творах, необхідно визначити, що поетична мова в них чергується з прозовою. Проза у Драча виконує функцію вітворення епістолярій (листи божевільного «негра» у «Зорі і смерті...»), обрамлення ретроспекцій, зрідка навіть сценічних (інтерв'ю Джульетти з Пабло), а також відображення конфлікту між романтичністю природи і крайнім практицизмом дій (розповідь Джульетти про знущання над нею). Правда, у своєму використанні можливостей прозової мови І. Драча непослідовний. Нерідко віршами передаються прозаїчні сцени, в тому числі і ретроспективні (розмова Поета з Ареляно), а прозою – такі сповнені ораторської патетики монологи Пабло Неруди, як «Я з трибуни сенату...» та ін.

Література: Арістотель 1967: Арістотель. Поетика. – К.: Мистецтво, 1967. – 135 с.; Белинский В.Г. 1948: Белинский В.Г. Соч. В 3-х т. – Т. 2. – К, 1948. – 594 с.; Дем'янівська Л.С. 1984: Дем'янівська Л.С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160с.; Драч І. 2006: Драч І. Поеми. – К.: Генеза, 2006. – 510 с.; Драч І.Ф. 1991: Драч І.Ф. Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. – К.: Дніпро, 1991. Драч І. 1977: Драч І. Наблизитися до серця читача: Запитання німецького літературознавця і відповіді поета. //Укр. мова і літ. в шк. – 1977. – № 9. – С. 31-34.; Льницький М. 1980: Льницький М. На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх традицій і новаторства в сучасній українській радянській поезії. –

К.: Дніпро, 1980. – 286 с.; Літературознавчий словник-довідник 2006: Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.; Лесин В., Пулинець О. 1965: Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.; Мельничук Б. 1981: Мельничук Б. Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.; Сухомлинський В.А. 1971: Сухомлинський В.А.Рождение гражданина. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 218 с.; Ткаченко А. 2006: Ткаченко А. Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178; Ткаченко А. О. 1986: Ткаченко А.О. Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; Янченко А. 1980: Янченко А. Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16-33; Янченко А. 1979: Янченко А. «Світ обійти поезією...» //Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153-155.; Янченко А. 1981: Янченко А. Світ поетичного щоденника. // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180; Янченко А. 1978: Янченко А. Думи і діяння Вчителя // Жовтень. – 1978. – № 5. – С. 142-151.

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф.(Тернопіль)
Бігун О.А., к.філол. наук, доц. (Івано-Франківськ)

Тетяна Ткаченко, к.ф.н., доц. (Київ)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2

«Портрет» письменника у малій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття

У статті проаналізовані чільні риси письменника зазначеного періоду, а саме: суб'єктивізм, психологізм, домінування духовних та душевних складників буття, чуттєва інтерпретація людини і світу, творча свобода.

Ключові слова: творець, мистецтво, індивідуалізм, чуттєвість, модернізм.

Tatiana Tkachenko. The “portrait” of writer in the Ukrainian small prose from the end of 19th century till the beginning of the 20th century. The

К.: Дніпро, 1980. – 286 с.; Літературознавчий словник-довідник 2006: Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.; Лесин В., Пулинець О. 1965: Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.; Мельничук Б. 1981: Мельничук Б. Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.; Сухомлинський В.А. 1971: Сухомлинський В.А.Рождение гражданина. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 218 с.; Ткаченко А. 2006: Ткаченко А. Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178; Ткаченко А. О. 1986: Ткаченко А.О. Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; Янченко А. 1980: Янченко А. Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16-33; Янченко А. 1979: Янченко А. «Світ обійти поезією...» //Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153-155.; Янченко А. 1981: Янченко А. Світ поетичного щоденника. // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180; Янченко А. 1978: Янченко А. Думи і діяння Вчителя // Жовтень. – 1978. – № 5. – С. 142-151.

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф.(Тернопіль)
Бігун О.А., к.філол. наук, доц. (Івано-Франківськ)

Тетяна Ткаченко, к.ф.н., доц. (Київ)

ББК 83.3 (4 Укр)

УДК 821.161.2

«Портрет» письменника у малій прозі кінця XIX – початку XX століття

У статті проаналізовані чільні риси письменника зазначеного періоду, а саме: суб'єктивізм, психологізм, домінування духовних та душевних складників буття, чуттєва інтерпретація людини і світу, творча свобода.

Ключові слова: творець, мистецтво, індивідуалізм, чуттєвість, модернізм.

Tatiana Tkachenko. The “portrait” of writer in the Ukrainian small prose from the end of 19th century till the beginning of the 20th century. The

article deals with the writer's image. It clarifies the main peculiarities of this image. There is the dominion of author's subjectivity, the priority of spirit and heart above material things, exceptional sensible interpretation of a man and world, creator's freedom.

Key words: creator, art, individualism, sensitiveness, modernism.

Татьяна Ткаченко. «Портрет» писателя в малой прозе конца XIX – начала XX века. В статье проанализированы главные качества писателя, отраженные в украинской литературе, а именно: субъективизм, психологизм, доминирование духовных и душевных составляющих, чувственная интерпретация мира, свобода творчества. Ключевые слова: творец, искусство, индивидуализм, чувственность, модернизм.

Письменник – це творча особистість, яка володіє талантом синтезувати усі людські відчуття в художніх образах і вербалізувати їх на папері. Кінець XIX – початок XX століття позначився яскравими новаторськими тенденціями, зумовленими змінами погляду на мистецтво і митця. Упродовж багатьох десятиліть визнаючи домінантою в письменстві дидактичну функцію та нав'язуючи письменнику роль вчителя, самі творці, літературознавці та громадські діячі позбавили пріоритету найважливішого складника, без якого мистецтво неможливе, – естетичного. Пам'ятаючи поодинокі спроби порушити цей статус кво, доречно визнати, що лише модернізм вповні повернув мистецтву його іманентне єство завдяки втіленню новітніх засад у творчості.

Слова Миколи Вороного, висловлені у мистецькій відповіді «Іванові Франкові» на його поему «Лісова ідилія» з посвятою «друзякові Миколі», стали вербальним вираженням позиції сучасних авторів: «До мене як горожанина / Ставляй вимоги – я людина. / А як поет – без перепони / Я стежу творчості закони; / З них повстають мої ідеї – / Найкращий скарб душі моєї. / Творю я їх не для шаноби; / Не руш, коли не до вподоби» [Вороний 1996: 156]. Та новітні модерністські тенденції знайшли відображення і в малій прозі кінця XIX – початку XX століття, де було витворено образ письменника нової мистецької доби.

Митець почав більше виховувати себе: розвивати світогляд, інтелект, а насамперед – свої чуття, щоб якомога точніше передавати певний художній образ, досягати психологізму,

досліджувати причини і наслідки явища, розкривати зовнішні перипетії через внутрішні колізії героя. Тому постать письменника, яка є осердям творчого процесу, часто виступає персонажем художнього твору, а дехто вдається до «автопортрету».

Аналізуючи прозовий доробок письменників зазначеного періоду, можна простежити всі етапи поступу чи деградації творчої особистості, виявити причини її злетів і падінь. Так, Наталія Кобринська у психологічному ескізі «Душа» вміщує полеміку між письменником-початківцем і освіченою реципієнткою: «В писанні молодого автора видно було безперечний талант. Та вона завважала, що, може, замало вглибляється в думки й чуття виведених в оповіданні людей.

– Се, власне, мій принцип. Коли хочу писати правду, то можу писати лиш те, що виджу і чую. Тих писателів, що ніби стараються ввійти в душу інших, я вважаю просто брехливими. Чоловік може знати лише те, що діється в його душі...

– Але ж це, власне, й є головна заслуга таланту. Талант, сказала б я, не що інше, як великий дар проникати в чужі душі» [Україн. Новелістика 1989: 97]. Відтак описувати й аналізувати події не завжди означає осягати їх. Адже дослідити й законспектувати життєві перипетії може аналітик, журналіст, учений і навіть звичайна пересічна людина. Та письменник відрізняється власне суб'єктивним чуттєвим їх осмисленням. Усі учасники подій набувають у модерністському творі індивідуальних рис, кожен має свій досвід, позицію, долю. Не конче вдаватися в подробиці життєвого шляху персонажів, але помітити розмаїтість людських характерів у міміці, жесті, вислові та інтонації необхідно – цим відрізняється пересічний обсерватор від справді творчої особистості, яка проймає душі реципієнтів та інтерпретаторів реальними чи вигаданими історіями. Письменник не може знати всіх порухів душі кожної людини, проте, моделюючи ситуацію, він спирається на власний досвід і почуття, вдається до інтуїтивного витворення художнього образу та його осмислення. Відтак, взаємозв'язок життя і домислу/ вимислу також є питанням, яке часто порушують і намагаються вирішити, актуалізувати і пояснити письменники.

З одного боку, автор визнає джерелом натхнення життя, вербально трансформуючи його в тексти, а з другого – правда

письменника та реальні події не завжди збігаються, бо він робить акценти, зважаючи на суб'єктивне сприйняття: висвітлення історичних колізій матиме у художній інтерпретації зовсім інші наголоси, ніж у документальному переказі, а постать здобуде протилежні загальновідомим ознаки лицаря / зрадника. Тому письменникові можуть закинути невідповідність, брехню, невміння або страх зображувати справжнє життя чи, навпаки, надмірну екзальтацію, брак досвіду, надуманість зображуваного, а отже, – незнання життя: «А, проклятий брехун! Трухлява, нікчемна, не притамована людина!.. То ти боїшся? Боїшся реального нещастя, гидоти дійсності, справжнього божевілля! Ти боїшся життя... ти не вмреш, не зійдеш кров'ю, бо... то все брехня» [Україн новелістика 1989: 341-2]. Однак ці зауваження втрачають силу перед правдоподібністю втіленого у слові завдяки потужним характеристам, які створюють достовірність показу. Автор створює свою історію, яка узгоджується чи суперечить дійсності, але відповідає правді мистецтва: «Мені дорікали, що я не пишу, але ніхто не хотів рахуватися з тим, що в сучасну добу, серед смертних кар моє серце розірване на шматки, душа моя згоріла од безмірного жалю! Як же я писатиму, коли душа моя вигоріла од безмірного жалю?!» [Маркович 1991: 426, 434].

Незважаючи на те, що життя надихає письменника, саме воно пропонує йому безліч спокус. Така амбівалентність буття виступає лакмусом творчої індивідуальності: або вона стане особистістю, або розчиниться серед безликої маси: «Поет писав сумні слова про смерть, а сам почував, що в кожній кліточці його тіла грає життя [...] вернувся поет до городської біганини... Узяв жаль, що самотньо тиняється людина по світах і замирає повільно душа, яка колись поетичною була і вміла огнем горіти» [Україн. новелістика 1989: 544]. Рутинна поглинає духовні пориви, пропонуючи альтернативу естетичному розвитку матеріальне накопичення – і «філософія серця» деградує до рівня «споживацької філософії».

Звідси, вищезгадані аспекти властиві незвичайним постатям, обдарованим справжнім талантом, поступ якого залежить лише від них самих: «І я все сам і сам собі творити мушу» [Яричевський 2009: 64]. Але в історію письменства інколи потрапляють випадкові люди – псевдомитці, які одержали звання

«таланту-генія» завдяки іншим, відмінним якостям: «Тепер він поет! На іменини жіночки – пише, на родини – пише, на хрестини – пише, всяку, кажу вам, пригоду в своїй сім'ї описує, терпеливий папір і ще терпеливіший редактор «Смолоскипа» дзвонить його вірші, трубить його славу в ієрихонську трубу [...] се вже поет на цілу губу. І живеться йому гаразд. Творчість незмірима!.. Тільки «ітів» і «філів» помістити в одній тільки голові – се ж геніальність!» [Яричевський 2009: 123] Графомани, епігони, конформісти й ренегати, посіпаки влади – когорта «письменників» неодноразово зростає через виконання обов'язків, замовлень, наказів за ігнорування мистецьких законів. Тож і оцінка твору і постаті залежить не від таланту автора, а від ідеології покровителів, уміння пристосовуватися.

Ось це служіння масовій культурі, творення з орієнтиром на суспільний попит може лише продукувати штучне мистецтво і псевдомитців. Натомість справжній митець керується власним чуттям: «Бажаю сильних – творчих душ, а кругом мене товпа – юрба!..» [Кравченко 1996: 31]. Обравши долю творця художнього світу, неповторного і цікавого, він все життя підпорядковує тільки одному – служінню мистецтву, зрада якого карається втратою дару назавжди.

Талант – це не лише унікальність, а й самотність, оскільки письменник-модерніст пише передусім те, що цікавить особисто його. Звідси, митець уникає юрби з її стереотипами й шаблонним сприйняттям дійсності. Проте, як не парадоксально, саме для цього натовпу він і працює, прагнучи виокремити індивіда з безликої маси, навчити людину бути Людиною. Заради цього можна віддати й життя: «До люду і для люду, небесний ключниче, пішов би я жити. Він стоїть того. Пішов би жити і ще раз – з голоду вмерти...» [Яричевський 2009: 124]. Він не зрікається загальносуспільного життя, навпаки, прагне замінити його фізичні основи на духові й душевні, що можливо тільки за умови постійного поступу, домінування суб'єктивного чинника у творенні, рецепції та інтерпретації як мистецтва, так і самого буття: «Енергії і радості життя в мене багато... Діл бажаю, вічних змін і руху... я жадна чину пожертви... Мій дух бунтується; мимо фізичної неволі я вільна [...] Почуття волі та неприналежності ні до кого в мене вроджене – стихійне... Нічия я» [Кравченко 1996: 26]. Лише

зрозумівши цінність власної свободи, яку з даром одержує письменник, він здатен досягнути внутрішній та зовнішній світ. Але за коштовний дарунок письменник може заплатити не лише комфортом, але й життям. Однак зрадивши талант, письменник спотворить власну сутність, що призведе до духовного, а згодом і фізичного суїциду. Тому свобода творчості та свобода вибору виступають єдиним цілим: «Хто має обов'язки – місію не повинен в погоні за особистим щастям тратити властиву ціль. Жаліти буде, коли зійде зі свого шляху. Хто відчуває творчі сили – нехай здобуває світло» [Кравченко 1996: 54].

Отже, проаналізувавши образ письменника в українській прозі кінця XIX – початку XX століття, можна констатувати, що національна словесність презентувала «портрет» модерніста з пріоритетом свободи творчості. Українські автори вповні дотрималися «девизи» Миколи Вороного (дехто ще до її появи) – «йти за віком / І бути цілим чоловіком!» [Вороний 1996: 156].

Література: Вороний 1996: Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упоряд. і прим Т. Гундорової. – К.: Наукова думка, 1996. – 704 с.; Кравченко 1996: Кравченко У. Пам'яті друга: Вірші в прозі, статті, спогади, листи / Упоряд. і прим. Г.І. Огриза. – Львів: Каменяр, 1996. – 247 с.; Маркович 1991: Маркович Д. По степах та хуторах. Оповідання. Драма. Спогади / О. Засенко. – К.: Дніпро, 1991. – 487 с.; Плющ 1991: Плющ О. Сповідь: Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи / Упоряд. і прим. О. Нахлік. – К.: Дніпро, 1991. – 336 с.; Україн. новелістика: 1989: Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми/ Упоряд. і прим. Є. Нахліка.– К.: Наукова думка, 1989.–688с.; Яричевський 2009: Яричевський С. Твори / Упоряд. О. Івасюк. – Чернівці: Букрек, 2009. – 304 с.; Яцків 1989: Яцків М. Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол.наук, проф. (Київ)

Бігун О.А., к.філол.наук, доц. (Івано-

Франківськ)

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ж.С. Шаладонава, к.філол.наук, (Мінск)

Паэзія Якуба Коласа і Максіма Рыльскага ў святле ландшафтнай паэтыкі

В статье акцентируется выразительная пространственная доминанта образно-поэтического мышления Якуба Коласа и Максима Рыльского. Анализ ключевых топосов (в частности, леса) характеризует их важную функцию в формировании национальной картины мира, в эстетической, этнокультурной презентации природных ландшафтов Беларуси и Украины.

Ключевые слова: ландшафт, пространство, топос, менталитет, символ, национальная картина мира.

Zh. S. Shaladonava Yacub Kolas, Maxim Rylsky and landscape poetics Significant spatial dominant of figurative poetic thinking of Yakub Kolas and Maksim Rylsky emphasizes in the article. Analysis of the key toposes (forests, in particular) characterizes their important function in the creating of the national scene of the world and in aesthetic ethno-cultural presentation of natural landscapes of Belarus and Ukraine.

Key words: landscape, space, topos, symbol, mentality, national scene of the world.

Якуба Коласа і Максіма Рыльскага звязвалі добрыя і шчырыя сяброўскія адносіны. Многае «вядома пра непасрэдня кантакты песняроў, іх сустэчы падчас пісьменніцкіх форумуаў, юбілейных урачыстасцей у Маскве, Мінску, Кіеве. З увагай і цікавасцю ставіліся мастакі слова да творчасці адзін аднаго. У 1951 г. Якуб Колас пераклаў верш М.Рыльскага “Музей Леніна ў Пароніне” (ЛіМ, 6 студз.). Максім Рыльскі, які шмат перакладаў з розных моў, у тым ліку з беларускай (Ф.Багушэвіч, Я.Купала, К.Крапіва, П.Броўка, А.Куляшоў, М.Танк і інш) перастварыў наступныя вершы Якуба Коласа: “На раздарожжы”, “Ідзі”, “Янку Купале”, “Лясам Беларусі” (з паэмы “Суд у лесе”), “Выглядаеш ты яснай вясной”, “Ворагам”.

Цёплыя і прачулыя паэтычныя радкі прысвяцілі паэты адзін аднаму. У 1952 г. да 70-гадовага юбілею Якуба Коласа Максімам Рыльскім быў напісаны верш “Якубу Коласу”. У вершы аўтарам тонка заўважана генетычная сувязь таленту і творчасці беларускага песняра з беларускім геаграфічным ландшафтам, што паўплываў на індывідуальна-аўтарскае светаадчуванне і эксплікаваў сябе праз адпаведную паэтычную вобразнасць: “Ад сэрца дзякуй добрай той зямлі, / Што спавіла Вас, песні навучала!” (пераклад К. Кірэнкі).

Ідэя ўніверсальнай узаема сувязі чалавека і навакольнага свету зыходзіць да хрысціянскай легенды аб стварэнні свету, калі зямны, матэрыяльны, цялесны пачатак быў адухоўлены ўзвышана-нябесным. Знешні, фізічны свет і ўнутрана-духоўны існуюць у такім, на першы погляд, супярэчлівым дыялектычным адзінстве, узаемаабумоўленасці і ўзаемадапаўняльнасці. Праз спецыфіку топасаў, якія фарміруюць мастацкую прастору твораў, жывапісная і маляўнічая пластыка апісанняў паўстае як паказчык ідэйна-эстэтычных густаў і выяўленчага майстэрства аўтара і ключавы момант яго нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. У 1955 г. да 60-годдзя ўкраінскага паэта Якуб Колас напісаў верш “Песняру Максіму Рыльскаму”. Цікава і арыгінальна беларускі класік канвертуе паэзію юбіляра таксама ў прасторава прыметны вобраз саду:

Паэт-летапісец, мой дружа Максіме,
Цудоўнай паэзіі сад,
Што ўзносіць высока паэгава імя

І цветам духмяным багат! [2, т. 4, с. 89]

У артыкуле “Пра паэта і сябра” (1957), напісаным М.Рыльскім пасля смерці Якуба Коласа, украінскі пясняр узгадвае: “Я не так шмат разоў сустракаўся з Якубам Коласам, але кожная сустрэча з ім пакідала ў памяці водар чыстай лясной кветкі, знойдзенай ранняй вясной на паляне... Уражанне чысціні і свежасці” [6, т. 9, с. 388]. У гэтым яркім вобразным параўнанні ўкраінскі паэт улавіў і перадаў адметную прасторавую архітэктоніку твораў Якуба Коласа, ландшафтную ўкаранёнасць яго мыслення, як таксама і тое, што творчасць класіка беларускай літаратуры – “ад роднае зямлі, ад гоману бароў” – сканцэнтравала ў сабе адмысловы пах, водар і дух беларускай нацыянальнай стыхіі. Акадэмік І. Навуменка зазначыў: “Не прыходзіцца спрачацца, што

паэтызацыя прыроды ў Коласа не ідзе ні ў якое параўнанне з пейзажнымі малюнкамі яго папярэднікаў. Коласаўскі жывапіс словам узняўся на якасна новую вышыню параўнання з лепшымі ўзорамі пейзажнай лірыкі ў рускай і польскай літаратурах. Вядома, з агаворкай, што жывапіс гэты тыпова беларускі” [4, с. 52 – 53].

Мастак заўсёды ўспрымаецца як працяг, прадаўжэнне рэальнасці, якая ім эстэтычна перажываецца і ўзнаўляецца. Пах, водар, подых, дух творчасці і духоўнасць асобы – усё гэта прадугледжае і абумоўлівае наяўнасць паветра, глебы, поля ці стэпу, леса або саду, – асноўных прасторавых канстант нацыянальнай карціны свету. Такім чынам, воблік беларускага песняра атаясамліваецца М. Рыльскім з гаючай сілай нацыянальных – лясных – краявідаў. Максім Багдановіч як тыповую асаблівасць беларускага ландшафта вылучаў якраз тое, што: “край беларускі лясісты і балоцісты... Украінская стыхія – стэп, у нас наша стыхія – лес і балота. Тут ёсць свая адметная краса, адметная рытміка, адменны чар. Трэба іх падгледзець, знайсці і вынесці на шырокі свет” [3, с. 195].

Прыродныя ландшафты кожнай краіны фарміруюць яе ўнікальны геабіякліматычны партрэт, на працягу стагоддзяў уздзейнічаюць на лад жыцця, менталітэт насельніцтва. “Культура заўсёды – спалучанасць чалавека і ландшафту; яе цяжка ўявіць асобна ад ландшафту.... Бачанне культуры мае на ўвазе ландшафт – бачанне ландшафту мае на ўвазе культуру... Звярнуўшыся да ландшафту, можна шмат даведацца пра культуру. Ландшафт – яе нечаканая сфера, сведчанне, адваротны бок” [1, с. 134–135]. Ландшафт увасабляе жыццёва-практычныя і эстэтычныя арыенціры культуры, у тым ліку і мастацтва слова, спалучае сімваліку прыроды і сацыяльных адносін у адзіны комплекс значэнняў, тоесных сутнасмаму абліччу чалавека.

У паэзіі Якуба Коласа і Максіма Рыльскага канкрэтыка жыцця і яго візуальная нагляднасць выступаюць маляўнічымі адбіткамі навакольнага свету, метафарычнымі сродкамі перадачы глыбокіх унутраных перажыванняў аўтараў і лірычных герояў, адцяняюць свет іх пачуццяў, эмацыянальны стан, раскрываюць духоўнае багацце, жыццёвыя прыярытэты, філасофскія роздумы над вузлавымі момантамі існавання. Каларытныя і яркавыя пейзажныя замалёўкі нацыянальных ландшафтаў фіксуюць

непасрэдныя аўтарскія эмацыянальна-пачуццёвыя ўражання ад навакольнага свету, напаўняюцца ў творах сэнсавай шматзначнасцю, адмысловай сімволікай, духоўнасцю. У выніку ўтвараецца мноства сэнсавых канатацый, праз якія адбываецца перадача не толькі візуальна-нагляднай інфармацыі, але, найперш, культурна-ментальнай “Не ў адной толькі нашай душы / Зерне ёсць хараства – / Аб ім казку складае ў цішы / Колас нівы, трава. / Не ў адным толькі сэрцы людзей / Іскра праўды гарыць – / Аб ёй песню пяе салавей, / Аб ёй рэчка журчыць” [2, т. 7, с. 6].

Прасторавая накіраванасць думкі, глыбіня пранікнення ў рэаліі паўсядзённасці, зліццё з імі характарызуюць асаблівасці светаразумеання і светаўспрымання Якуба Коласа і Максіма Рьльскага. З гэтай эстэтычнай пазіцыі вынікае тыпалагічнае адзінства мастакоў у асэнсаванні быццёвай сутнасці нацыянальнай стыхіі, прасвятленні, удакладненні, канкрэтызацыі яе вобразаў у каларытным жывапісе і выяўленчай пластыцы твораў. Скаардынаванасць мыслення са светавым прыродным жыццём надае чалавеку паўнату, самадастатковасць, далучае да касмічных працэсаў адвечнага руху, адраджэння, выступае ўмовай бессмяротнасці: “Згадай, безумче! Світ — не тількі ты: / Крэм тебе ё думкі, планеты, пціці. / Ё з’явіцца такоі красоти, / Яка тобі, дурному, і не сніцца! / Вмираючи, умій зо співчуттям, / З усмішкою поглянуці навколо... / Хто зліва раз із сівотвім життям, – / Згниє в землі, але не ввре ніколи!” [5, с. 110].

Такая прыродна-натуральная оптыка душы і адпаведны склад мыслення мастакоў, відавочна, сфарміраваліся з самага дзяцінства. У Якуба Коласа яно прайшло ў маляўнічых мясцінах Ластка, Альбуці, занатаваных у радках паэмы “Новая зямля”: “Вось як цяпер перада мною Ёстае куточак той прыгожа, Крынічкі вузенькае ложа І елка ў пары з хваіною”. Дзіцячыя гады Максіма Рьльскага, які нарадзіўся ў Кіеве, таксама звязаны з улоннем прыроды. Хлопчык рос ў сяле Раманаўка Сквірскага павету Кіеўскай губерні (цяпер Жытомірская вобласць), на радзіме маці Меланіі Фёдараўны. Любоў і заміланасць гармоніяй і прыгажосцю натуральна-прыроднага свету пісьменнікі пранеслі праз усё жыццё. Якуб Колас быў заўзятым грыбніком, Максім Рьльскі – рыбаком і паляўнічым, які не забіў ніводнай птушкі і звера.

Сілу ўздзеяння прыроднага асяроддзя Рыльскі акцэнтаваў у вышэй узгаданым артыкуле, калі, параўноўваючы творчасць Якуба Коласа і Адама Міцкевіча, звярнуў увагу на іх агульныя геаграфічныя і этнакультурныя каардынаты: “творчасць іх вырасла на адной глебе, тыя самыя крыніцы паілі іх, тыя самыя даліны і пагоркі цешылі іх вочы, той самы шум адвечнага бору навяваў ім шчырыя, простыя, глыбокія словы”.

Максіму Рыльскаму была блізкая і зразумелая форма прасторавай зарыентаванасці мыслення, яго пачуццёвай інтэнсіўнасці ў асэнсаванні з’яў навакольнага свету. Даследчыкі творчасці ўкраінскага паэта асновай яго мастацкага светапогляду лічаць гамсунаўскі пантэізм, зліццё з прыродай. У жывапіснай і маляўнічай паэзіі М. Рыльскага выяўлена надзвычай багатая палітра каларытных і запамінальных вобразаў-топасаў нацыянальнай прасторы, што пазначаны шчыльным паэтыка-сімвалічным, філасофскім арэолам, духоўна-эмацыянальнай і ментальна-псіхалагічнай насычанасцю. Сярод іх прыкметнае месца належыць вобразу лесу, які, праўда, ва ўкраінскай нацыянальнай карціне свету не займае таго дамінантнага значэння, як ў беларускай. У Максіма Рыльскага, як і ў Якуба Коласа гэта адзін з улюбёных паэтычных вобразаў, хранатоп важнейшых гістарычных і біяграфічных падзей, транслятар своеасаблівай жыццёвай філасофіі.

“Самы любімы герой Коласа, без перабольшвання, – лес. Ён у Коласа найбольш каштоўнае параджэнне маці-зямлі, скрыжалі самога жыцця, кніга, поўная таямніц” [7, с. 160]. Адчуваючы моцную павязь, нават параднёнасць з гэтай прыроднай стыхіяй, пясняр успрымае яе як неад’емную частку, саўдзельніцу свайго жыцця і жыцця цэлага народа. Таму лес набывае важную функцыянальную нагрузку, выступаючы не маляўнічым дэкорам, а паўнапраўным героем твораў, непасрэдным удзельнікам жыццёвых падзей.

Каларытна і маляўніча выпісаная лясныя ландшафты ў паэзіі Якуба Коласа тонка адцяняюць аўтарскую душэўнасць і пачуццёвасць, адчуванне паўнаты, прыгажосці і гармоніі жыцця, кантэкстуальна афармляюць лірыка-філасофскія роздумы, успаміны, сардэчна-эмацыянальную настальгічную спавядальнасць: “Каля пасады лесніковай / Цягнуўся гожаю

падковай / Стары, высокі лес цяністы. / Тут верх асіны круглалітсты / Сплятаўся з хвоямі, з дубамі, / А елкі хмурымі крыжамі / Высока ў небе выдзялялісь, / Таёмна з хвоямі шапталісь. // Лес наступаў і расступаўся, / Лужком зялёным разрываўся; / А дзе прыгожыя загібы / Так міла йшлі каля сядзібы, / Што проста імі б любаваліся” [2, т.8, с.7]

У паэме “Суд у лесе”, падрабязна і дэталёва апісваючы лясныя ландшафты, Якуб Колас дэманструе непераўздызнана майстэрства пейзажнага жывапісу, разгорнута і маляўніча выяўляючы пры гэтым не толькі асаблівасці нацыянальна-этнічнай прасторы, але і ўласны псіхалагічны стан, настрой і перажыванні. Узнікае адчуванне, што мастацкае заглыбленне ў лясныя шаты садзейнічае самазаглыбленню аўтара ў нетры сваёй душы, і пейзажныя замалёўкі карэлююць з філасофскі разважлівым і эмацыянальна пранікнёным маналагам-споведдзю: “Люблю я лес, адвечны бор, / Дзе ўзносяць хвоі ўгору шапкі, / Дзе расцілаюць елі лапкі / І востры верх мкнуць у прастор. / Заўсёды ў лесе добра мне: / У ім так ціха, урачыста, / Калі прытоіцца ўсё чыста, / І ветрык нават не дыхне. // І дуб крапак і куст малы / Стаяць у мудрым задуменні, / А сосны сочаць і струменяць / Густы, духмяны пах смалы”. [2, т. 10, с. 254]

У паэтычных апісаннях лесу М. Рьльскі таксама апелюе да філасофскіх роздумаў, змястоўна-знакавай сімволікі. Вобразы дрэў успрымаюцца і асэнсоўваюцца “не толькі як сімвал космасу, але і як спосаб выяўлення жыцця, маладосці, бессмяротнасці, мудрасці і ведання” [8, с. 324]. У вершы “Зялёная пена лесу маладога” мастаком перададзена цесная сувязь канкрэтнага і шматаблічнага расліннага свету і суб’ектыўна-чалавечага, філасофскага, міфалагічнага. Урачыстая веліч, мудрасць і стыхійная разняволенасць натуральна прыроднага пачатку, увасобленага ў вобразах “зялёнай пены лесу”, “мудрых пчол”, “задуменных і строгіх дубоў”, схіляе да аналітыкі, роздумнасці над ключавымі момантамі існавання, адкрыцця спрадвечных ісцін: “Зелена піна лісу молодого / Дзімотно плеще, як на морі шум. / Блакітні тні впаі на дарогу, / Заворожылі мудры бджолы ум. // Стояць дубы замислена і строга. / Тут – перейшовшы молодий самум – / Собі поставлю келію убогу, / Шцільнік пахучий для останніх дум. / Ліловый чебрик сохне на поляні. / Неначе прывід, пробігае цап, / І

чути дятла стуки дерев'яні. // Душі здасться, що вона могла б / Вас відтворити і ясному свічаді, / Дитячі дні, заплакані і раді” [5, т. 1, с. 174]

Лясныя ландшафты заўсёды маркіруюцца аўтарскімі ўспамінамі і перажываннямі: праз сезонна абумоўлення, зрокава наглядныя асаблівасці вегетацыйнага цыклу характарызуецца ўнутраны эмацыянальна-настраёвы стан лірычнага героя, акрэсліваюцца вехі чалавечага жыцця (маладосць, сталасць), гарманічнае спалучэнне ў ім неўтаймаванай пульсуючай энергетыкі і глыбакадумнай засяроджанасці і таямнічасці. У “жыццёвым лесе” “Срэбнага санета” менавіта псіхалагічныя адчуванні і душэўныя перажыванні героя ажыўляюць малюнак, надаючы яму своеасаблівы пульсуючы рытм, паглыбляюць адчуванне часу і вечнасці: “Посрэблены лісі окуталіся тінню, / А небосхил горить і віты золотить. / Выходжу я на шлях – на смугу ясно синю, – / І чудно й дзвінко сніг пад валянком скрипить. // У цьому ж лісі я пив самоту осінню, / Тут весну цілував пад шелест верховіть, / Тут літом пропливли ледачі дні незмінні, – // Тепер сюди прийшов мороза я зустріць. / Цей вечір, замкнений в холодному спокоі, / Ясный, докінчений нагадуе сонет, / Сонет краси гаів і тиші зимові. // Зі сніжных рим дзвінкіх його зложив поет, / Чий силует на тлі блакіці неземноі / Для тих, хто моляцца, е божий силует” [5, с. 138].

У творах мастацкай літаратуры ландшафты трансфармуюцца ў крэатыўную стыхію, якая валодае невычэрпнымі выяўленчымі магчымасцямі ў перадачы аксіялагічнай, духоўна-філасофскай змястоўнасці і псіхалагічнай насычанасці быцця. Ландшафтныя асаблівасці абумоўліваюць мэтазгоднасць выбару народам пэўных жыццёвых прыярытэтаў і арыенціраў, функцыянальнасць яго бытавых і культурных звычаяў, спецыфіку нацыянальнага мыслення. Тып прасторы ў многім выяўляе сутнасць нацыянальнага жыцця, а ў мастацкім творы выступае яго разгорнутай і ёмістай метафарай. І, наадварот, жыццёвы свет адбіваецца ў навакольным прыродным ландшафце, які ператвараецца ў вынік сацыякультурнага вопыту і крэатыўных здольнасцей насельнікаў.

У паэзіі Я. Коласа і М. Рыльскага прасторава-прыродныя топасы – у прыватнасці, топас лесу – у сваёй метафарычнай

насычанасці выступаюць своеасаблівым кодам дыялектычнага пазнання нацыянальнага космасу Беларусі і Украіны, садзейнічаюць больш глыбокаму, каларытна аздобленаму выяўленню ўнутранага душэўна-псіхалагічнага стану аўтара і лірычнага героя. Погляд Якуба Коласа на прыродныя рэаліі панарамны, па-філасофску разважлівы і засяроджаны ў асэнсаванні і спасціжэнні кожнай з’явы народна-нацыянальнага жыцця, якая ўспрымаецца як своеасаблівы ключ да яго гісторыі, мудрасці і таямнічасці. Максіма Рыльскага хвалюе ўнутрана-інтымны свет лірычнага героя, жыццё яго сэрца ў дадзены момант з праекцыяй на агульначалавечыя каштоўнасці, што па-майстэрску раскрываецца ім праз насычаную колерамі і пахамі вобразную каларыстыку паўсядзённасці. Вытокі такіх адмысловых эстэтычных пазіцый мастакоў бачацца ў індывідуальна-псіхалагічных асаблівасцях іх таленту і светапогляду, а таксама генетычна ўкаранёныя ў народнае светаўспрыманне, беларускі і ўкраінскі менталітэт з уласцівымі ім антропамарфізмам, анталагічным паяднаннем суб’екта і аб’екта.

Літаратура: Каганский, В.Л. Ландшафт и культура / В.Л. Каганский // *Общественные науки и современность*. – 1997. – № 1.; 2. Колас, Я. Збор твораў. У 20 т. / Я. Колас. – Мінск: Беларуская навука, 2007 – 2012.; 3. Ластоўскі, В. Мае ўспаміны аб Багдановічу // Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 1997.; 4. Навуменка, І. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1981.; 5. Рильский, М. Зібрання творів в двадцяти томах / М. Рильский. – Т. 1. – К., 1983.; 6. Рильский, М. Твори. В десяти томах / М. Рильский. – Т.9: Статті про літературу, мистецтво й народну творчість. – К: Вид. худож. літератури, 1962.; Шамякіна, Т.І. Беларуская класічная літаратура і міфалогія / Т.І.Шамякіна. – Мінск: БДУ, 2001.; Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / М. Элиаде. / М.: Ладомир, 2000.

Рецензенты: Ткачук М.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Данилевич М.М., к. філол. наук, доц.
(Тернопіль)

Микола Зимомря , проф. (Дрогобич)
Христина Гаврилюк, асп. (Дрогобич)

Поезія Тараса Шевченка в інтерпретації Пйотра Куприся польською мовою: дискурс мотиву

Двомовні літературні видання мають свою особливу цінність не тільки для читачів, а й для науковців, бо дають змогу в оперативному режимі здійснити поліфункціональний зіставний аналіз оригіналу та перекладу. Це певним чином спричиняється до інтенсивного розвитку перекладознавчої науки. Надзвичайно актуальною є поява перекладних видань творів української художньої літератури для розвитку українського порівняльного перекладознавства та дослідження різномовних актів міжмовної і міжкультурної комунікації. Вихід у 2012 році у Любліні Шевченкового «Кобзаря» у польськомовному перекладі Пйотра Куприся став непересічною подією в історії польсько-українських взаємодій. Як зауважує рецензент польськомовного «Кобзаря» Михайло Лесів, «твори Тараса Шевченка досить часто перекладалися польською мовою вже з 1860 року, а отже впродовж 150 років, проте жоден перекладач, як видається, не переклав усіх його віршованих творів, що довершив щойно Петро Купрись...» [Лесів 2012 : 6]. Дещо раніше у світ вийшла «Енеїда» І. Котляревського з-під пера цього ж перекладача. Треба наголосити: над обома творами П. Купрись працював понад 20 років. Дуже важливо, що реципієнт отримав ці видання мовою Міцкевича.

Чимало літературознавчих досліджень цього періоду сфокусовані саме на творах Шевченка й Котляревського, а саме «Енеїді» та «Кобзарі», власне, як двох основних художніх величин в новітній українській літературі. Вони розділені порівняно незначним відтинком часу, а все ж позначені суттєвою відмінністю жанрово-стильових та культурологічних характеристик. Адже «Енеїда» завершує період вільного травестування, ставши його вінцем та довершеним зразком. Натомість «Кобзар» починає віху сформованих у самостійні напрямки з проекцією на романтизм та реалізм.

Т. Корнійчук цілком правомірно відзначає: «З романтичною традицією «Енеїду» Котляревського пов'язує (як би парадоксально це не звучало) бурлеск як засіб критичного осмислення дійсності, пошуків досконалого. Концепт романтичної іронії запропонувала у свій час єнська школа романтиків на чолі з братами Шлегелями. В українському контексті такий прийом набув актуальності в умовах національного поневолення, заборони всього «українського» [Корнійчук 2013: 5]. Тож І. Котляревського і Т. Шевченка пов'язує неминуча, хоч і погранична спадкоємність естетико-етичних вимірів. виправдано та обґрунтовано зараховують Т. Шевченка до епігонів І. Котляревського не травестійного спрямування. Подібні паралелі між двома поетами окреслюються вже у німецькій критиці кінця 19 ст., де Г. Адам, аналізуючи творчість Шевченка, «бачить в його обличчі достойного спадкоємця і продовжувача традицій Котляревського, що зумів виразити страждання і надії українських селян» [Зимомря, Білоус 2003: 60].

Б. Лепкий, видавець першого закордонного видання «Енеїди», дуже схвально відгукується про українську травестію, яка, на його думку, «поруч Шевченкового «Кобзаря» мабуть найпопулярніша з наших книжок. Має вона дуже велике й широке значіння, історично-літературне, мистецьке, суспільне, політичне, граматичне, всестороннє. Котляревський змалював тут великий образ життя на Україні на переломі XVIII й XIX століття. Покликав до слова забуті традиції козацькі, гетьманські, самостійницькі. Привернув право літературне нашій рідній мові, став в обороні покривдженого простонароддя, розоблечив шкідливість чужої, накиненої з Москви культури усяких чиновників-достоїників, усяких Зевесів та Нептунів, що знущалися над Україною» [Лепкий 1922: 85-86].

Сам Кобзар, почувавши світоглядний зв'язок з Котляревським, називає його батьком та присвячує йому одну зі своїх зразкових поезій, а саме «На вічну пам'ять Котляревському». У художньому полотні поезій «Кобзаря» та травестії чимало паралелей. Так, у «Гайдамаках», до прикладу, маємо практично співзвучні уривки з «Енеїдою», композиційна та лексико-семантична схожість, народнопісенна структура (у першому прикладі) яких свідчать про спільність проблематики,

безапеляційне народно-історичне підґрунтя творів та схожий підхід до його художнього змалювання:

А вітри ззаду все
трубили

В потилицю його
човнам,

Що мчалися зо всієї
сили

По чорним пінявим
водам.

Гребці і весла
положили

Та, сидя, люлечки
курили

І кургикали пісеньок:
Козацьких, гарних
запорозьких,

А які знали, то
московських

Вигадовали
бриденьок,

Про Сагайдачного
співали,

Либонь, співали і про
Січ.

Як в пікінери
набирали,

Як мандрував козак
всю ніч;

Чи: конях сотники
фінтили, Хорунжі усики
крутили,

Кабаку нюхав ас аул;
Урядники з атаманам
Новими чавнились
шапками,

І ратник всякий губу
дув.

Полтавську славили
Шведчину,

І неня як свою дитину
З двора провадила в
поход;

Як під Бендерю
воювали,

Без галушок як
помирали,

Колись як був
голодний год [Kotliarevsky
2004 : 73]

... про Україну
Розмовляють,

розказують,

Як Січ будували,
Як козаки на байдаках
Пороги минали,
Як гуляли по синьому,
Грілися в Скутарі
Та як, люльки

закуривши

В Польщі на пожарі,
В Україну верталися,
Як бенкетували (с.

155)

Так вічної пам'яті
бувало

У нас в Гетьманщині
колись [Kotliarevsky 2004 :
147-149]

... Пишними рядами
Виступають отамани,
Сотники з панам

I гетьмани; всі в золоті... (с. 155)

Концептуальне наповнення обох книг різне за засобами, однакове за ціллю. Кілька сюжетних ліній у «Кобзарі» як збірці, пов'язаній одним авторським світобаченням, та в «Енеїді» як багатшаровому композиційно творі часто збігаються мотивами. Серед провідних в обох творах можна виділити мотив батьківщини, мотив визвольної боротьби та майбутнього України, що актуалізується через неї, мотив соціальний, мотив жіночого начала, мотив історичних та соціальних взаємин, в тому числі міжетнічних та міжнаціональних тощо.

Що стосується І. Котляревського, то слід зазначити: у нього не варто шукати надто серйозного підходу до зображуваного. Не дозволяє йому цього зробити передусім бурлеск, який він все ж не стільки мимоволі, щоб «збити з пантелику цензуру», а саме свідомо, як певну данину моді, а також внаслідок відповідності подібного жанру власній природі та світобаченню, обирає як метод зображення у поемі. Не варто повністю відкидати й реалістичні прояви у його манері, бо вони існують приховано саме у внутрішній семантиці, алюзійному пласті поеми.

Манера І. Котляревського за своєю природою світоспоглядальна, зображувальна, дещо аналітична, але передусім ілюстративна та акумулятивна. Він купається у власному слові, обіграє його, зосереджується більше на естетичній презентації зображуваного, а ніж його вичерпній суті. Такий «етнографічний» реалізм І. Котляревського увиразнюється більше як субстанція естетична, а ніж літературна. У Тараса Шевченка реалізм виразно критичний, глибоко емоційний, прочутий духовно, ідеологічний, манера писання рефлексивна та контемпляційна. Його методом зображення здебільшого є різка сатира, а смисл виступає поперед стилістично-композиційного представлення. Тоді, як І. Котляревський ховає думку за фігурними виразами та підставними образами, то Т. Шевченко дає волю своїм думкам, його «Кобзар» – своєрідний потік свідомості. В чому вони найбільше сходяться, то це у виключному гуманізмі. Варто також зауважити, що в обох авторів не бракує крамольних фрагментів, як не бракує й алюзій, які породжують все нові інтерпретації.

Мотив батьківщини в «Енеїді» І. Котляревського латентний. Якщо в Шевченка образ Вітчизни розкривається щонайбільше в ідеологічно-історичній площині, то в Котляревського він найвиразніше проступає через побутову атрибутику. Це, зокрема, свідчить про незрілість реалістичного зображення під пером І. Котляревського, а, отже, тогочасної літературної традиції для швидкого переформатування в національно спрямовану величину. Найчастіше концепт українського в поемі безпосередньо пов'язують з її стилістично маркованою лексикою та змалюванням картин з повсякденного життя (в поемі «Енеїда» згадано основні ритуальні моменти з життєвого циклу українського селянина (сватання, вечорниці, поминки і т. п.).

Незважаючи на відсутність яких-небудь відвертих вказівок на національну ідентифікацію персонажів, дотримання античної топоніміки, етніміки та антропоніміки, українська ідентичність твору не викликає сумнівів. Збірний мегаобраз України на рівні цілої поеми розкривається у декілька рівнів. Перший – це рівень травестії через низку реалій: народних назв одягу, страв, напоїв, традицій, звичаїв, обрядів тощо. Цей рівень покликаний зберегти та відтворити ментальну складову українського народу, його культурний розвиток, етичні норми. Травестійна манера додає художньої барви багатоплановому, але по суті своїй енциклопедичному лексичному наповненню. Побудова оповіді у вільній словесній манері, у формі гри, що було цілком органічним для тогочасної української сміхової традиції, має на меті ближче залучити читача до цієї гри, дати йому змогу відчувати себе безпосереднім її учасником. Другий рівень увиразнення образу Вітчизни та супутніх концептів у поемі – історичні алюзії, над- та підтекстові величини. Цей пласт захований за травестією і містить зачатки романтичного чи, точніше, преромантичного мислення (за С. Козаком, [Студії з україністики, 2011]).

Лінією перетину у мотиві української державності у Т. Шевченка та І. Котляревського є згадка про козацькі вольності, які в свідомості обох авторів – реалії з порівняно недалекого минулого. Згадок про козацьчину у поемі чимало – козацькі пісні, які співають троянці, пливучи по морю, згадки про Гетьманщину, російсько-шведську війну, спогади про славні козацькі полки – все це на фоні

кумедних казусів з козацького побуту. Останнє – не обов'язково результат трагедійного перелицювання, а доконаний факт про козацьку ментальність, на який звертали увагу чимало дослідників відповідного історичного періоду і який детально окреслив у своєму «Описі» Гійом де Боплан.

Звичайно, призма Шевченкового погляду на історію та його трактування серед інших і образу Вітчизни – значно ширша. В Івана Котляревського ідея державності, одна з основних ідей поеми, – лінійна і побудована навколо кількох ключових онтологічних концептів-питань, на які він метафорично шукає відповідь у своєму творі: «хто ми» – «звідки ми вийшли» – «в чому наша роль» – «куди ми йдемо». Наскрізним елементом тут є Троя-Україна. В. Шевчук бачить Трою І. Котляревського двоіпостасно: «... та, з якої вирушив Еней, – образ Київської держави... Друга Троя – нова, збудована вже в новому часі – Козацька держава. Але в своїй візії Еней бачить третю Трою – Біле місто, Рим, тобто сильну майбутню Українську державу» [Шевчук 2003 : 36]. Отже, якщо знімемо трагедійний пласт, то стає очевидним, що «новим Римом» є не якесь ілюзорне чи універсальне політичне утворення, а реальна українська держава, хоч поки що недосяжна.

У Тараса Шевченка натомість присутня абсолютна визначеність того, ким ми є, тобто абсолютна самоідентифікація, як і своє бачення нашої ролі та нашого майбуття, що реалізується в тому числі й через авторське пророцтво («І буде син, і буде мати, і будуть люде на землі»). Пророцтво як один із способів естетичного маніпулювання – продуктивна та часто вживана техніка як у Т. Шевченка, так і І. Котляревського (пророцтва Сівілли, Зевса, Анхіза про те, що «від Енея має розплодитись, / Великий і завзятий рід»).

Тісно пов'язаний з концептом Вітчизни, мотив визвольної боротьби, такий потужний у Т. Шевченка («Гайдамаки», «Тарасова ніч», «Гамалія», «Великий льох» тощо). Він, однак, далеко не першорядним у поемі І. Котляревського. Зрештою, дослідники твору сходяться на думці, що українську «Енеїду» з-поміж інших трагедій вирізняє, зокрема, відсутність політичної чи ідеологічної заангажованості. Щоправда, як вже згадувалося, певні ліро-епічні (чи, вірніше, з погляду жанрово-стильового – псевдоліричні) епізоди повертають читача у часи козаччини, гетьманщини,

військових звияг, а, отже, підсвідомо створюють асоціативний ланцюг з тогочасними ідеями та ідеалами.

Особливо примітні в цьому плані дві останні частини, які, порівняно з попередніми «соціально-побутовими», мають досить виразний історично-звизяжний характер. До кінця поеми зміст, хоч і помалу, але впевнено витісняє форму на задній план. І попри те, що нарація розгортається на незмінно бурлескному фоні, в процесі цього вона поповнюється новими смислами.

Мотив соціальний, безумовно, найгостріше проступає у третій частині поеми. Пекло, за зразком Вергілія, виступає в І. Котляревського образом соціального уставу, об'єктивованого в авторській свідомості. Соціальне в І. Котляревського, як і у Т. Шевченка, розкривається здебільшого у негативній площині. Як вже мовилося, в І. Котляревського, для якого характерна енциклопедичність, у картинах, насичених соціальною проблематикою, переважає кількісно-ілюстративний матеріал і майже відсутні причинно-наслідкові оцінні характеристики. Навіть окремі критичні зауваги чи афористичні вирази з легким сатиричним окрасом, наприклад, «Ти знаєш – дурень не бере:/ У нас хоть трохи хто тямущий,/ Уміє жить по правді суцїй,/ То той хоть з батька, то здере» [Kotliarevsky 2004; 80], «Мужича правда єсть колюча,/ А панська на всі боки гнуча» [Kotliarevsky 2004; 246] тощо серед загальнобурлескного настрою навряд чи сприймаються серйозно. У Шевченка ж соціальне розкрите щонайбільше на родинно-побутовому рівні, в його основі – конфлікт багатовікових етичних норм українського патріархального ладу та нових устоїв, суспільного ладу та персонального світобачення, кульмінацією якого стає внутрішній психологічний конфлікт головного персонажа.

Мотив жіночого начала. В обох поетів жіночний образ поєднує святе, високе та низьке, грішне, сакральне та карнальне. Наприклад, образ Венери, один з ключових в «Енеїді» – вияв жіночого начала в різних іпостасях. В одному з епізодів (назвемо його відносно нейтральним виміром) Венера постає як зваблива жартунка-молодиця, в іншому (крайньому позитивному вимірі) – як архетип матріархального ладу, образ матері-берегині, ще в іншому (крайньому негативному вимірі) – як офіцерська повійниця. В конфлікті з Юноною Венера є уособленням добра,

проте не абсолютного, як в античному варіанті. В уяві відразу вибудовується паралель з образом Катерини з однойменної поезії Т. Шевченка. Власне, в українській поемі бурлеском стерто чіткі розподільчі межі між сюжетними та образними домінантами, а ті, що так чи інакше проявляються, є продуктами української колективної народної свідомості. Роль персоналій полягає не в окремішньому вираженні та довершеності образу, а в створенні цілісного художнього тла для шифрування прихованого смислу. Проте в І. Котляревського жіночий персонаж, хоч і є безпосереднім, інколи навіть доленосним учасником подій, фактично позбавлений авторського персоніфікованого ставлення. І. Котляревський позиціонує себе здебільшого як безпристрасного ретранслятора, тоді як у Т. Шевченка кожен образ несе авторську емоційно-оцінну характеристику. Жіночі персонажі багатьох поезій («Катерина», «Тополя», «Причинна» тощо) пов'язує не тільки сюжетна схожість їхньої долі. Образ жінки у Т. Шевченка – образ грішниці, страждальниці, але й наділений сентиментально-чуттєвим ставленням автора: «Така її доля... О Боже мій милий!/ За що ж ти караєш її, молоду?/ За те, що так щиро вона полюбила/ Козацькі очі?.. Прости сироту!» («Причинна» (с. 96)), «Катерино, серце мое!/ Лишенько з тобою!/ Де ти в світі подінешся/ З малим сиротою?» («Катерина» (с. 112)).

Цікавим типологічно є мотив історично-культурних ідентичності та взаємин в обох творах. Україна, з давніх-давен функціонуючи в тісному сусідстві з іншими країнами, витворює свої історично-культурні стереотипи відносно сусідніх народів. З побутово-фольклорного рівня вони переходять у літературну мову. «В українській мові, з огляду на умови формування й історичний розвиток, співвідносини з сусідніми народами тощо, закріпилися деякі власні екзоетноніми, хоча більшість із них відійшла в минуле, ставши історичними екзонімами і сучасними народними, а подекуди зневажливими й образливими, прізвиськами для представників деяких народів: ляхи (поляки), москалі (росіяни), волохи (румунни), жиди (євреї) та деякі інші» [Вікіпедія]. Так, до прикладу, в І. Котляревського зустрічаємо низку екзонімів, серед них і вищезгадані, переважно зневажливо-негативної конотації. У поемі вони є основою колективних образів, наділених суб'єктивними оцінними якісними характеристиками, що

ґрунтуються на психологічних типах та ментальних особливостях. Особливо багата ними четверта частина з описом залятого острова Цирцеї, при тому займають вони всього 5 строф, а оцінна інформація розподілена не пропорційно – так, французам присвячено цілу строфу, тоді як в наступній вміщено аж 9 екзонімів, по одному на кожен рядок з 10-тирядкової строфи. Цікаво, що І. Котляревський наділяє кожен народ атрибутом у вигляді тварини, з якою той асоціюється в українській народній свідомості, а ще частіше тим, яким його бачить художня уява самого автора. Після зіставлення відповідних уривків стає очевидним, що перекладач не виходить за рамки образної системи автора, відтворюючи послідовно та чітко як етніонім, так і відповідну йому персоніфікацію. Таким чином зооніми в оригіналі та перекладі цілковито збігаються:

рабство, дармова праця: «По нашому хохлацьку строю/ Не будеш цапом, ні козою,/ А вже запевне що волом:/... А може, підеш бовкуном» [Kotliarevsky 2004: 118] – «Przez nasz chachlacki stroj i poze,/ Nie bedziesz kozlem ani koza,/ A chyba wolem juz pewnikiem/... Lub zaprzeganyм pojdiesz bykiem» [Kotlarewski 2008: 110];

зворотне поняття до вільнодумства (у примітках до «Енеїди» висунуто здогад, що під «цвеньканням» мається на увазі «nie rozwaliam» послів польського Сейму, яким ті могли ветувати будь-яке його рішення): «Лях цвенькати уже не буде,/ ... А заблее так, як баран» [Kotliarevsky 2004 : 119] – «Lach nie przemowi tam juz wcale/ ... I jako baran juz zabeczy» [Kotlarewski 2008 : 110];

порівняння на основі певних схожих рис зовнішності: «Москаль – бодай би не козою/ Замекекекав з бородою» [Kotliarevsky 2004 : 119] – «A Moskal ten – jak koza bodaj,/ Tam bieknie, bo ma zawsze brode» [Kotlarewski 2008 : 110]. Розгортається цей мотив значно повніше у двох останніх частинах, що містять опис воєнних баталій, але саме ці рядки виділяються у поемі, бо в них основними образами виступають не запозичені з міфу племена рутульців та троянців, латинців тощо, а безпосередні учасники тогочасної міжнародної політики, одним із яких була й Україна.

Ілюстративним у цьому аспекті є фразеологізм, побудований на етніонімі: «Дідону мав він мов за жінку, / Убивши в неї добру грінку, / Мутив, як на селі москаль!» [Kotliarevsky 2004 :

28]. Ці рядки відображають історично зумовлені міжетнічні та міжкультурні стереотипи та їхнє психологічне осмислення. Подібне зустрічаємо у М. Номиса: «Москаль козака як раз огулить, а москаля й чорт не одурить» [Номис 1993: 78], де основною рисою (національною, ментальною) москаля постає крутість, а козака – простодушність. Власне, «мутив, як на селі москаль», увиразнює той сам стереотип крутіства, хитрості, пошуку вигоди, а попередня ідіома «убивши в неї добру грінку» підсилює його. Не менш важливим для повноти тлумачення цього епізоду є образ Дідони, яку Еней-«москаль» зрештою покидає. Мотив солдата-москаля та покинутої ним дівчини надалі отримує широке застосування в українській поезії. У всій повноті розгортається він у Шевченковій «Катерині»: «кохайтеся чорнобриві, та не з москалями», «москаль любить, жартуючи,/ Жартуючи кине» тощо.

З історичних джерел довідуємось, що «москалями» у часи І. Котляревського та Т. Шевченка називали, зазвичай, солдатів царської армії. Екзонім «москаль», часто вживаний українцями в іронічному значенні, має виразну негативну конотацію. У польському перекладі, попри наявність у мові лексеми «moskal» з ідентичною семантикою, образ побудовано навколо порівняно нейтрального відповідника «солдат»: «Dydone miał za zone niby,/ Wygrawszy na tym bez ochyby,/ Jak żołnierz na wsi, macił pewny!» [Kotlarewski 2008: 36].

Загалом дотримання граничної лексико-семантичної точності та адекватності є незмінною рисою перекладів П. Куприя. У цьому значну роль відіграє генеалогічна спорідненість мовних систем оригіналу та перекладу, проте належний спектр перекладацьких трансформацій вберігає переклад від рівня кальки. Характерним для інтерпретацій П. Куприя є збереження стилістики першотвору, зокрема, уникнення евфемізації. Як і в «Енеїді», у перекладі «Кобзаря» збережено етніміку, в тому числі лексеми негативної конотації без перенесення їх у нейтральний вокабуляр: лях – Lach, москаль – Moskal, жид – zyd, вульгаризовані форми: жидюга – zydowin.

У перекладі збережено не тільки лексичні, а й синтаксичні стилістичні засоби. Наприклад, у «Гайдамаках», а саме в поезії «Гонта в Умані» старанно збережено численні повтори: «Gonto, Gonto», «Milczcie, milczcie! wiem to! wiem to!», «Kary Lachom,

кагу», щоправда, внаслідок фонетично-морфемної розбіжності втрачено у перекладі не менш експресивний вигук «Крові мені, крові!» – «Дас krwі mi tu znowu» (с. 215).

Лірична природа образів у Т. Шевченка досягається різними художніми, зокрема, й лексичними засобами, серед яких найчастіше вживаними є звертання, демінутивні форми, епітетика тощо. Автор перекладу не оминає їх увагою, відшуковуючи в цільовій мові семантичні аналогії: русалочка – rusaleczka, сліззоньки – lezki, коник вороненький – konik karusienki, соловейко – slowiczek, квіточка – kwiatuzsek, «бабусенько, голубонько,/ Серце моє, ненько!/ Скажи мені щиру правду,/ Де милий-серденько?» – «Babulenko, golabeczko,/ Zlotko me, malenko!/ Powiedz mi tu szczerą prawdę –/ Gdzie miły – serdenko?» (с. 141), проте козаченько у перекладі переважно mlody Kozak.

У «Кобзарі», як зрештою і в «Енеїді», перекладач зберігає метрику, силабіку, ритміку вірша, здебільшого відтворює римування. Зокрема, П. Купрись витримує характерний восьмискладовий чотиристопний ямб (поруч з рідше вживаними амфібрахієм та хореем), яким написана більшість Шевченкових поезій, як, зрештою, цей самий розмір зберігає він у своїй інтерпретації «Енеїди». Вибір цього розміру зумовлювався загальноімперською літературною традицією. Так, Г. Сидоренко зазначає: «Класичний чотиристопний ямб на той час був панівним метром. Він не оминув творчості жодного поета на Україні, починаючи з «Енеїди» І. Котляревського. Ним розпочав свою творчість і Т. Шевченко. Ямбічні вірші характерні для Шевченка в різні періоди, а в кінці його шляху помітно переважають порівняно з будь-якими іншими ритмічними схемами» [Сидоренко 2003]. Звертає на себе увагу той факт, що перекладач часто витворює «рівніший» в плані римування та ритмозбереження рисунок. На підтвердження цього проілюструємо схему силабо-тонічного віршування першої строфи поезії «Садок вишневий коло хати»:

У Т. Шевченка:

U _|U _|U _|U _|U

U _|U _|U _|U _|

UU|U _|U _|U _|

U _|UU|U _|U _|U

UU|U _|U _|U _|

У П. Куприся:

U _|U _|U _|U _|U

U _|U _|U _|U _|U

U _|U _|U _|U _|U

U _|U _|U _|U _|U

U _|U _|UU|U _|U

Кожен рядок перекладу отримує вкінці ще один ненаголошений склад, що є наслідком лексико-синтаксичної трансформації, що призводить до заміни різкіших чоловічих рим м'якшими та милозвучнішими жіночими. Аналогічні зміни спостерігаємо і у схемі віршування перекладу «Енеїди», характерною рисою є також практична відсутність пірихіїв, а, отже, більша розміреність перекладеного вірша в порівнянні з оригінальним. Чоловічі рими переходять в жіночі за рахунок подовження рядка ненаголошеним складом:

В І. Котляревського:

U_|U_|UU|U_|U
 U_|U_|U_|U_|
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|UU|U_|U_|
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|
 U_|U_|UU|U_|U
 U_|UU|U_|U_|U
 U_|U_|UU|U_|

У П. Купрія:

U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U
 U_|U_|UU|U_|U
 U_|U_|U_|U_|U

Зберігає перекладач характерні для поезії Т. Шевченка перепади між восьми-(шести-)складниками та дванадцяти-(одинадцяти-)складниками. Такі «вільні переходи від одних типів ритмічної побудови до інших» призводять до кількаразової зміни композиційної структури в межах однієї поезії; у вже згаданих «Гайдамаках», наприклад, ритм змінюється 15 разів [Сидоренко 2003]. Трапляється, проте, що у перекладі, інколи не дораховуємось декількох рядків, як у цих анафоричних зачинах:

Обіззавсь Тарас Трясило
 Віру рятовати,
 Обіззався, орел сизий,
 Та й дав ляхам знати!
 Обіззався пан Трясило:
 «А годі журиться!

А ходім лиш, пани-
 брати,
 З поляками биться!»
 (с. 130)

I odezwał sie Triasyło
 Za wiare bez strachu,
 Orzel siwy sie odezwał:
 „A precz ze smutkami!
 Chodźmy już, panowie-
 bracia,
 Bieć sie z Polakami!» (с.
 130)

Праця П. Куприя над кожним з перекладів тривала понад два десятиліття, що свідчить про їхній свідомий вибір та впевненість у власному перекладацькому потенціалі. Паралельне опрацювання таких двох різних творів, навіть якщо й позначених певною дотичною ідеєю, кристалізувало талант перекладача. І хоча інтерпретування, як дізнаємося зі спогадів друзів та колег П. Куприя, було радше персональною емоційною розрадою для нього, аніж спробою донести свої перекладацькі потуги до широкого загалу, і аж ніяк не бажанням самоствердження у когорті професійних перекладачів, його ім'я вже вписано в світове шевченкознавство та котляревськознавство як автора перших повних літературних високохудожніх перекладів польською мовою «Кобзаря» та «Енеїди». На жаль, сам перекладач не застав виходу у світі своїх інтерпретацій, не потримав у руках презентабельні томи, у які вклав свій талант та душу, однак його колосальна праця, з допомоги меценатів, залишиться нащадкам, підніматиме духовну культуру не одного покоління, служитиме взірцем перекладного мистецтва, збагачувати світову культуру.

Література: Зимомря, Билоус 2003: Зимомря М., Билоус О. Освоение літературного опыта. Преемственность традиции восприятия творчества Тараса Шевченко/ Мыкола Зимомря, Ольга Билоус. – Дрогобыч: КОЛЮ, 2003. – 280 с.; Корнійчук 2013 : Корнійчук Т. В. Язичницький та християнський дискурси у творчості Івана Котляревського/ Тетяна Корнійчук. – Автореф. канд. дис. – Тернопіль, 2013. – 20 с.; Лепкий 1922 : Лепкий Б. Струни. Антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів. – Т. І. – Від «Слова о полку Ігоревім» до Івана Франка. – Берлін, 1922. – 239 с.; Лесів 2012 : Лесів М. Поезія Тараса Шевченка у перекладі Петра Куприя // Szewczenko T. Kobziarz. Przeklad Piotr Kuprys. – Lwów-Lublin: Wydawnictwo KUL, 2012. – С. 6; Номис 1993 : Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. Марковича і других/ Матвій Номис/ Упоряд., приміт. та вступна ст. М. Пазяка. – К.: Либідь, 1993. – 768 с. («Літературні пам'ятки України»); Сидоренко 2003 : Сидоренко Г. Поезія Т. Шевченка і традиції українського книжного і народного віршування / Галина Сидоренко // Народна творчість та етнологія. – К., 2003. – № 3. – www.nte.etnolog.org.ua/zmist/2003/N4/Art9.html; Студії 3

україністики 2011 : Студії з україністики. Випуск ІХ. Стефан Козак. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність. Статті, розвідки, лекції. – К., 2011. – 336 с.; Шевчук 2003 : Шевчук В. Вершинний твір українського бароко. Іван Котляревський. – К. : Веселка, 2003. – 40 с.; Kotliarevsky 2004 : Kotliarevsky Ivan. Aeneid : [Translated by Bohdan Melnyk]. – Canada, Toronto: The Basilian Press, 2004. – 278 p.; Kotlarewski 2008 : Kotlarewski I. Eneida w tłumaczeniu Piotra Kuprysia/ Iwan Kotlarewski. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008. – 271 s.; Вікіпедія: (www.uk.wikipedia.org/wiki/Екзонім).

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)

Бігун О.А., к.філол. наук, доц. (Івано-Франківськ)

Іван Зимомря, д.філол.н. (Дрогобич)
Руслана Жовтані, к.філол.н. (Ужгород)

УДК 82.091

ББК 83.3(4)-3

Змістові величини німецькомовної лірики Юрія Клена

У статті розглядаються змістові величини німецькомовної лірики Юрія Клена. Увага приділяється дослідженню тематики, мотивів, образів у творах «Jeanne d'Arc», «Joffroy Rudel», «Herbststimmung».

Ключові слова: німецькомовний культурний простір, ідентичність, ментальність, світосприйняття, еміграція, міжкультурна художня комунікація, образи, мотиви.

Zymomyra I., Zhovtany R. The content dimensions of the Yuriy Klen's German-language poetry.

The article focuses on the analysis of the content dimensions of the Yuriy Klen's German-language lyric poetry. The attention is given to the study of themes, motifs and images in his works «Jeanne d'Arc», «Joffroy Rudel», «Herbststimmung».

Keywords: German-speaking cultural area, identity, mentality, world perception, emigration, cross-cultural artistic communication, images, motifs.

україністики 2011 : Студії з україністики. Випуск ІХ. Стефан Козак. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність. Статті, розвідки, лекції. – К., 2011. – 336 с.; Шевчук 2003 : Шевчук В. Вершинний твір українського бароко. Іван Котляревський. – К. : Веселка, 2003. – 40 с.; Kotliarevsky 2004 : Kotliarevsky Ivan. Aeneid : [Translated by Bohdan Melnyk]. – Canada, Toronto: The Basilian Press, 2004. – 278 p.; Kotlarewski 2008 : Kotlarewski I. Eneida w tłumaczeniu Piotra Kuprysia/ Iwan Kotlarewski. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008. – 271 s.; Вікіпедія: (www.uk.wikipedia.org/wiki/Екзонім).

Рецензенти: Поплавська Н.М., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)

Бігун О.А., к.філол. наук, доц. (Івано-Франківськ)

Іван Зимомря, д.філол.н. (Дрогобич)
Руслана Жовтані, к.філол.н. (Ужгород)

УДК 82.091

ББК 83.3(4)-3

Змістові величини німецькомовної лірики Юрія Клена

У статті розглядаються змістові величини німецькомовної лірики Юрія Клена. Увага приділяється дослідженню тематики, мотивів, образів у творах «Jeanne d'Arc», «Joffroy Rudel», «Herbststimmung».

Ключові слова: німецькомовний культурний простір, ідентичність, ментальність, світосприйняття, еміграція, міжкультурна художня комунікація, образи, мотиви.

Zymomyra I., Zhovtany R. The content dimensions of the Yuriy Klen's German-language poetry.

The article focuses on the analysis of the content dimensions of the Yuriy Klen's German-language lyric poetry. The attention is given to the study of themes, motifs and images in his works «Jeanne d'Arc», «Joffroy Rudel», «Herbststimmung».

Keywords: German-speaking cultural area, identity, mentality, world perception, emigration, cross-cultural artistic communication, images, motifs.

Питання трансцендентних вартостей робить усталеним окреслення рис національної ментальності, що у зв'язку з глобалізаційними проривами постає особливо злободенним на зламі ХХ – початку ХХІ століть. До хроніки розвитку європейського літературного процесу вписано чимало імен. Окремі з них викликають з боку дослідників суперечливі, нерідко протилежні трактування, коли йдеться про їхню національну ідентичність і культурно-ментальну причетність до конкретного народу. І це й не дивно, адже на всіх стадіях утвердження продуктивно відмінних рис національних літератур на теренах Східної, Центральної та Західної Європи мала й має місце багатомірна взаємодія духовних змагань. Сутність згаданої дискусії особливо ускладнюється в тому випадку, якщо в ужимку митця відсутні однозначні свідчення про його національну самоідентифікацію. Звідси – пошуки відповіді на далеко не риторичне запитання: за яких умов здійснюється вибір творця на користь збагачення своїм талантом культурної скарбниці спорідненого або ж неспорідненого народу в якості своєрідного донора. У довгому ланцюжку плідотворних донорів обраної, а не рідимої культури до найбільш промовистих імен належать Адальберт фон Шаміссо (1781 – 1838), Чарльз Сілсфілд (1793 – 1864), Олександр Грібоєдов (1795 – 1829), Микола Гоголь (1809 – 1852), Теодор Фонтане (1819 – 1898), Федір Достоєвський (1821 – 1881), Шандор Петефі (1823 – 1849), Володимир Короленко (1853 – 1921), Оскар Уайльд (1854 – 1900), Джозеф Конрад (1857 – 1924), Анна Ахматова (1889 – 1966), Юрій Клен (1891 – 1947), Бруно Шульц (1892 – 1942), Йозеф Рот (1894 – 1939), Майк Йогансен (1896 – 1937), Владімір Набоков (1899 – 1977), Еліас Канетті (1905 – 1994), Ежен Йонеско (1909 – 1994), Юра Зойфер (1912 – 1939), Оскар Ян Таушінські (1914 – 1993), Пауль Целан (1920 – 1970), Міло Дор (1923 – 2005), Василь Биков (1924 – 2003), Чингіз Айтматов (1928 – 2008). Тут мимоволі напрошується висновок: інтенсивність міжкультурної комунікації не в останню чергу залежить від наявності державотворчого потенціалу нації як суб'єктної величини. Тому постаті Майка Йогансена (носій латвійського ментального коду) та Юрія Клена (носій німецького ментального коду) як представників українських духовних устремлінь становлять у цьому переліку відрадий виняток.

Юрій Клен – відомий перекладач, літературознавець, педагог. Однак в історію української культури він увійшов передусім як оригінальний поет. Творчий доробок митця постає самобутнім стильовим поєднанням «неокласики» й символізму. «Філософські підвалини неокласицизму взагалі, й українського зокрема (материкового та позаматерикового), – аргументовано підкреслив О. Астаф'єв, – заклали популярні на зламі XIX – XX ст. концепції філософії, психології й антропології, через сприйняття передусім теорії архетипів К. Юнга, доктрини циклічності цивілізацій і культур О. Шпенглера та А. Тойнбі» [Астаф'єв 2000: 11]. Неокласика в Україні на початку 20-х років XX ст. у рамках київської школи неокласиків позначена впливом українського (І. Котляревський) і німецького (Й.-В. Гете) класицизму, французької групи «Парнас» та російських поетів срібного віку. Неокласики психологічно переорієнтувалися на європеїзм художнього мислення, намагаючись стіною відгородитися від ідеології та риторики, якими було перейняте сучасне їм мистецтво.

У підвалинах символізму вбачається суміш різних філософських вчень: платонівсько-плотінського (неоплатонічного) ідеалізму, давньоіндійської філософії, виразні й нашарування пізніших філософських доктрин, зокрема А. Шопенгауера і М. Гартмана. Примітний факт: В. Брюггену постать Юрія Клена видалася показовою саме у тому сенсі, що письменник, як представник іншої нації, своєю приналежністю до української культури засвідчував її «потенціальну силу» [Брюгген 1990: 37] і перспективний рух до універсальних духовних обширів.

Поет Юрій Клен сформувався в німецько-російсько-українському мовно-культурному трикутнику. Його ментальне оточення прагнуло зберегти національну ідентичність, формою якої насамперед виступала мова предків. Здобуваючи освіту в елітарних навчальних закладах Російської імперії, Юрій Клен відчув свою причетність до слов'янської культури. Осмислення історії України на зламі століть, співпраця з М.Зеровим, однією зі знакових постатей у літературному процесі 20-30-х років, сприяли тому, що німець став носієм українськомовного художнього письма. Його національна приналежність («німецькість») проявлялася передусім у перекладацьких уподобаннях (С. Георге, Р. М. Рільке, В. Газенклавер, Е. Толер, Й. Вінклер) та наукових

пріоритетах (вивчення німецької літератури перших десятиліть ХХ століття). В його оригінальній творчості ця тожсамість зосереджувалася на осмисленні літературних тем, сюжетів і фольклорних мотивів («Попіл імперій», «Акація»). Відтак можна дійти висновку: тяжіння до поетичного впорядкування емоцій і логіки художньої світобудови на рівні «ладу» («Ordnung») як вияв ментальної ознаки німців зблизило Юрія Клена з «неокласиками».

У «неокласичній» поезії Юрію Клену імпонувала інтелектуальна й емоційна впорядкованість, її змістова і формальна синкретичність, позачасова онтологія образної системи. Цим зумовлене його оригінальне віршування українською мовою. Більшість дослідників творчості Юрія Клена (О. Астаф'єв, М. Богач, В. Державин, І. Качуровський, Ю. Ковалів, В. Просалова, М. Орест, О. Филипович) слушно увиразнює безпосередній вплив М. Зерова на естетичні вподобання поета. Власне, Юрій Клен визнав це в есеї «Спогади про неокласиків» (1947). Варто наголосити: у 20-х рр. ХХ ст. митець, як і М. Драй-Хмара, «перебував немовби трохи на периферії «неокласичної» течії» [Державин 1952: 6]. Звідси – незначна поетична продуктивність, відстороненість від літературних полемік, де були активно задіяні М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський, М. Могилянський, Б. Якубський. «Неокласичний» ідеал у свідомості Юрія Клена сформувався й цілісно розгорнувся у поезії в умовах еміграції.

Юрій Клен розпочинав свій літературний шлях як російськомовний автор. У ранньому вірші «Моя тоска, как крыльев черных трепет...» (1913) його власний голос ледь пробивався крізь завісу впливів та кліше. Більшою мірою йому вдавалися сонети, що дисциплінували емоції та думки, підпорядковуючи їх залізній логіці: теза – антитеза – синтез. Його сонети позначені багатим спектром асоціації, змалюванням настроїв, витонченістю форми. Віршування російською мовою не набуло значення стрижневої домінанти. Такою для Юрія Клена стала поезія українською мовою. Першим оригінальним українським віршем Юрія Клена був сонет «Сковорода», який вийшов друком на зламі 20-х-30-х рр. у декламаторі «Сяйво», укладеному Миколою Зеровим.

Тематика українських поезій митця розмаїта. Як правило, вона побудована на «вічних» мотивах («Кортес I», «Кортес II», «Антоній і Клеопатра II» (1933), «Цезар і Клеопатра I», «Цезар і

Клеопатра II» (1934). Тема лірики трубадурів окреслена у циклі «Прованс» (1945). У творах «Лот I», «Лот II», «Предтеча» (1936) простежується біблійна символіка, закорінена в культурі європейських народів. У циклі «Коло життєве» фізична і духовна динаміка співпадає з біологічними циклами в природі. Еволюція формування ідеалу жінки розгортається у чотирьох сонетах, об'єднаних назвою «Лесбія» (1935–1936).

З-поміж німецькомовних поезій, написаних в період еміграції після 1931 року, у цьому контексті заслуговує на увагу сонет «Joffroy Rudel» (1936). Він присвячений ліриці трубадурів. У віршах-катренах «Läuterung» (1936) наскрізною є тема затишшя після снігової бурі. Мотивам кохання та емоціям, переживанням, що пов'язані з цим почуттям, присвячені вірші «Die Liebenden» (1933), «Trennung» (1943). В основу поезії «Judith» (1933) покладено релігійний сюжет. Натомість у вірші «Herbststimmung» (1945) йдеться про минулість життя. Тут подано картину осені як символу старості. Осінь минула, повна спогадів і тиші, щему й гіркоти.

Юрій Клен неодноразово вдавався до зображення героїчних образів. Вірцями можуть послужити тут німецькомовний вірш «Jeanne d'Arc» (1933) та однойменна україномовна поема, що була написана у 1936 році. Німецькомовна версія тексту втілена у формі вірша-катрена. Тут змальовано образ сильної жінки, жінки-героя [Burghard 1962: 32]. У свою чергу, накладання рис валькірії – дівовойовниці – простежується в українській редакції поеми «Жанна д'Арк» [Клен 1991: 138]. Ось – ілюстрація: «Білий лицар на чорнім коні / і на прапорі білі лілеї. / У полях таборові вогні... / Це вона... це вона!... а над нею, / наче подих розтерзаних хмар, / розгортаються ясні заграви, / і шолом пломеніє, як жар, / у промінні Господньої слави».

Жанна д'Арк зображена під пером Юрія Клена як «лицар», в обладунку. «Шолом» – елемент лицарського вбрання. Вона значною мірою окреслює соціальне ім'я «Я-особи», розкриває її ество, віддзеркалює її «зміст», є його «мовою»: «Доброчесностей у князя може бути стільки, скільки кілець у його кольчужі. Він одягнутий у кожну «доброчесність». Вони – начебто його парадний одяг» [Burghard 1962: 32 – 33].

У німецькомовному вірші внутрішній світ героїні змальований за принципом антитези. Текст мовою оригіналу: ««Damals lastete noch kühl und tief / über mir wie keuscher Schnee die Stille». Текст мовою мети: «Годі висіла наді мною глибока й прохолодна тиша, / така, як незайманий сніг» (переклад – І.З., Р.Ж.). Текст мовою оригіналу: «Bis aus meiner Ruh / dein harter Wille mich zu Tatenief» / Текст мовою мети: / «Поки твоя сильная воля мене з того спокою не збудила, / штовхнувши до вчинків...» (переклад – І.З., Р.Ж.).

Жанна порівнюється з білим морем квітів, символом чистоти та невинності, що контрастує з червоною квіткою. Червоний колір символізує, з одного боку, боротьбу героїні, а з другого – провину, яку вона взяла на себе в очах своїх сучасників. Мак з агресивно-деструктивною конотацією відрізняється від решти квітів. Такою є й паралель між Жанною та іншими жінками: «Unter weißen Blumen auf der Weide wie ein roter Mohn» / «Серед білих квітів на луці як червоний мак...». Образ жінки-воїна за часів Жанни д'Арк як історичної постаті був не тільки незвичним, але й недоречним. Саме тому поет висвітлює наслідки Божого вибору – спалення Жанни на вогнищі. Юрій Клен увиразнює відчуття покинутості своєї героїні: «Warum hast du mich verlassen ohne Gnade?» / «Чому ж ти мене покинув без милості...»). [Burghard 1962: 34–35]. З погляду мотивації стрижнем художнього «документу епохи» в Юрія Клена постає еміграційний простір. Тут вагомою є думка польського письменника Януша Гловацького, що міститься у творі «Полювання на тарганів» («Polowanie na karaluchy»): емігрант – це той, хто втратив усе, крім акценту. Можна б додати: акценту страждання.

Україномовна поема «Жанна д'Арк» поєднує начало скандинавської балади й особистісну сповідь провансальської пісні. Водночас легендарні мотиви французького фольклору синтезуються в ній із українськими народнопісенними елементами. Власне, цей твір презентує культурний універсалізм Юрія Клена. На думку Н. Геркен-Русової, названий текст є найбільш концентрованим виявом «злютованої» нордійсько-лицарської стихії ... із стихією українською» [Геркен-Русова 1947: 486]. Приклад чину, спрямованого на захист батьківщини («рідного») від загарбників («чужого», «інакшого»), Юрій Клен поширив на різні

просторово-часові площини – середньовічну Францію та сучасну Україну. Картини безтурботного дитинства дівчини на тлі пейзажів Шампані («золоті поля», «рідні камені й кущі») відтворюють атмосферу спокійного буття. У поемі – це образ замкнутого кола, де «діди жили без бур». Іншими словами, до відчуття безтурботності й збайдужілості тут додається смисловий відтінок з проєкцією на тезу – життя мирне.

У творах Юрія Клена важливе місце належить світові культури, який він сприймав як цілісність. Образи культури в поезії митця сприяють пізнанню та розумінню людини, таїн буття та творчості. Автор орієнтується та спирається на різні фольклорні та мистецькі образи та традиції [Бухарова 2004: 49]. Прикладом цього став сонет «Joffroy Rudel». З легендарних середньовічних біографій трубадурів відомо, що Жоффруа Рудель був князем. Але приналежність до того чи іншого соціального прошарку ніколи не бентежила поетів. Для Юрія Клена такі біографічні моменти є також несуттєвими. Головне для нього – натхнення, довершена поезія Жоффруа Руделя та інших талановитих трубадурів, справжніх «аристократів духу». Жоффруа Рудель – співець кохання. Він осмислює і розробляє етико-естетичні канони почуттів та поведінки, що тяжіють до витонченості, до ідеалу. Кохання в поезії трубадурів постає як діяння. Щоб бути гідним цього високого почуття, закоханий здійснював подвиги, небезпечні подорожі, відважні вчинки. Жіноча любов підтримувала ці вивищені почуття та чини. В поезії Юрія Клена «Joffroy Rudel» образ кохання-пожежі набуває космічного масштабу. Героєм твору постає людина XX ст., яка мріє про таке почуття, якого зазнав легендарний провансалець.

Текст мовою оригіналу: «Als dieser Wind dir hoch die Segel blies, / da lenkest du dein Schiff nach Tripolis / und hauchtest aus dein Glück in ihrer Armen». Текст мовою мети: «І коли вітер той вітрила твої напуватиме високо, і скеруєш ти тоді свій корабель до берегів Триполі, і зітхнеш зі щастя ти в її обіймах...» (переклад – І.З., Р.Ж.).

Примітною є деталь: відтворюючи світ провансальської середньовічної поезії, Юрій Клен звернувся до жанрової форми італійського сонету. В українському письменстві його ім'я вписане серед поетів, які належать до віртуозних сонетярів [Сірик 2004: 249].

Одним з найкоротших віршів-катренів Юрія Клена є німецькомовний вірш під назвою «Die Liebenden». У цій поезії автор описав почуття, які виникають між закоханими. Він підсилює їх у тексті метафорою часу: «seltnе Stunde» («рідкісна година»). У вірші Юрій Клен запропонував своєму умовному реципієнту порівняння уособлених сердець, які традиційно сповнені емоцій, власне, у пошуках свого кохання. Ці пошуки зіставляються ним з полюванням: «Die Herzen hetzten in verlорner Jagd» / «Серця цькували у втраченому полюванні...»). У шостому рядку знову виринає порівняння любові з перлами, що у грецькій міфології символізують богиню кохання Афродіту, а у християнському світі – «царство небесне». За допомогою порівнянь та метафор автор підсилює у тексті цінність та тлінність почуття обопільного кохання [Клен 2003: 49].

Світ природи – невичерпне джерело поетичної образності для Юрія Клена. Саме тут він вбачає свій ідеал краси і гармонії, втрачений у реальності. Центральні метафори більшості німецькомовних віршів-катренів пов'язані з темою природи та порами року. «Herbststimmung» – один із останніх опублікованих віршів Юрія Клена [Lindekugel 2002: 319]. Дуалізм між осінньою порою року та метафорикою старості простежується вже у перших рядках вірша: «Die Jahre werden immer karger» / «Роки стають дедалі убогішими...»). У наступному рядку виринає опис осіннього повітря, сповненого тепла, запахів: «Die Luft ist kühl, und klar, und herb» / «Повітря прохолодне, і прозоре, і терпке...»). Про загрозу наближення старості, тобто осені та тлінності часу, йдеться у третьому та четвертому рядках. Ця плінність часу у автора асоціюється з картиною домовини: «Die Stunden ruhn in goldnem Sarge» / «Години спочивають у золотій домовині...»). Осінь у четвертому рядку персоніфікована: «Mit großen Schritten naht der Herbst» / «Великими кроками наближається осінь...»). Картина перших вечірніх зірок асоціюється з приходом старості. У цей процес втручається руйнівне насилля, яке автор порівнює з природнім осіннім явищем – бурею («Sturm»). Відтак реципієнт пізнає апокаліптичний «сценарій» в мініатюрі. Однак, асоціація бурі та неспокою заперечується митцем гіперболізованою тишею («Stille»). Смисловим «містком» до цього є елемент води. Блакитний колір та тиша викликають асоціацію Раю.

Для Юрія Клена, людини енциклопедичних знань, поета високої культури [Клен 2003: 591], характерна особлива розмаїтість мистецьких візій, жанрово-тематичних моделей. Він вніс важливий причинок для взаємозбагачення різномовних літератур. У свою чергу, перед науковцями постають складні завдання, націлені на виявлення типологічних паралелей, прямих або опосередкованих контактів, відтінення одиничного й загального, новаторського й традиційного. Їхнє адекватне вирішення потребує вироблення вивічених орієнтирів, фіксованих позицій на об'єктивній основі.

Література: Burghardt 1962: Burghardt Josefine. Oswald Burghardt. Leben und Werke. – München: Verlag Ukraine, 1962. – 111 S.; Lindekugel 2002: Lindekugel Jutta. Vielfalt der Dichtarten im Werk von Oswald Burghardt (Jurij Klen). – Greifswald, 2002. – 568 S.; Астаф'єв 2000: Астаф'єв О. Стилї української еміграції: естетика тотожності // Українська мова та література. – 2000. – № 7. – С. 2–3; Брюгген 1990: Брюгген В. Із листування з Б.Д.Антоненком-Давидовичем // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 36–39; Бухарова 2004: Бухарова О. Буття образу трубадура в поезії Юрія Клена // Творчість Юрія Клена у контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Упоряд.: О.Баган, Т.Біленко, Л.Борецький. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 49–62; Державин 1952: Державин В. Поезія Юрія Клена та її місце в українському письменстві // Український самостійник (Мюнхен). – 2 листопада 1952. – Ч. 45; Клен 1991: Клен Ю. (Освальд Бурггардт). Переклад «Орфей. Евридіка. Гермес» // Клен Ю. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 462 с.; Геркен-Русова 1947: Геркен-Русова Н. «Патриціанська поезія» або дві стихії в творчості Юрія Клена // Літаври. – 1947. – Ч. 1. – Квітень. – С. 32–44; Ч. 2. – Травень. – С. 34–51; Клен 1991: Клен Ю. Вибране. – Київ, 1991; Клен 1992: Клен Ю. Твори: У 4-х т- Нью-Йорк, 1992. – Т. 1; Клен 2003: Клен Ю. (Освальд Бурггардт) Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич: НВЦ «Каменярь», 2003. – 614 с.; Сірик 2004: Сірик Л. Юрій Клен – Поет і перекладач // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: «Відродження», 2004. – С. 310–324.

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол.наук, проф. (Київ)
Ткачук О.М., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Тарас Дзись, к. філол. н., доц. (Тернопіль)

ББК 83. 3 (4) – 3

УДК 82. 091

Літературний контекст у проекції типології та сприймання (Йозеф Рот, Осип Турянський, Іван Франко)

У статті розглядається типологічні відповідності творчої спадщини Йозефа Рота, Осипа Турянського та Івана Франка. Також порушено питання типології та теоретичних аспектів.

Ключові слова: переклад, типологія, контекст, реценція.

DzysTaras. The literary context in the projection of the typology and the perception (Joseph Roth, Osyp Turjansky, Ivan Franko).

The article deals with the typological correspondences on material of the works by Joseph Roth, Osyp Turjansky, Ivan Franko. The main attention is paid to the problem of typology and theoretical aspects.

Key words: translation, typology, context, reception.

Йозеф Рот – письменник єврейського кореня, що вихрився і до смерті був прихильником «габсбурзького міфу», писав романи, персонажі яких моделювали політичне населення Європи (Східної, Центральної і Західної). Австрійські твори цього письменника типологічно співвідносяться з прозовими текстами українськомовних літераторів Осипа Турянського та Івана Франка. Всі названі учасники літературного процесу виходили поза межі етнічного виміру, перетинаючи простори України, Польщі, Австрії, Німеччини, сягаючи орієнтаціями й інтенціями Росії, Італії, Франції, водночас реагуючи на політико-соціальні, культурні мінливі реалії свого часу.

Зважаючи на сутність реалій та універсальї, логічних понять та категорій, варто виокремлювати одиниці досвіду, щоб надалі ними оперувати. Передусім семантика і функції власних імен дозволяють виділяти неповторюване в світовій культурі, залежне від таланту і від долі людей, але сумірне: письменники

Рецензенти: Гуляк А.Б., д-р філол.наук, проф. (Київ)
Ткачук О.М., к.філол.наук, доц. (Тернопіль)

Тарас Дзись, к. філол. н., доц. (Тернопіль)

ББК 83. 3 (4) – 3

УДК 82. 091

Літературний контекст у проекції типології та сприймання (Йозеф Рот, Осип Турянський, Іван Франко)

У статті розглядається типологічні відповідності творчої спадщини Йозефа Рота, Осипа Турянського та Івана Франка. Також порушено питання типології та теоретичних аспектів.

Ключові слова: переклад, типологія, контекст, реценція.

DzysTaras. The literary context in the projection of the typology and the perception (Joseph Roth, Osyp Turjansky, Ivan Franko).

The article deals with the typological correspondences on material of the works by Joseph Roth, Osyp Turjansky, Ivan Franko. The main attention is paid to the problem of typology and theoretical aspects.

Key words: translation, typology, context, reception.

Йозеф Рот – письменник єврейського кореня, що вихрився і до смерті був прихильником «габсбурзького міфу», писав романи, персонажі яких моделювали політичне населення Європи (Східної, Центральної і Західної). Австрійські твори цього письменника типологічно співвідносяться з прозовими текстами українськомовних літераторів Осипа Турянського та Івана Франка. Всі названі учасники літературного процесу виходили поза межі етнічного виміру, перетинаючи простори України, Польщі, Австрії, Німеччини, сягаючи орієнтаціями й інтенціями Росії, Італії, Франції, водночас реагуючи на політико-соціальні, культурні мінливі реалії свого часу.

Зважаючи на сутність реалій та універсальї, логічних понять та категорій, варто виокремлювати одиниці досвіду, щоб надалі ними оперувати. Передусім семантика і функції власних імен дозволяють виділяти неповторюване в світовій культурі, залежне від таланту і від долі людей, але сумірне: письменники

Йозеф Рот, Осип Турянський. Їх розрізняє відмінне – біографічний метод, залишена в культурі творча спадщина кожного. У спадщині цих митців є аналогічне, тематично подібне (твори про Першу світову війну).

Індивідуальну творчість письменників зближує парадигматика – наратив, диференціюючи її різностильову палітру. Наближує дослідників до гетерогенності доробку митців таксономія. У нашому випадку йдеться про романну типологію, що її конкретизує, увиразнює типологія персонажів у генологічних (жанрових) структурах.

Різноманітна специфіка культурного життя історичного періоду, який став предметом нашої уваги, охоплюється концептом «міжлітературна рецепція» з власною семантикою, етимологією та етнолінгвістикою (терміносистемами). У цьому зв'язку повчальним є ідеал сучасної компаративістики, що впливає з роздумів швейцарсько-американського вченого Ф. Жоста. На його погляд, ця галузь науки про літературу «виявилася найрозумнішою реакцією на крайню спеціалізацію <...>. Компаративістика покликана відродити у сфері літератури дух минулого й заново перетворити Різноманітність на Універсальність»[Жост 2007, 30 – 44].

Раніше ми вже розглядали «спробу типології з української перспективи» [Дзись 2005, 93 – 112]. Там виходив на перший план Богдан Лепкий, тепер є мотиви розширити контекст за рахунок творів Івана Франка, у яких змодельовані основні типи галицько-австрійського топосу. Хоча Іван Франко з початком хвороби (1908) послаблював інтенсивність участі в культурному житті і зрештою 1916 року фізично вибув з нього, а Й. Рот та О. Турянський тільки входили в культурний простір свого буття, але тяглість традицій, які випромінювала постать і спадщина цього митця, іррадіює до нашого часу.

У нашому випадку літературні тексти для осмислення вище сформульованої проблеми контекстуально змістилися ще і до прози Івана Франка («Для домашнього огнища», 1892; «Основи суспільності», 1894; «Перехресні стежки», 1900; «Великий шум», 1907). У період 1905 – 1907 років Франко докорінно переробив першу редакцію повісті «Воа constrictor», яка двічі з'являлася у світ (у 1878 і 1884 роках). Остаточна її версія увійшла в

українськомовний літературний процес також 1907 року. Хворий письменник повернувся також до юнацького свого твору «Петрії і Довбушуки» і з 1909 до 1912 року ґрунтовно його редагував, змінював сюжет і характеристики героїв.

Таким чином, твори І. Франка, які виявили авторську волю, стан тодішньої естетичної свідомості письменника, почали функціонувати у просторі геополітичних вимірів Австро-Угорщини ще до Першої світової війни польською та українською мовами. Писані (деякі з них), редаговані самим письменником, оприлюднені різними видавцями ще за життя І. Франка, вони в різний час ставали фактами літературного життя, а згодом не один раз тлумачилися, реінтерпретувалися дослідниками згідно з прийнятими ними ідеологічними орієнтирами, теоретико-методологічними парадигмами аж до сучасності.

Український контекст з межі кінця ХІХ – початку ХХ ст. і до часів їх інкорпорації в широко трактований контекст осіб творчості Йозефа Рота відповідно не просто змінювався, а й уявлював у континуумі історико-літературного процесу ХХ століття не однаковий феномен контекстуалізму під впливом різних його чинників: тяглість історико-літературного процесу увиразнювалася опціями, які пропонували не тільки зарубіжна література з погляду українця, а також теорія літератури, компаративістика і методика викладання (вивчення) літератури як словесності. До того ж вузький і ширший контекст [Літературознавча енциклопедія: У двох томах (Т.І) 2007, 512 – 519] модифікувався і трансформовався залежно від рецептивного досвіду окремих дослідників літератури чи поколінь літературознавців, навіть інтерпретативних спільнот.

Якщо ж на матеріалі спадщини І. Франка сучасник вбачатиме розмаїття моделей художнього світу митця хоча б у працях І. Баса [10], І. Денисюка [Бас 1965: 312], Т. Пастуха [Пастух 1998: 135], Н. Тодчук [Тодчук 2002: 204], М. Гуняка [Гуняк 2001, 12 –19], то зрозуміло, що взявши до уваги колізію повернення в українську літературу О. Турянського та україномовні версії романів Й. Рота, конструюватиме динамічно мінливий віддалений контекст, який по-своєму дасть проєкцію смислу доробку австрійського класика.

У цьому сенсі за минуле півстоліття навіть традиційна термінологія наповнилася змодифікованою семантикою. Теперішня довідкова джерельна база відреагувала на осмислення понять у літературознавстві. Достатньо, для прикладу, взяти терміни «тип» і «типізація» з «Літературознавчої енциклопедії» (2007). Її автор-укладач зареєстрував і витлумачив такий ряд: тип, типаж, типи дискурсів, типізація, типологічний метод, типологічні зв'язки, типологія, типологія фабул, типометр. В абсолютній більшості цього лексичного ряду знаходимо в їх етимології грецьке «*typos*: відбиток, форма, взірець». Однак у гаслі «типізація» простежується значення трансформація. Ядро інваріанта розпочинається незмінно: «Відображення в персонажі суттєвих ознак певної групи індивідів» [Літературознавча енциклопедія : У 2 томах (Т. II) 2007: 482]. Зазначивши, що таке розуміння притаманне реалізму й орієнтації на обов'язкову норму – відтворювати «типові характери в типових обставинах», автор нижче відсилає поінформованих читачів до авторитетів – О. Білецького, Д. Лихачова, нагадуючи те, як історично витлумачувався мімесис; укладач ілюстрував свої міркування текстами В. Шекспіра, І. Гончарова, Г. Гессе і твердить, що типізація не «ототожнюється з винятковим, з істиною або законом», вона «нехтує» багатьма деталями. Тому вже у новішому гаслі «типологія», яка своїм значенням відома здавна як «відбиток, форма, взірець», додає акцент «*logos*, слово, вчення», і ми читаємо інше пошукове уточнення: «універсальне зіставлення, впорядкування, класифікація літературних, генетично взаємопов'язаних феноменів за відповідними диференційними ознаками, що встановлюються на підставі тотожності, аналогій(!)». «Типологія є закономірною, зумовленою низкою чинників, передбачає абстрагування від індивідуальних особливостей, важливих у мистецтві, де цінується оригінальність твору. Спільні ознаки різних творів, специфіка художнього мислення, реалізовані в тексті, підлягають узагальненню, класифікації» [Літературознавча енциклопедія 2007, 2: 483]. Отже, дефініції, подані в енциклопедії, не обмежуються так званими «елементами теорії», а відразу проєктуються у ту сферу, до якої доходить компаративістика. Стосовно дискурсу, в якому розгортається ця стаття, знаходимо присутні акценти: «Висвітлювані при цьому відношення не обмежуються часовими (!), територіальними

аспектами(!), визначаються подібністю (!) та відмінністю історичного розвитку національних письменств, особливостями міжлітературних зв'язків(!), впливів(!), зустрічних хвиль»[Літературознавча енциклопедія: У 2 т.: 2007].

У зв'язку з цим нам важливо акцентувати на міждисциплінарному форматі, де пізнавання, сприймання, дослідження взаємоопосередковують різнорівневі виокремлені інтелектуальні операції. Тому ми всіляко актуалізуємо взаємоперетини концептуальних площин, означених терміносполуками: «типологія», «міжлітературна рецепція». У їх внутрішніх мисленневих «механізмах» відшукуємо бінарні доміанти, які вилонюються з лексеми Umwelt – довкілля. Як уже зазначалося вище, саме з цього моменту людина в іпостасі індивіда реагує на матеріально-духовне середовище. Це відбито вже у мові етимологічно: лат. *reception* – прийом; *receptere* – отримувати; *tyros* – відбиток, взірець, форма. Від цих лексем етимологи виводять похідні слова: рецептори, типологія.

З першим значенням пов'язані такі утворення у фізіології, які приймають подразники із зовнішнього (екстерорецептори) і внутрішнього (інтерорецептори) довкілля людського організму, перетворюючи фізичну (механічну, теплову, хімічну) енергію у психічні імпульси, а значить – у психологічні відчуття, які забезпечують, обслуговують сенсорно-чуттєвий аспект діяльності кожної людини як особистості. З другим – пов'язана вже у витоках категорія біології; тобто систематика рослинного світу, а в зоології – так звані таксони, таксономія – групування й найменування споріднених класів усього живого аж до розумних істот (антропологія). Тому в процесі еволюції єдиного світу семантика рецептивних феноменів невіддільна від чуттєвої сенсорики, ерогенних зон, контактів, а семантика типологій – з узагальнюючими операціями, тобто з раціональною сферою людського мислення.

Формування і вдосконалення людського досвіду розглядаються на одному рівні в загальній психології у підрозділах «відчуття» і «сприймання», «уявлення», «уява», «поняття», а на вищому рівні інтелекту, що мислить, – у логіці і філософії: на іншому рівні ці аспекти розглядаються у мовознавстві і літературознавстві як двосединих галузях філології. Зрештою ми

маємо можливість хоча б умовно та аналітично розмежовувати поняття і терміни у різних науках, які виокремлюються внаслідок диференціації та інтеграції знання.

В еволюції науки про літературу як мистецтво словесності аж так пізно, в ХІХ столітті, склалися різні аспекти літературознавства, в тому числі теорія літератури і компаративістика, то кожен дослідник у цих галузях мусить осмислювати співвідношення семантичних відтінків свого понятійно-термінологічного апарату як засобів пізнання обраних предметів дослідження.

Д. Дюришин у «Теории сравнительного изучения литературы» ще в 1975 році почав розрізняти подібні відтінки. В російськомовному перекладі, користуючись термінами «рецепція» і «типологія», він чітко врахував досвід національних літератур та їх взаємодію. Тут ми тільки наголосимо, що згаданий вчений говорив про недостатність загальногуманітарних філософсько-культурологічних розмірковувань і закликав до конкретніших спостережень. З цього приводу він писав: «При исследовании исторической ценности отдельных авторов, произведений, художественных приемов и т. п. в литературном процессе, их воздействия на разных этапах истории национальной литературы мы закономерно сталкиваемся с необходимостью определить потенциальное и фактическое соотношение данных явлений с более широким межлитературным контекстом» [Дюришин 1979: 63].

Зіткнувшись з такою необхідністю при дослідженні типологічних відповідностей у творах Рота й українських письменників, які брали участь у Першій світовій війні, жили і творили в Австро-Угорщині, ми змушені конкретизувати використовуваний інструментарій. Тому й акцентуємо на міжлітературній рецепції, на її закоріненості в рецепторах читачької активності, чуттєвості через уяву, а, з другого боку, на типології, яка неможлива без узагальнень у сфері мислення і розумової абстрактної діяльності.

Ще раз наголосимо: концепти «типологія» і «міжлітературна рецепція» для нас засадничі, бо перший з них задає вектор «узагальнення» ряду чинників, а другий – «естетичне сприймання під час самостійного читання», тобто вони, ці

концепти, скеровують траєкторію націленості віртуального світу в різні сфери – в раціоналістично-мисленнєву і в чуттєво-уявну. Тому в обох сферах можна і узагальнювати, і збуджувати енергію, власне, біоенергію, без якої, очевидно, не буває ментальності. Ці концепти і сфери взаємоопосередковуються у свідомості читачів (реципієнтів, адресатів, дослідників), – все залежить від тієї домінанти, яка переважає у цілісній системі особистості.

Поняття «романна типологія» використав Тарас Пастух [Пастух 1998]. Він, зокрема, оперував терміном «наскрізні типи» і не обмежувався розглядом типів Франка тільки в соціологічному аспекті. Залучивши, крім очевидних, ще й приховані типології – від соціально-психологічних до поетологічних і ерархізованих рівнів, – дослідник текстуально простежив основні типи персонажів, звернув увагу на процесуальність вказаних типів. У розділі своєї дисертації / монографії, поіменованому «Типологія героїв у романах Івана Франка», дослідник твердить, що вже у першому романі письменник «окреслює всі основні типи героїв своєї подальшої романістики. Зростання з кожним новим твором <...> призвело до кращої художньої обробки кожного типу. Відповідно до своїх творчих задумів Іван Франко може переакцентувати увагу, давати більше «звучання» тому чи іншому типові героя, але визначений у першому романі типологічний реєстр (підкреслення наше. – Т. Д.) в основному збільшуватиметься<...> Таке явище – результат того, що у «Петріях і Довбушуках» було закладено зародки всіх ідейних настанов, містяться всі основні сюжети і композиційні складові подальших Франкових романів» [Пастух 1998: 64]. Називаючи засоби характеротворення (головні і побічні, центральні та маргінальні образи, їх модифікації), Т. Пастух виокремив такі типи: «нові люди при роботі», «фатальні жінки», «злодійські натури», «ідеальний тип», «поляк-шляхтич», «люди з сексуально-паталогічною психікою», так звані «вамп-жінки», «тип адміністративного генія», «спарених героїв», двійників і т. п. Цей типаж збагне і зрозуміє лише той читач, який у своєму досвіді має рецептивно засвоєний і на цій основі узагальнений як феномен власне словесний. Будуть це, традиційно кажучи, «живі образи»; чи, як мовиться у семіотиці, «моделі»; чи, як позначають у когнітивній термінології, «концепти», – все залежить від погляду і звичок науковця. Так чи інакше смисл сказаного чи заново

презентованого буде уявлюватися тільки в тих суб'єктів, які здатні і спроможні підняти з уяви чи з підсвідомості раніше закладені в глибини власної істоти.

Активний учасник літературного життя (як одиниці-елемент системи-контексту) теоретично чи практично може «перенести» досвід художнього світу Франка, узагальнений, скажімо, Т. Пастухом, на будь-кого, – чи то на текст О. Турянського, чи то на сумірний текст Й. Рота, адже типологія героїв забезпечує модифіковані і трансформовані підстави.

До прикладу, читач О. Турянського зреагує на типи, хоча вони не розкриті всебічно за парадигмами індивідуалізованого реалістичного письма – Оглядівського, Пшилуського, Штранцінгера, Домбровського, Сабо, Бояні, Ніколича, виходячи з власного сприйняття-рецепції. Як бачимо, текстуалізовані персонажі О. Турянського позначені іменами багатотетнічного населення Австро-Угорщини. Події війни звели їх як фікційних утворів до ущелини Албанських гір, створивши трагічну ситуацію виживання чи смерті. Система персонажів О. Турянського актуалізувала визначення жанрово-стильової своєрідності ліричного роману «Поza межами болю» [Печарський 2003: 23]. Не вклавши цього твору в якусь теоретичну класифікацію, систематика спонукала А. Печарського вдатися до плюралістичних методологій (в тім числі до міфопоетики, етнопсихології, психоаналітики). Трагедійну долю аналізованих типів сучасний інтерпретатор роману виводив «з їхнього минулого життя» [Печарський 2003: 109], з релігійних інстинктів, з передчуття фатуму, з великої ролі жінок у житті кожного героя. Тому А. Печарський власну рецепцію осмислював крізь гетерогенну типологію, наповнюючи її своїми асоціаціями, інспірованими текстом твору і контекстом культури пізнішого часу, а в цій інспірації значну питому вагу мали текстуальні художні деталі. Наведемо один фрагмент для ілюстрацій. У літературознавця, який формувався на межі ХХ – ХХІ століть, читаємо: «зовнішня реальна драма, що розігрується перед читачем, – це тільки проєкція, бліде віддзеркалення інших подій, які, протікаючи в мовчанні, в позачасовому і позапросторовому вимірі, залишають після себе невлонимий і вічний слід «релігійного інстинкту». Втіленням такої ідеї в ліричному романі «Поza межами болю» є образ куца, в якому

символічно перехрещуються два світи: язичницький і християнський. Перший визначається «танцем смерті», епізодом, коли семеро товаришів стрибали довкола куща, щоб виявити слабшого і стягнути з нього одяг для розпалювання вогню, другий – коли Оглядівському замість куща ввижалася мати з дитиною. Світ, у якому виживає сильніший, а природні інстинкти беруть гору над свідомістю – це символ доісторичного розвитку людини, де їй доводилось, набуваючи духовні багатства, падати і вставати, помилятися й наблизитися до істини. У демонічній грі долі, у вигукуванні товаришів начеб закладено по той бік свідомості всеохоплююче видіння, передчуття фатуму: «Проч від мене, розпуснице!.. Бояні сміявся: «Я її пхнув у безодню», Ніколич белькотав: «Ти моя, ти моя» ...Сабо кляв по-мадярськи, Домбровський скреготав зубами, а я повторяв раз у раз, сам не знаючи чому: «Сонце...сонце».

У наведених словах простежуємо закономірність трагічної долі героїв, що впливає з їхнього минулого життя, із безвір'я... Це наче своєрідний язичницький ритуал, заклинання, що визначає собою предтечу успіху людини, її майбутнє «[Печарський 2003,109 – 110].

Інтертекстуальний вимір сучасної компаративної парадигми, в структурі якої функціонує пов'язана з рецепцією і типологічна домінанта, чітко заявляє про себе чи не в кожному епізоді дослідження А. Печарського. Це засвідчує його роздум, що підводить сучасних філологів до підрозділу «Естетичні основи», завершуючи аналіз «Етнопсихологічних основ». У цьому контексті принципово важливо наголосити таке: «Плинність часу змінює суспільність, ідеологію, мистецько-культурну орієнтацію народу, але зберігає деяку психічну його однорідність у світовідчутті і характері, те колективне «несвідоме», що частково виражає типові риси, особливості окремої нації <...>. Саме ідея української нації в її релігійно-духовній, державній самореалізації була цитаделлю духа усієї творчості О. Турянського, що в доборі матеріалу, нанизуванні цілих пластів образів-символів обумовлює етнопсихологічні основи в ліричному романі «Поza межами болю» [Печарський 2003: 112].

Міжлітературна рецепція роману О. Турянського і міжлітературна його типологія, у процесах яких миготять асоціації

з творів І. Франка, ці інтелектуально духовні операції вивершуються і виповнюються романами і типами Й. Рота. У його прозі упізнаються знайомі вже типи: Карл Йозеф Тротта, його денщик Онуфрій, Ансельм Айбеншютц, Габріель Дан, Франц Ксавер Морштин, Вошивко Печеник, доктор Сковронек, пані Гвенделін, адвокат Лакотош, учитель Мендель Зінгер з дружиною Деборою, сини Менухім, Шемара і дочка Мір'ям, а також писар-спекулянт Каптурак. Це також багатий галицький типаж, своєрідний типологічний реєстр, який пам'ятаємо ще з практики І. Франка.

Усі парадигми, жанрово-стильові візерунки Йозефа Рота репрезентують розмаїття від оповідань і мови аж до повчальних притч, змодельованих на біблійному матеріалі («Йов»). Т. Гаврилів, як сучасний інтерпретатор Йозефа Рота, наголошує: що «той писав про любов, і майже всі його твори – варіації на цю одну тему <...>. Ця тема, що не старіє і не зношується, так як зношується одяг, автомобіль і навіть книжка та людина. Не зношується мовна формула кохання, завше одна і та сама. Вона так само чинна, як і закони фізики, – сто, двісті і тисячу років тому. Він повторює і повторюється, двічі, тричі і більше разів, розвиваючи одні і ті самі сюжети <...>. Його герої мандрують з твору в твір, і може здатися, наче те, що ми читаємо, – посмертні нотатки габсбурзького клубу» [Гаврилів 2006, 7 – 8]. Ми щодо сказаного солідаризуємось з львівським письменником і перекладачем.

Ось так через «наскрізні типи» героїв, через їх модифікації, трансформації у романному мисленні, потужно підсвіченому Йозефом Ротом, ми дійшли до наших сучасників-письменників, літературознавців і перекладачів, які наближають нас до міжлітературної рецепції і типології в компаративістиці, а водночас через Рота і галицький топос – до українсько-австрійських і українсько-польських культурних взаємин.

Література: Бас 1965: Бас І. Художня проза Івана Франка / Іван Іванович Бас. – К. : В-во Академії Наук України, 1965. – 312 с.; Гаврилів 2006: Гаврилів Т. Триумф кохання. Три «любовні» новели Йозефа Рота / Тимофій Гаврилів // Й. Рот. Триумф краси. Новели; [пер. з нім. Тимофія Гавриліва]. – Львів : ВНТЛ – Класика, 2006. – С. 7 – 12.; Гуняк 2001: Гуняк М. Новаторство поезики в

повіді І. Франка "Великий шум" / Михайло Гуняк // Франкознавчі студії : [збірки наукових праць. Вип. 1]. – Дрогобич : Вимір, 2001 – С. 12 – 19.; Дзись 2005: Дзись Т. Міжлітературна рецепція, мотиви *Reiseliteratur*, Богдан Лепкий і Йозеф Рот : спроба типології з української перспективи / Тарас Дзись // Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – С. 93 – 112.; Дюришин 1979: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин; [пер. словацького І. А. Богданової]. – М. : Прогресс, 1979. – 334 с.; Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства / Франсуа Жост; [пер. з француз. О. Романової] // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 30 – 44.; Літературознавча енциклопедія, 1: 608 Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с. ; Т. 2. – 624 с.; Пастух 1998: Пастух Т. Романи Івана Франка / Тарас Пастух. – Львів : Каменяр, 1998. – 135 с.; Печарський 2003: Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського / Андрій Ярославович Печарський. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. – 202 с.; Тодчук 2002: Тодчук Н. Роман Івана Франка "Для домашнього вогнища": Простір і час / Наталія Євгенівна Тодчук. – Львів : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2002. – 204 с.

Літературний контекст в проекції типології і сприйняття (Йозеф Рот, Осип Турянський, Іван Франко).

В статті Розглядаються типологічні відповідності на матеріалах творчого насліддя Йозефа Рота, Осипа Турянського і Івана Франка. Також затронуті питання типології і теоретичних аспектів.

Ключові слова: переклад, типологія, контекст, рецепція, дискурс, роман, тип, характер.

Рецензенти: Науменко Наталя, д-р філол. наук, проф. (Київ)
Данилевич М.М., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (7 США)

УДК 82.09 (73)

Суперечливий характер соціокультурного і літературного процесу в США та його вплив на написання “*Oliver’s Story*”

*У статті з’ясовуються першопричини виникнення та специфіка функціонування масової літератури американського зразка; детально вивчається культурний контекст, у якому ідейно сформувався і з’явився 1977 (1978) року роман Еріка Сігела “*Oliver’s Story*”. Робиться висновок, що написанням “*Oliver’s Story*” Ерік Сігел намагався підсумувати наболілі теми американських буднів кінця 60-х – початку 70-х років минулого сторіччя.*

Ключові слова: масова культура, масова література, соціокультурний контекст, літературний процес, контркультура, сентиментальний романсе.

*Olga Dovbush Contradictionary character of the socio-cultural and literature process in the US and its influence on the “*Oliver’s Story*” writing*

*There have been clarified reasons of mass literature rise and specificity of its American model functioning. There has also been studied the cultural context of Erich Segal’s novel “*Oliver’s Story*” in which the latter was formed and produced in 1977 (1978). There has been made a conclusion that having written “*Oliver’s Story*”, Erich Segal tried to summarize urgent problems of American routine during late 60s and early 70s of the previous century.*

Key words: mass culture, mass literature, socio-cultural context, literary process, counterculture, sentimental romance.

Масова культура часто «розглядається як соціокультурний «продукт» Америки, на який вона, як сказали би сьогодні, має авторські права» [Рахимова 2007: 216]. Встановлення та розуміння специфічних рис американської моделі масової літератури дозволить нам краще осягнути знакову суть досліджуваного нами бестселера «*Oliver’s Story*». Окрім того, останній як продукт і «документ» свого часу зможе неодмінно додати власних нових барв до загальної картини різнопланової американської культури періоду 60 - 70-х рр.

Особливо важливою для вивчення контексту міжлітературних чи міжмистецьких відносин масова література, як

явище перш за все соціальне, а вже потім естетичне, може стати завдяки своїй здатності миттєво відгукуватися на актуальні для громадськості проблеми. Як зазначає Анна Лебковська, «будь-який літературний твір, навіть найбільш примітивний, має велике значення для антропології як документ часу. Зі збільшенням часової дистанції зростає цінність такого твору» [Lebkowska: 16]. І не тільки для антропології – для всієї гуманітарної свідомості, оскільки за творами масової літератури можна скласти цілісну картину соціокультурного життя тої чи іншої країни у певний період її історичного розвитку. Саме в цьому вбачаємо актуальність нашого дослідження та його перспективність.

Основними передумовами виникнення культури для широкого кола споживачів загалом вважають урбанізацію, уніфікацію, демократичні перетворення, індустріалізаційні процеси, НТР тощо. Особливо важливими в осягненні суті «американської моделі суспільного розвитку», на думку Тамари Денисової, є ще й аналіз внутрішніх процесів, «що знаходять концентроване вираження і в літературі» [Денисова 2002: 129]. Окрім того, варто також з'ясувати, що зумовило виникнення цього глобального феномену саме на американських теренах, а не деінде і в чому секрет такої довгої та успішної його «експансії». Мета запропонованої розвідки полягає у встановленні особливостей соціокультурного і літературного процесу в США в 60-70-х роках ХХ сторіччя та характер його впливу на написання роману «Oliver's Story».

Г. Тульчинський пояснює таке лідерство тим, що саме Сполучені Штати першими серед інших країн дозріли до входження «в стадію масової культури» і спромоглись створити якнайкращі умови для її піднесення [Тульчинский 2006: 186]. Задля єднання мультикультурного населення, цій культурі просто необхідно було віднайти той універсальний елемент, на основі якого можна було б консолідувати багатонаціональне суспільство. Америка, як земля необмежених можливостей і демократії, постійно оновлювалась і далі продовжує ідейно освіжатись за допомогою та й за рахунок численних емігрантів, які впродовж всієї історії цієї заокеанської держави невпинно шукають там кращого життя. Матеріальний достаток американського

суспільства, демократія та здорова конкуренція дозволили масовій культурі пустити глибоке коріння в обширі цієї «країни свобод».

Окрім того, «ні про яку експансію не можна було б говорити, якби ця масова культура та її продукти не були б такими привабливими» [Тулчинський 2006: 186]. Споживачеві до снаги, якщо підлаштовуються під нього, а не навпаки. Саме такі риси як «доступність і демократизм; підкреслення класової гомогенності суспільства; чуттєвість і відповідність психофізіологічним структурам людини; комерційна значимість, де культура розглядається як механізм, який породжує попит і регулює пропозицію» [Рахімова 2007: 219], дозволили масовій культурі (а з нею і масовій белетристиці) США вийти на міжнародний рівень. Попри незмінний динамізм масової літератури та її постійне слідування насущним проблемам епохи, істинної популярності окремим її надбанням (бестселерам), на нашу думку, надає вміння автора вимикатись з мейнстріму, забігати на півкроку вперед і вгадувати потаємні, ще не зреалізовані бажання свого читача.

Друга половина ХХ ст. в американській культурі (і літературі зокрема) виявилась особливо багатим на події відтинком часу. Саме в 50-ті роки минулого сторіччя неабиякого розквіту зазнає масова культура. «Можна сказати, що в Америці відбулась революція життя класового суспільства – «культура достатку» проникла у сфери життя середнього класу і, як наслідок, просунулась глибоко в сфери соціального життя суспільства в цілому. (...) Акцент на перманентному «продукуванні бажань» став визначальним акцентом, характерним для американців» [Рахімова 2007: 218], де масова культура постала як своєрідна контркультура традиційному укладу життя.

Однак соціокультурний конформізм як одна з передумов виникнення масової культури, виявився недовговічним. «Неприкаяність і напруга, що нагромаджувалися у США протягом 50-х років, у шістдесятих вихлюпнулися назовні у вигляді Руху за громадянські та жіночі права, виступів національних меншин, антивоєнних протестів та контркультури, вплив якої на американське суспільство вчувається і сьогодні» [Ван Спанкерен 2000: 118]. Поштовху до зародження контркультури надали численні суперечності у світоглядних позиціях двох поколінь: «мовчазних», з властивим їм «підпорядкуванням усім обов'язковим

правилам 50 - х» та «ідеалістичного покоління «бумерів» (К. Зельке), «представники якого задля втілення власних ідеалів протиставились владним елітам» [Зельке 2002: 8]. Законотворчими і покірними старше покоління благополучних американців, які понад усе цінували власний добробут, робили ще не забуті роки Великої економічної депресії, через яку їм довелося пройти.

Водночас на культурному горизонті Америки починала проявляти себе нова генерація, різношерсте покоління, об'єднане протестом проти існуючих норм. «Бумери», «бітники», «хіпстери», – ось назви, які різні дослідники намагались використовувати на означення членів американських субкультур, які заклали фундамент для подальшого розвитку американської контркультури і стали своєрідним «слоганом чи лейблом для позначення звичаєвої революції в Америці» [Керуак 2004: 612]. Представники цих рухів всіляко виступали проти умовностей, нав'язаних їм соціумом, і «прагнули до максимальної свободи, не визнаючи будь-якої залежності» [Денисова 2002: 222]. Це був назрілий виклик державі і домінуючій у ній масовій культурі.

Американська література 60-х років, будучи невіддільною від суспільного життя, яке на той час активно нуртувало, також забунтувала. Загалом, як стверджує Ю. Покальчук, до нових цінностей ішли двома шляхами. На одному превалював «вільний, нічим не обмежений секс», «наркотики (...) як пошук свободи», в межах другого здійснювався «пошук дзен-буддистських цінностей та різного гатунку східних релігій» [Покальчук 2000: 78]. Таке моральне розкріпачення «розбитого покоління», яке часто не мало жодного підґрунтя, згодом вилилось у бунт політично невдоволених «нових лівих», активна соціальна позиція яких проявилася у численних масових заворушеннях супроти тогочасної урядової політики. Учасники цього руху всіляко намагаються відмежуватись від високого модернізму та реалізму. В літературі настає час авангардного експерименту, в якому Ігаб Гассан вбачає перші паростки широкомасштабного в майбутньому постмодернізму.

Духовна втома тогочасних митців виливається в «естетику мовчання» (С. Зонтаг), *Bossa Nova* (Р. Сукеник), школу «чорного гумору» (У. Берроуз, Д. Барт, К. Кізі та багато ін.). Побутує думка,

що «мистецтво слова має на якийсь час замовкнути, завмерти» [Денисова 2002: 237], щоб згодом відновити, втрачену ним знаковість. Злам у суспільній свідомості веде до мистецького перевороту, до літератури «алієнації», через що в тогочасній американській романістиці спостерігається особливий потяг до міфотворчості. Емоційна негачія в цей час панує і в просторах масової літератури. В більшості творів цього сектору ринку основна тематика все-таки зводиться до сексу, порнографії, наркотиків, насильства тощо. Таке владарювання кризи в просторі американської культури триватиме, однак лише до початку 70-х, аж на американські терени знову повернеться консерватизм.

У 1970-ті роки в американській культурі починає відчуватись потяг її митців до «позитивних моментів, відштовхування від негативізму, прагнення віднайти якийсь базис, на який могла б опертись людина в своєму житті» [Денисова 1989:85]. Фундаментом для таких літературних звершень, на думку Т. Денисової, стає історія та мораль, від чого американський роман зазнає жанрових модифікацій. «Замість лаконічного «доцентрового» роману з героєм – відчуженим індивідом, його долею і свідомістю, в яких відбито епоху, все більше з'являється книжок, де розширюється суспільне тло, а герої вписуються в нього, знаходять точки дотику з ним» [Денисова 2002: 278]. Домінантне в 60 - х роках романтичне світовідчуття починає все більше доповнюватись реалістичними барвами епічного, від чого американський роман набуває невластивої йому до цього «синтетичної» форми.

Саме в цей час на полицях американських книжкових магазинів з'являється твір Е. Сігела «Love Story», який через сім років знайде своє продовження на сторінках досліджуваного нами бестселера «Oliver's Story». Ненароком підслухана у 1968 р. письменником історія про кохання двох студентів, згодом звербалізована ним у фікції, приносить йому шалену популярність, а собі забезпечує довготривалу першість у списку бестселерів «Нью-Йорк таймз». «Е. Сігел «шокував» публіку не сороміцькими одкровеннями про студентське життя, а їх відсутністю. Інакше кажучи, сила «вибуху», викликана «історією кохання», була обумовлена глибиною морального вакууму, який утворився за десятиріччя «розкріпачення плоті» [Чаковский 1991: 176] і лише

вмілий хід автора від протилежного дозволив йому «зірвати джекпот».

Відновлення американським романом втраченої ним у 60-ті роки епічності, спостерігаємо і у сентиментальному романсе “Love Story”, де вона екземпліфікується протистоянням двох поколінь: ліберального батька і бунтівника сина. Слід, однак, зауважити, що соціальне начало тут не домінує, а вміло вплітається автором у загальну любовну канву твору, про що читач дізнається вже навіть зі самої назви роману.

У «Oliver’s Story» Е. Сігел цілком по-іншому співвідносить реальне і романтичне. Тут, на нашу думку, домінує реалістичний художній метод. На передній план письменником виводиться головний персонаж Олівер Баррет, який в сюжетних колізіях намагається віднайти своє «я», частково втрачене після смерті коханої дружини Дженні. Однак самоідентифікація героя відбувається на тлі розгортання загальносуспільних подій кінця 1960 – х: марші та демонстрації проти агресії у В’єтнамі, уникання молодими американцями призову до лав армії («в 1974 році опитування загальної думки показало, що близько 60% американської молоді не хоче мати жодного відношення до військових» [Ашин 1982: 70]), спалення призовних карток та критика урядової політики у пресі і т. д. Безпосередня Оліверова участь (як правника) у цих подіях заперечує «космополітичний» та «безнаціональний» характер твору – закиди, які часто висувують масовій белетристиці. Подані нижче фрагменти оригіналу й перекладу наглядно підтверджують сказане.

<p>‘I’m into liberties,’ I answered. ‘Taking them or giving them?’(...) ‘I try to make the government behave,’ I said [Segal 1977: 48].</p>	<p>Моя [робота] пов’язана зі свободами. Відбираєш їх чи надаєш? (...) Намагаюся примусити уряд поводитись пристойно, – пояснив я [Сігел 1998: 26].</p>
<p>Hence we discussed – or rather I discoursed upon – the Warren Court’s decisions on the rights of individuals [Segal 1977: 48].</p>	<p>І все ж ми дискутували, певніше, виголошував орації про ухвали суду Уоррена стосовно прав особистості [Сігел 1998: 27].</p>
<p>... the high court rulings are ambiguous! How can they in</p>	<p>... ухвали Найвищого суду викликають сумнів! Як можна у справі</p>

O'Brien v. U.S. say that it's not symbolic speech to burn a draft card and turn right around in Tinker v. Des Moines and rule that wearing armbands to protest the war is 'purest speech' (підкреслення наші — О.Д.) [Segal 1977: 49].	«О'Брайен проти США» твердити, що заклик палити призовні картки — не є символічний, а в справі «Тінкер проти Де Мойна» зайняти прями протилежну позицію і заявляти, що носити нарукавні бинди на знак протесту проти війни — це «просто виражати невдоволення» (підкреслення наші — О.Д.) [Сігел 1998: 27].
--	---

Синтетичність американського роману періоду «нового консерватизму», про яку говорила Т. Денисова, очевидно, була спричинена тогочасною суспільною свідомістю. Як зауважує О. Туганова, «американці і ідеалістичні, і прагматичні. (...) Це має свою основу: людина, яка цінує свої ідеали, вкладає не лише енергію, але і свої гроші, діючи індивідуально, в якомусь демократичному і (чи) демократично-культурному русі, проти нерідко позиції більшості і позиції влади» [Туганова 1991: 19]. Причетність американця до громадського життя своєї країни, до її історії, як тематична домінанта того часу, знайшла своє місце і на сторінках аналізованого нами бестселера, який є своєрідним документом своєї епохи.

Історична правдивість «Oliver's Story» підкреслюється посиланнями автора на імена реально існуючих людей, явищ та описи певних історичних подій, при згадуванні яких у свідомості американців обов'язково зринуть певні образи, спогади чи бодай асоціації. Однак реципієнтові масової літератури, який, в основному, бере до рук книгу такого формату після важкого робочого дня, не надто сильно хочеться читати про те, що йому і так доводиться чути кожного дня з екранів телевізорів, по радіо, на вулиці, в транспорті і т. д. Висвітлення Е. Сігелом подій з буденного життя Америки 60 – 70-х рр. минулого століття, які в переважній більшості несли негативні конотації, на нашу думку, помітно зменшило читацьку аудиторію «Oliver's Story» власне через документальну реалістичність твору.

We eat it off the coffee table with desperate spoons and rap about whatever's in the air. Will L.B.J. stand up in history? ('Damn tall.') What horror	Ми з'їдаємо її непарними ложками на кавовому столику і говоримо про що заманеться. Про те, чи залишиться Ліндон Джонсон в історії? Який жахливий спектакль поставить Ніксон в'єтнамцям? Про фотографування Місяця у час занепаду міст.
---	--

show will Nixon stage to 'Vietnamize'? Moon shots while the cities fester. Dr. Spock. James Earl Ray, Chappaquiddick. Green Bay Packers. Spiro T. Jackie O. Would the world be better if Cosell and Kissinger changed jobs? [Segal 1977: 114]	Про дитячого психіатра доктора Спока, убивцю Мартіна Лютера Кінга Джеймса Ерла Рея та річну Чепеквіддік у Новій Англії. Про футбольну команду «Пекерс» із міста Грін Бей, політика Спіро Егню та Жаклін Оназіс, колишню дружину вбитого президента Кеннеді. Про те, чи стане світ кращим, якщо спортивний коментатор Коселл та державний секретар Генрі Кіссінджер змінять місця роботи [Сігел 1998: 59].
--	--

Соціальне тло «Oliver's Story» є вирішальним і у розгортанні любовних колізій. Класова рівність Олівера та Марсі (саме так звати нову обраницю головного героя), якої не було у нього з головною героїнею «Love Story», не забезпечує абсолютного взаєморозуміння в питаннях загальносуспільного значення. Протилежні громадянські позиції молодої пари стають основною перешкодою до їхнього особистого щастя. Зате дозволяють Оліверу віднайти себе. Майже двохсотсторінкові пошуки свого «Я» повертають протагоніста «Oliver's Story» до його витоків, до родинного бізнесу, який він ще донедавна вважав майже рабовласницьким. Бажання пересічного американця жити справами малої громади, аніж цілковито віддаватися «Великій політиці», про яке говориться в статті О. Е. Туганової «Американское многообразие» [Туганова 1991: 19], стає своєрідним підсумком і у становленні нашого героя:

To start with, I could never love New York again. It's not a city to cure loneliness. And what I needed most was to belong. Somewhere. And maybe it was not just that I came to see my family with different eyes. Maybe I just wanted to go home. I've tried to be so many things so far, just to avoid confronting who I am. And I am Oliver Barrett. The Fourth (підкреслення наші — О.Д.) [Segal 1977: 200].	Почати з того, що Нью-Йорк мені більше не подобався. Це не те місто, де можна гоїти самотність. Найбільше мені потрібно було мати причетність. До чого-небудь. І, можливо, це було лише тому, що я побачив мою родину іншими очима. Можливо, я просто хотів повернутися додому. Досі я намагався робити так багато всякої всячини тільки для того, аби не бути тим, ким я є насправді. А насправді я — Олівер Баррет. Четвертий (підкреслення наші — О.Д.) [Сігел 1998: 101].
--	---

Логічного завершення досягає і безпідставна ворожнеча Олівера з його батьком. Із загальнонаціональним політичним затишшям, вщухає і локальний родинний конфлікт. Молодечий бунт, який кипить впродовж всієї “Love Story”, на сторінках “Oliver’s Story” змінюється почуттям гордості, за приналежність до роду Барретів: Yes, Barrett that I am, I get my rocks off on Responsibility [Segal 1977: 202] // Так, я Баррет, і я маю втіху від покладеного на себе тягара відповідальності [Сігел 1998: 102].

Таким чином, можемо припустити, що написанням «Oliver’s Story» Ерік Сігел намагався підвести певні підсумки до злободенних тем Америки кінця 60-х – початку 70-х років минулого сторіччя. Епічність взяла верх над ліризмом сентиментального romance, реалістична документальність – над реалістичною настроєністю. Правдивість та реалістичність змальованих у творі подій та людей коштувала йому меншої популярності не лише на батьківщині, але й за її межами. В країні колишнього Радянського Союзу, який вже починав здавати свої позиції, однак ще існував на час виходу роману «Oliver’s Story», цей плід масової белетристики в 1977 році потрапити взагалі не міг. Прийти до українського читача, йому вдалось аж в 1998 році завдяки українському перекладачеві Андрієві Євсі. Причини такої затяжної подорожі цього бестселера до нашого співвітчизника намагатимемось розкрити в наступних дослідженнях.

Література: Ашин 1982: Ашин Г. К. Народные массы и мировая политика / Г. К. Ашин, Р. Ф. Додельцев. – М. : Международные отношения, 1982. – 96с. (Внешнеполитическая программа XXVI съезда КПСС в действии); Ван Спанкерен 2000: Ван Спанкерен К. Література Сполучених Штатів: Нарис / Кетрін Ван Спанкерен. – б.м. : Опубліковано Інформаційним Агенством Сполучених Штатів Америки – 2000. – 112 с.; Денисова 2002: Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ ст. : [навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів] / Тамара Наумівна Денисова. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.: іл.; Денисова 1989: Денисова Т.Н. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа) / Тамара Наумовна Денисова // Жанровое разнообразие современной прозы Запада / Д. В. Затонский, Т. Н. Денисова, Ю. П. Уваров, В. И. Оленева ; [отв. ред.

Д. В. Затонский]; АН УССР. Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – Киев: Наукова думка, 1989. – 304 с.; Зельке 2002: Зельке К. Покоління / Кшиштоф Зельке // Покоління і молодіжні субкультури: Незалежний культурологічний часопис «Ї». – Львів: ТЗОВ «Ю.М.Г», 2002. – Вип. 24. – С. 7-12; Керуак 2004: Керуак Дж. Истоки «разбитого поколения» / Джек Керуак // Антология поэзии битников; [пер. с англ., сост. Галина Андреева]. – М.: Ультра. Культура, 2004. – 784 с.; Покальчук 2000: Покальчук Ю. Література, що дорослішає / Юрій Покальчук // Американська література після середини ХХ століття : Матеріали міжнародної конференції, Київ, 25-27 травня 1999р. / [уклад. Т. Н. Денисової]. – К.: Довіра, 2000. – С. 78 -79. – Укр., англ.; Рахимова 2007: Рахимова М.В. Американская модель популярной культуры / Майя Вильевна Рахимова // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – №4. – С. 216-220; Сігел 1998: Сігел Е. Оліверова історія: [Роман] / Ерік Сігел; [пер. з англ. А. Євса] // Всесвіт. – 1998. – №5-6. – С. 3-102; Туганова 1991: Туганова О.Э. Американское многообразие / О.Э. Туганова // Американский характер. Очерки культуры США / [отв. ред. О.Э. Туганова] - М.: Наука, 1991. – С. 5 – 28; Тульчинский 2006: Тульчинский Г. Л. Массовая культура как реализация проекта Просвещения: американские и российские последствия [Электронный ресурс] / Григорий Львович Тульчинский // Философский век: Альманах. – Вып. 31. – Бенджамин Франклин и Россия: к 300-летию со дня рождения. Часть 1 / [отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин] – С-Пб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2006. – С. 179 - 206 / Режим доступа: // [http:// ideashistory.org.ru/pdfs/21tulchinsky.pdf](http://ideashistory.org.ru/pdfs/21tulchinsky.pdf); Чаковский 1991: Чаковский С.А. Типология бестселлера / С. А. Чаковский / Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – С. 143 - 205; Łebkowska 2007: Łebkowska A. Między antropologią literatury i antropologią literacką / Anna Łebkowska // Teksty Drugie. – 2007. – №6. – S. 9-23; Segal 1977: Segal E. Oliver's Story. / Erich Segal. – London Toronto Sydney New York : Granada Publishing, 1977 – 202 p.

В статье изучаются первопричины появления и специфика функционирования массовой литературы американского образца; детально изучается культурный контекст, в котором идейно сформировался и появился в 1977 (1978) году роман Эрика Сигела

“Oliver’s Story”. Делается вывод, что создавая “Oliver’s Story” Эрик Сигел пытался подытожить наиболее темы американских будней конца 60-х – начала 70-х годов прошлого столетия.

Ключевые слова: массовая культура, массовая литература, социокультурный контекст, литературный процесс, контркультура, сентиментальный романс.

Рецензенти: Лановик М.Б., д-р філол. Наук, проф. (Тернопіль)

Бігун О.А., к.філол.наук, доц. (Івано-Франківськ)

Микола Зимомря, професор, (Дрогобич)

Іван Зимомря, професор, (Дрогобич)

Засвоєння доробку Тараса Шевченка у силовому полі німецькомовного культурного простору

У статті розглядається питання реценції творчості Тараса Шевченка у німецькомовному культурному просторі. Матеріалом для дослідження стали інтерпретаційні оцінки цілої низки реципієнтів.

Ключові слова: рецепція, німецькомовний культурний простір, взаємодія культур, творчість Тараса Шевченка, інтерпретація.

Mykola Zymomya, Ivan Zymomya. The acquisition of Taras Shevchenko’s heritage in the force field of the German-speaking cultural area

The question of the perception of Taras Shevchenko’s heritage in the German-speaking cultural area is outlined in this article. The interpretative evaluation of a number of recipients became a material for research study.

Key words: perception, German-speaking cultural area, interaction of cultures, work of Taras Shevchenko, interpretation.

Процес засвоєння художньої спадщини Тараса Шевченка у різних країнах світу має потужній міжкультурний універсум. Особливу роль у налагодженні та розбудові системи взаємодії культур та їхньої рецепції у ХІХ ст. відіграли Михайло Драгоманов (1841 – 1895) та Іван Франко (1856 – 1916). Хоч заслуги І. Франка в утвердженні української суспільної думки добре відомі, а все ж – у непоодиноких випадках – пальму першості доцільно віддати його визначному попереднику. Бо утвердити за рідним народом право

“Oliver’s Story”. Делается вывод, что создавая “Oliver’s Story” Эрик Сигел пытался подытожить наиболее темы американских будней конца 60-х – начала 70-х годов прошлого столетия.

Ключевые слова: массовая культура, массовая литература, социокультурный контекст, литературный процесс, контркультура, сентиментальный романс.

Рецензенти: Лановик М.Б., д-р філол. Наук, проф. (Тернопіль)

Бігун О.А., к.філол.наук, доц. (Івано-Франківськ)

Микола Зимомря, професор, (Дрогобич)

Іван Зимомря, професор, (Дрогобич)

Засвоєння доробку Тараса Шевченка у силовому полі німецькомовного культурного простору

У статті розглядається питання реценції творчості Тараса Шевченка у німецькомовному культурному просторі. Матеріалом для дослідження стали інтерпретаційні оцінки цілої низки реципієнтів.

Ключові слова: рецепція, німецькомовний культурний простір, взаємодія культур, творчість Тараса Шевченка, інтерпретація.

Mykola Zymomya, Ivan Zymomya. The acquisition of Taras Shevchenko’s heritage in the force field of the German-speaking cultural area

The question of the perception of Taras Shevchenko’s heritage in the German-speaking cultural area is outlined in this article. The interpretative evaluation of a number of recipients became a material for research study.

Key words: perception, German-speaking cultural area, interaction of cultures, work of Taras Shevchenko, interpretation.

Процес засвоєння художньої спадщини Тараса Шевченка у різних країнах світу має потужний міжкультурний універсум. Особливу роль у налагодженні та розбудові системи взаємодії культур та їхньої рецепції у ХІХ ст. відіграли Михайло Драгоманов (1841 – 1895) та Іван Франко (1856 – 1916). Хоч заслуги І. Франка в утвердженні української суспільної думки добре відомі, а все ж – у непоодиноких випадках – пальму першості доцільно віддати його визначному попереднику. Бо утвердити за рідним народом право

на свободу складало основу творчого й життєвого шляхів М. Драгоманова. У різних країнах Східної, Центральної та Західної Європи, зокрема, в Австрії, Німеччині, Болгарії, Франції, Швейцарії, уродженець містечка Гадяч, що на Полтавщині, зміцнював комунікативні ходи зацікавлення Україною, її багатою історією, мовою, культурними традиціями. Цю плідну діяльність аргументовано високо оцінив І. Франко: Михайло Драгоманов «не написав ані одного слова, котре б не відносилось до живих людей, до живих обставин і до тих питань, котрі так чи інакше порушують думки і чуття оточуючої його громади. Ото живе чуття, той бистрий погляд, що завсігди добачує потреби хвилі і вміє найти для них відповідний вираз і відповідне заспокоєння, найліпше характеризує нам самого Драгоманова» [Драгоманов 1896: 27]. Поділяємо слушне твердження Ростислава Міщука (1945 – 1994), який дійшов всеохопного висновку: «Як свого часу Шевченко зробив українську літературу європейською за глибиною і новизною вираження естетичного ідеалу рідного народу, так і Драгоманов у 70-90-х роках минулого століття підняв свої українознавчі студії до європейського рівня за методом наукового мислення, широтою аргументації та теоретичних узагальнень. Власне, Драгоманов-українець невіддільний від Драгоманова-європейця. Це тип українського вченого-енциклопедиста, що знайшов своє яскраве продовження у могутніх постатях – І. Франка, М. Грушевського, В. Вернадського, А. Кримського» [Драгоманов 1991: 606]. Тому й доводиться висловити докір, що й досі ще не вивчені плідотворні зв'язки М. Драгоманова з культурним ричищем Західної Європи. Є й об'єктивні причини, бо численні матеріали розкидані в архівах Женеви й Берна, Парижа й Берліна, Праги й Софії. Все це ще не зібрано, не кажучи вже про якість вивчення літературознавчого доробку автора праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» (1878), власне, головної шевченкознавчої студії М. Драгоманова.

Як дослідник М. Драгоманов надавав особливого значення входженню у свідомість громадськості Німеччини об'єктивної інформації про Україну загалом і Шевченка – зокрема. На її землях історично склалася традиція прилучення й засвоєння духовних надбань слов'янських народів загалом і українського – зокрема. Про це свідчить цікавий матеріал, що вдалося розшукати у

берлінському архіві 1970 року. Йдеться про каталог російських і малоросійських книжок, брошур і журналів, виданих за кордоном. Він був укладений російською мовою («Каталог русских и малорусских книг, брошюр и журналов, изданных за границею», 1881) зі спеціальною метою: спрямувати увагу владних структур Пруссії на діяльність політичних емігрантів, тобто тих вихідців із Російської імперії, які боролися за права пригноблених недержавотворчих народів. В актах пруського міністерства за 1885/1886 рр. значаться серед зафіксованих для заборони в Німеччині твори Тараса Шевченка, Михайла Драгоманова, Сергія Подолинського. Примітно, що конкретно тут названі, окрім збірки «Кобзар, а також поеми «Марія» Т. Шевченка в перекладі М. Драгоманова, ще й роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні» Панаса Мирного й Івана Білика. Загалом введена заборона друкувати й поширювати на землях Німеччини вісімнадцять праць М. Драгоманова, в яких висвітлюється історичне минуле українського народу. Все це ілюструє систематичність намагань царської Росії забороняти і за межами Росії духовні досягнення українського народу. Відомо, що між Росією та Німеччиною були домовленості щодо такої заборони. Вона набула сумнозвісної плодотворності в епоху царювання Катерини II (Софія Августа Фредеріка Ангальт-Цербст-Дорнбург), яка була, власне, німецького походження, а відтак і наступних царів. Доводиться констатувати: подібні циркуляри про заборону українського слова спричиняли від'ємний ґрунт для сприйняття української культури і в Англії, Франції, Італії, Швейцарії, а також у Болгарії, де Росія мала потужні впливи від 1870 року. Однак М. Драгоманов був саме тим, хто аргументовано використовував кожную нагоду, щоб пропагувати українську справу. Так, він прилучив до неї англійського вченого Вільяма Морфіла (1834 – 1909), французького літературознавця й перекладача Еміля Дюрана (1838 – 1903), славетного французького письменника Віктора Гюго (1802 – 1885).

Примітний факт: участь М. Драгоманова у всесвітньому літературному конгресі, що відбувся 1878 року в Парижі, стала справжньою акцією в захист української мови і ширше – культури недержавотворчих слов'янських народів. М. Драгоманову вдалося прихилити до цієї акції делегатів форуму, зокрема, його керівників – Віктора Гюго та Івана Тургенєва. З цією метою він написав

спеціальну книжку французькою мовою: «La littérature ukrainienne prospérité par le gouvernement russe» («Українська література, проскрибована російським урядом», Женева, 1878). Ця праця не втратила й нині свого концептуального значення. За влучними словами І. Франка, цим виданням Михайло Драгоманов підніс українське питання на європейський рівень загальнозначущого характеру. Важливий акцент: названа брошура з'явилася французькою, італійською, іспанською, сербською, білоруською мовами. Відрадно, що вона побачила світ у серії «Дрібна бібліотека» також українською мовою («Українська література, проскрибована російським урядом», Львів, 1878). До речі, на початку 70-х рр. вдалося розшукати також відомості, що праця М. Драгоманова була перекладена також німецькою мовою. Її випуск передбачався у відомому видавництві Антона Філіпа Реклама (1807–1896), а саме в серії «Універсальна бібліотека». Можна тільки зіставити факти і легко збагнути причину, чому такий видавець, як А. Ф. Реклам, тобто загалом прихильник культур слов'янських народів, а все ж відмовився від запланованого видання. Адже в його основі була загострена правда стосовно оборони української мови. Однак навіть сам факт підготовки Драгоманової праці до друку викликав резонанс серед наукових кіл Західної Європи. У цьому зв'язку примітним постає лист М. Драгоманова «До старої громади» від 8 лютого 1886 р., де й мовиться про розголос у Німеччині його праці «Українська література, проскрибована російським урядом». На особливу увагу заслуговує досі невідома стаття Ганса Герріга (1845 – 1892), що з'явилася 24 серпня 1878 р. під назвою «Заборонена література» на шпальтах популярного тижневика «Журнал вітчизняної та зарубіжної літератури» («Magazin für die Literatur des In- und Auslandes»). Німецький критик розмірковував над складною долею українського народу, історія якого висвітлює епохи його пригнічення упродовж століть. Звідси – риторичне питання: «Чому другий чисельністю слов'янський народ так тяжко уполіснений?». Г. Герріг як дослідник дає об'єктивну відповідь. Вона суголосна тій, що міститься у відомій праці Якова Головацького «Становище українців у Галичині». Варто наголосити: ґрунтовна студія Я. Головацького двічі побачила світ німецькою мовою (Лейпциг, 1846). Що важливо з-поміж тверджень

Г. Герріга? Він висловив переконання, що «українська література має велике майбутнє», бо ж її кращі твори належать до світового письменства. Німецький автор опирався на Шевченків «Кобзар», виданий у Празі 1876 року за сприянням М. Драгоманова та І. Тургенева. М. Драгоманову вдалося налагодити тісні зв'язки з редакціями багатьох німецьких газет і журналів, зокрема, з відомим публіцистом Йозефом Леманом (1801–1874), редактором «Журналу вітчизняної та зарубіжної літератури» та його наступником – Едуардом Енгелем (1851–1938). Останній розширив сітку співробітників як постійних кореспондентів з України. До них, окрім Михайла Драгоманова, належали Іван Франко зі Львова, Алекс Флігієр із Чернівців, Лука Ільницький з Києва, а також д-р Йосип Флах з Дрогобича. З-поміж цілої низки статей, опублікованих Е. Енгелем, прагну виділити розвідку А. Флігієра «До історії української літератури». Вона надрукована 12 грудня 1885 року. У статті А. Флігієр переконливо увиразнив велику роль М. Драгоманова як «історика та соціолога» в суспільному житті українського народу. Критик порівнює Драгоманова з Шевченком, який, у свою чергу, справедливо набув «світового визнання». У цьому контексті чи не найбільше спричинив рух за визнання української літератури у країнах Західної Європи, у тім числі Тараса Шевченка як її найвидатнішого носія, Іван Франко. Перекладацький досвід І. Франка доцільно розглядати як модель нормативного виміру і для суспільно-гуманітарних наук ХХІ століття. Бо ж він гранично чітко охоплює визначальні закономірності взаємодії національних літератур та їхнього взаємозабезпечення духовними здобутками різних народів шляхом перекладу. Примітно, що осмислення рецепції саме спадщини Тараса Шевченка дає змогу глибше розкрити процес взаємодії української культури з духовними надбаннями народів Східної, Центральної та Західної Європи. І ширше – шевченкознавство як розгалужену науку слід розглядати крізь призму загальноцивілізаційних вартостей. На їхньому тлі узагальнюючого характеру набула тема стосовно місця німецького письменства в житті й творчих змаганнях Тараса Шевченка [Дубицький 1938; Кравців 1963; Погребенник 1973; Doroschenko 1932; Зумомґра 1999]. Вона є подільною на сегменти, з одного боку, і водночас органічно цілісною – з іншого. Загалом йдеться

про духовний простір європейського культурного світу, що позначився на формуванні мистецьких уподобань українського поета. Вагомим складником цієї потужної світобудови була німецька література. Одним із перших письмових джерел, що фіксує початок зацікавлень культурою Київської Русі з боку німецьких реципієнтів, є лист архієпископа Бруна Кверфуртського (974 – 1009), написаного 1008 року й адресованого королю Гайнріху II (973 – 1024). Цій духовній особі судилося виконувати «східну місію» в Києві безпосередньо при дворі Володимира Великого (958 – 1015). Таким чином, історія німецько-українських культурних взаємодій має тривалу минувшину.

Німецька література відіграла суттєву роль у процесі становлення й розвитку Шевченка як неповторного митця [Symonija 1972]. Його бачення дійсності було водночас наскрізь оригінальним, концептуально непохідним від осмислюваного впливу, що спричиняв – для Шевченка природну – зустрічну реалізацію художніх феноменів на українському національному ґрунті. Останнє зримо актуалізує дистанцію в усталених світоуявленнях, що мали місце в 40-60-х рр. XIX ст. в художній практиці визначних репрезентантів німецької та української літератури. Цим контекстуальним співвіднесенням потенційних начал й зумовлена фіксація плідних традицій німецької літератури. Вони розбудовані упродовж століть з проекцією на збагачення національних надбань художніми досягненнями інших етносів, у тім числі слов'янських народів. Це, в свою чергу, викликало зацікавлення німецькою літературою в країнах Східної, Центральної та Західної Європи.

Тарас Шевченко був широко обізнаний з німецькою національною культурою. Він високо цинив кращі надбання її представників. Увагу українського поета й художника привернули, зокрема, твори майстрів німецького слова – Й.-Г. Гердера, Й.-В. Гете, Г.-Е. Лессінга, Ф. Шіллера, Г. Гайне, Ф. Боденштедта, К. Т. Кернера, пензлю – Г. Гольбейна Молодшого, А. Дюрера, а також композиторів – Л. Бетховена, Я. Л. Ф. Мендельсона-Бартольдї, Ф. Шуберта. З-поміж німецьких учених Шевченко виокремив ім'я визначного природознавця Олександра фон Гумбольдта (1769 – 1859), ставши реципієнтом його багатотомного дослідження «Космос» (1845 – 1862). У багатьох листах,

«Щоденнику» та ін. творах Шевченка містяться захоплені відгуки про згаданих німецьких діячів. А в автобіографічній повісті «Художник» він з прихильністю писав про своїх друзів – німців за походженням (К. Йохима, О. Фіцтума, О. Шмідта), які жили й творили в Росії. Тут примітний аргументований акцент: Шевченко знав праці видатного німецькомовного історика Й. -Х. Енгеля (1770 – 1814), у тім числі його фундаментальну «Історію України» («Geschichte der Ukraine und der Cosaken»; Галле, 1796, 709 с.). На її сторінках були вперше використані документальні матеріали з архівів останнього гетьмана Лівобережної України К. Розумовського (1728 – 1803), що потрапили з ініціативи сина Андрія Розумовського до фонду вчителя й мецената Енгеля, німецького вченого-історика Августа Шлецера (1735 – 1809).

Можна вбачати певну закономірність у тому, що Шевченко тягив до німецької літератури. Адже вона відіграла позитивну роль у силовому полі формування Шевченка як носія і творця універсальних цінностей [Генералюк 2008: 124]. В образах німецьких авторів Шевченкові імпонували, насамперед, гуманістичні тенденції, ідеї боротьби проти соціальної несправедливості й тиранії, духовного закріпачення людини, а також мотиви всебічного, вільного розвитку особистості, її самоутвердження.

З німецькою літературою пов'язані ті витоки, які вперше стали ґрунтом для активного засвоєння Шевченкової творчості за межами України загалом і в німецькомовному культурному просторі – зокрема. Численні приклади potwierджують: з-поміж західноєвропейських літератур саме німецьке письменство не опосередковано, а безпосередньо розпочало процес системної рецепції художньої спадщини автора «Кобзаря». Йдеться про критичне сприйняття, інтерпретаційне вивчення, а також осмислене поширення вершинних мистецьких надбань Шевченка на землях Німеччини. Таким чином, німецька література значною мірою була першовідкривачем а) феномена українського поета як суб'єктної творчої величини, б) людини, якій судилися нечувані випробування з винятково незаслуженими кривдами, в) особистості зі самотнім обдаруванням, якому властиві потужні ідентифікатори як національного, так і загальнолюдського виміру. Переклади поезій, а також критичні виступи німецькою мовою

відкрили шлях послідовного сприйняття Шевченкових творів і в австрійську літературу. Тому закономірною є окрема позиція «Австрійська література і Шевченко» [Наливайко 1966; Зимомря 2009; Сумомрґја 1976].

Публікації про українського поета на шпальтах періодичних видань другої половини XIX – поч. XX ст., що мали місце на землях Австро-Угорщини (від 1867 до 1918 рр. в її державному організмі перебували Галичина, Буковина та Закарпаття), поширювалися і в Німеччині. Це сприяло популяризації вершинних моделей художньої думки Шевченка в країнах Західної Європи, зміцнювало діалог з українською літературою як суб'єктом міжкультурної взаємодії. Тому упродовж 40-60-х рр. XIX ст. відбулося помітне зміщення зацікавлень німецької критики від абстрагованих уявлень про «безмежні простори» України до конкретних імен – носіїв української культури (Сковорода, Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Шевченко, Марко Вовчок). Суттєвий внесок в справу поживлення процесу інтерпретаційного розуміння, перекладання і ширше – конструювання й осмислювання передусім Шевченкової спадщини – належить українським письменникам Галичини та Буковини.

Критичні виступи про Шевченка, що припадають на середину XIX ст., тобто на початковий етап його входження в свідомість громадськості Німеччини, мали здебільшого інформативний характер. Першорядне значення реципієнти (Йордан, Смолер, Ханенко, Обріст, Каверау, Умлауфф, Фішер, Шерр, Цунк) приділяли тим текстовим структурам, основу яких творили зразки Шевченкової лірики з її розмаїтим фольклорно-пісенним універсумом. За окремими винятками, вони тільки збуджували інтерес до Шевченка як реального адресата, а не розкривали сутність народності в його ідейно-художній позиції, у тім числі сенс естетичної своєрідності поезії творця «Кобзаря», у першу чергу, як виразника національного чину. До того ж і переклади були, як правило, неадекватними, а звідси – маловдатним прочитанням оригінального письма «Я-особи» мовою мети.

Німецькомовне шевченкознавство бере свій початок від 1843 року. На сторінках лайпцігського періодичного видання «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft»

(«Щорічники слов'янських літератур, мистецтва і науки», № 1, с. 81) була анонімно подана лаконічна анотація стосовно поеми «Гайдамаки». Одному з авторів цих рядків вдалося документально з'ясувати, що авторство належить редактору журналу, відомому будителю лужицьких сорбів – Яну Петру Йордану (1818 – 1891). Поза всяким сумнівом, рецензент перебував під впливом суб'єктивних, а до того несправедливих критичних тверджень В. Белінського (1811 – 1848) про поему «Гайдамаки», висловлених відомим критиком на сторінках видання «Отечественные записки» (1842. № 5; М. Алексеев. Белинский и славянский литератор Й. П. Йордан // Литературное наследство. – 1950.– Т. 56). Зважаючи на це, Йордан не спромігся наблизитися, як згодом Француз, до об'єктивно ідентичної оцінки цього високохудожнього твору та його мистецької дійсності. Івану Франку належить слухна думка, висловлена ще 1886 року: «Забавне непорозуміння! Якраз найнаціональнішій поемі Шевченка закидається недостача національної ціхи! Зрозуміти се можна тільки тоді, коли уявимо собі, що до того часу неодмінними признаками всякого українського твору вважались гумор і сентиментальність, супроти котрих простота і могутий пафос Шевченка справді мусили видатись чимсь не привичним, несподіваним, ну – і не дуже національним». Проте беззаперечна заслуга Йордана полягає, власне, в minimum пріоритетного факту, а не його змісту. У цьому контексті навіть спорадичні згадки про Шевченка на шпальтах німецької періодики упродовж 40-60-х рр. («Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft», 1843), («Augsburger Allgemeine Zeitung», 1847), «Leipziger Zeitung, 1860), «Zeitschrift für slawische Literatur; Kunst und Wissenschaft», 1862; 1864; «Centralblatt für slawische Literatur und Bibliographie», 1868; «Globus» 1870), хоч (за незначними винятками) і не містили конкретної фактологічної основи, а все ж звертали увагу громадськості Німеччини на тяжку поетову долю.

Чітко сконцентрованою ланкою у становленні німецькомовної шевченкіани була особливо вагома стаття про Шевченка, що видрукувана під назвою «Ein russischer Künstler» («Російський митець») у «Науковому додатку до Лайпцігської газети» («Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung») (№ 47) від 10 червня 1860 року. Йдеться про публікацію автобіографії

українського поета. Це – перший твір Шевченка, який побачив світ у німецькомовному перекладі. Вміщена позиція складається з двох частин: тексту автобіографії передує вступне слово анонімого автора. Власне, ця передмова вперше і знайомила західно-європейського і, зокрема, німецького читача з життям поета й художника аж до його викупу з кріпацтва: «На основі сторії про молодого митця годилось би написати прекрасну новелу. Та напевно його власна розповідь про свою долю вражає сильніше, ніж найкраща новела. Це не видуманий патетичний твір письменника, який розповідає про якогось страждальника. Так, це слова самого невільника, який однак намагається не говорити про своє нещастя. Це – сумні рядки. Кожний з них важким каменем лягає на серце. Навіть уява вимальовує це існування митця – і відсахується. Бо жодна фантазія неспроможна зясувати вільній людині повне розуміння страшного становища в кріпацтві. Коротку автобіографію цієї самотньої людини, яка народилася і зросла в кріпацтві, подаю так, як це виклав сам поет у формі листа до редактора одного російського журналу. Існують факти, які не терплять ніякого художнього домислу. Ось один із таких фактів».

Далі без будь-яких змін чи куп'юр подана Шевченкова автобіографія. Вона відома під назвою «Письмо Т. Г. Шевченка к редактору «Народного чтения», що була адресована О. Оболонському (1825 – 1877) й опублікована у другому номері згаданого журналу за 1860 рік. Як вдалося встановити на основі архівних документів, вступне слово до німецькомовної версії автобіографічного листа Шевченка написав випускник Лайпцігського університету, д-р філософії Герман Леопольд Цунк (1818 – 1877). З ім'ям цього дослідника пов'язана й наступна публікація про Шевченка, що хронологічно також припала на початок 60-х рр.. Йдеться про ґрунтовну статтю «Ein russisches Dichterleben» («Життя російського поета»), що анонімно видрукувана в лайпцігському журналі «Die Gartenlaube» («Альтанка», 1862, № 28, с. 437–438). У нашому розпорядженні – рукописні копії низки праць Г.Л. Цунка, у т. ч. про Т. Шевченка, М.Гоголя, М. Добролюбова та М. Чернишевського. Їхнє зіставлення, а також вивчення 34-х його листів, адресованих упродовж 1860–1872 рр. здебільшого родичеві К. Тішендорфу (1815–1874), – все це дало можливість достовірно засвідчити

повну ідентичність названих текстових структур. До речі, Цунк від 1844 року перебував в Петербурзі. У другій половині березня 1858 р. він зблизився з М.Чернишевським, який доводився сусідом. Примітно, що Цунк мешкав в будинку Тідке 14, що належав до провулку Толмазова, де бував і Шевченко. Як особисту втрату пережив Цунк смерть українського поета. Це проступає з аналізованої статті, що є першим німецькомовним біографічним нарисом про життя й творчість Шевченка, а водночас і єдиним некрологом у німецькій пресі. Як очевидець похорону Шевченка, він зробив докладні вкраплення з похоронної відправи, процитував окремі твердження з промови П. Куліша про феномен художньої думки Кобзаря. Зі свого боку Цунк зробив спробу аргументовано представити Шевченка як глибоко національного поета, носія трансцендентних мистецьких вартостей, а тому він має загальнолюдське значення і «належить усьому світові».

Окрім Цунка, у справі зміцнення рецепції Шевченкової спадщини в Німеччині суттєву роль відіграли в 60-х рр. XIX ст. такі німецькі науковці, як Костянтин Тішендорф (1815 – 1874), Вільгельм Вольфзон (1820 – 1865), Пауль Гайзе (1830 – 1914), а також редактор журналу «Альтанка» Ернст Кайль (1816 – 1878). Всі вони були – тією чи іншою мірою – пов'язані з дослідницьким інтересом до письменства слов'янських народів, у тім числі й українського. Не можна оминати увагою появу на землях Німеччини й окремого видання – «Новые стихотворения Пушкина и Шавченки» (1859), що побачила світ завдяки В. Гергардові, видавцеві з міста Лайпціг. Позацензурна збірка містила шість Шевченкових творів українською мовою, у тім числі «Кавказ», «Холодний Яр», «Думка» (йдеться про «Заповіт»), «І мертвим, і живим...», «Розрита могила», «Гоголю» (під назвою «Думка»). В умовах інгібування (inhibus – гальмування) вона не стала явищем у рецептивному процесі, не викликала зацікавлень з боку німецьких славістів. Безпосередня причина її замовчування пояснюється тим, що український поет значився в «реєстрі імен», які підлягали забороні за межами Росії, у першу чергу, в Німеччині.

Початок ширшому засвоєнню поетичного доробку Шевченка в німецькій літературі поклала книжка «Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinrussischer Dichter. Dessen Lebensskizze samt Anhang, bestehend aus Proben seiner Poesien, in

freier Nachdichtung von J. Georg Obrist» («Тарас Григорович Шевченко – український поет. Нарис життя з додатком його поезій у вільному перекладі») [Taras 1870] Йоганна Георга Обріста (1843 – 1901). Вона вийшла друком 1870 року в Чернівцях (XLV + 63 с.) і спричинила помітний вплив на процес взаємодії німецької та української літератур. На жаль, Обрістові переклади мають численні вади інтерпретаційного характеру. Однак навіть таке – з боку перекладача – неадекватне прочитання було суттєвим кроком на шляху входження Шевченкового поетичного масиву в свідомість читачів німецькомовного культурного простору. Натомість позитивної оцінки заслуговує доволі розлога літературознавча праця, яка розкривала життєвий шлях і художній світ Шевченка. Дослідник захоплено і водночас аргументовано писав про «невмирущу славу», яку заслужив Шевченко, бо його «серце розривав біль за уярмленою Вітчизною». Обріст завершив нарис таким висновком: «Цією студією я виконав моє завдання: стисло відтворив незвично трагічну долю співця свободи, мученика за вільне слово; він захоплювався почуттями краси й добра, боровся за правду та людські права». Фактологічну основу дослідження Обріста творив причинок польського дослідника Гвідо Батталі (1847 – 1915), перу якого належить ґрунтовна монографія «Taras Szewczenko. Życie i pisma jego» («Тарас Шевченко. Життя та його твори») (Львів, 1865). Й.Г. Обріст знав також польськомовне видання «Kobzarz Tarasa Szewczenki» (Вільнюс, 1863) у перекладі Владислава Сирокомлі (літературне прізвище Людвіка Кіндратовича; 1823 – 1862), який вбачав в особистості Шевченка «найбільшого співця України». Одним із цінних першоджерел для Обріста послужила збірка українських пісень «Die poetische Ukraine» («Поетична Україна») (Штуттгарт-Тюбінген, 1845) у перекладах Фрідріха Боденштедта (1819 – 1892) німецькою мовою.

У 70-х рр. XIX ст. творчість українського поета розглядалася в авторитетних наукових виданнях, зокрема, у двотомному дослідженні «Allgemeine Geschichte der Literatur» («Загальна історія літератури»; Штуттгарт, 1873, т. 2, с. 391–392); до речі, ця праця в 1869 – 1873 рр. видавалася п'ять разів), в оглядовій праці «Menschliche Tragikomödie» («Людська трагікомедія»; Лайпціг, 1874, с. 189–190), на сторінках антології

«Bildersaal der Weltliteratur» («Галерея світової літератури»; Штуттгарт, 1874, с. 281) Йоганнеса Шерра (1817 – 1886), а також енциклопедії «Meyers Konversationslexikon» («Енциклопедичний лексикон Мейєра»; Лайпціг, 1877, т. 10); перевидано: 1897, т. 10; 1907, т. 17). Це дає підстави дійти висновку: Й.Г. Обріст підготував у 70-90-х рр. XIX ст. плідотворний ґрунт для глибшого сприйняття ідейно-тематичних аспектів Шевченкового художнього письма, його національної специфіки, історичної та естетичної колористики. Великому поету й художнику, власне, як одному з універсальних творців світового значення, вдалося відкрити панораму розгорнутих змагань за право українського народу жити вільним на землі.

Література: Генералюк 2008: Генералюк Л. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.; Драгоманов 1896: Драгоманов Михайло Петрович, 1841–1895. Єго ювілей, смерть, автобіографія і спис творів. Зладив і видав Михайло Павлик. – Львів, 1896. – 442 с.; Драгоманов 1991: Драгоманов М. П. Вибране. – К.: Либідь, 1991. – 688 с.; Дубицький 1938: Дубицький І., Смаль-Стоцький Р. Шевченко в німецькій мові // Тарас Шевченко. Твори. – Т. XV. – Варшава, 1938; Зимомря 2009: Зимомря І. Дискурс взаємодії української та австрійської літератур кінця XIX – початку XX ст.: досвід Івана Франка та Карла Еміля Францоца // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 2009. – Вип. 1 (26). – С. 195–207; Кравців 1963: Кравців Б. Твори Шевченка в перекладах на німецьку мову // Тарас Шевченко. Повне видання творів. – Том XII: Поезія Шевченка чужими мовами. – Чикаго, 1963; Наливайко 1966: Наливайко Д. С. Шевченко в Німеччині й країнах німецької мови (кінець XIX – початок XX ст.) // 36. праць 14 наук. шевч. конф. – К., 1966; Погребенник 1973: Погребенник Я. Шевченко німецькою мовою. – К., 1973; Doroschenko 1932: Doroschenko D. Die Forschungen über T.Ševčenko in der Nachkriegszeit // Zeitschrift für slavische Philologie. – Band. 9. – Leipzig, 1932; Symomrja 1972: Symomrja M., Reißner E. Neue Materialien zur Einführung Ševčenkos in Deutschland // Zeitschrift für Slawistik. – Band XVII. – 1972, Heft 2. – S. 234–240; Symomrja 1976: Symomrja M. Die Rezeption Taras

Schewtschenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917 // Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. – Bd. XXII / Hrsg. von Eduard Winter, Günther Jarosch. – Berlin, 1976. – S. 115–167; Taras 1870: Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinrussischer Dichter, dessen Lebensskizze samt Anhang, bestehend aus Proben seiner Poesien. In freier Nachdichtung von Johann Georg Obrist. – Czernowitz, 1870. – 61 S; Zymomyra 1999: Zymomyra M. Zur Problematik der Aufnahme, Bewertung und Interpretation von Taras Ševčenko's Werken in Deutschland // Mykola Zymomyra. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. – Fürth, 1999.

В статье рассматривается вопрос рецепции творчества Тараса Шевченко в немецкоязычном культурном пространстве. Материалом для исследования стали интерпретационные оценки целого ряда реципиентов.

Ключевые слова: рецепция, немецкоязычное культурное пространство, взаимодействие культур, творчество Тараса Шевченко, интерпретация.

Рецензенти: Науменко Наталя, д-р філол.наук, проф. (Київ)
Школа І.В., к.філ. наук, доц. (Бердянськ)

Ірина Олійник, вик. (Тернопіль)

ББК 82.3 (4 Вел)
УДК 82-93

Ілюстрація як переклад: компаративний аналіз літературної казки

У статті розкриваються особливості функціонування ілюстрацій у дитячій літературі. Аналізується проблема перекладу як здатності передавати зміст вербального повідомлення візуальними засобами. У центрі дослідження – ілюстрація як вагомий компонент дитячої книги, що несе важливе функціональне та смислове навантаження поряд з іншим семіотичним дискурсом – текстом.

Ключові слова: дитяча література, ілюстрація, текст, переклад, семіотика, вербально-візуальна цілісність.

Iryna Oliynyk Illustration as translation: comparative analysis of Ukrainian fairy tale

The article reveals the peculiarities of illustrations' functioning in children's literature. The problem of translation as a way of transmitting the

Schewtschenkos im deutschen Sprachgebiet vor 1917 // Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas. – Bd. XXII / Hrsg. von Eduard Winter, Günther Jarosch. – Berlin, 1976. – S. 115–167; Taras 1870: Taras Grigoriewicz Szewczenko, ein kleinrussischer Dichter, dessen Lebensskizze samt Anhang, bestehend aus Proben seiner Poesien. In freier Nachdichtung von Johann Georg Obrist. – Czernowitz, 1870. – 61 S; Zymomyra 1999: Zymomyra M. Zur Problematik der Aufnahme, Bewertung und Interpretation von Taras Ševčenko's Werken in Deutschland // Mykola Zymomyra. Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. – Fürth, 1999.

В статье рассматривается вопрос рецепции творчества Тараса Шевченко в немецкоязычном культурном пространстве. Материалом для исследования стали интерпретационные оценки цілого ряда реципиентов.

Ключевые слова: рецепция, немецкоязычное культурное пространство, взаимодействие культур, творчество Тараса Шевченко, интерпретация.

Рецензенти: Науменко Наталя, д-р філол.наук, проф. (Київ)
Школа І.В., к.філ. наук, доц. (Бердянськ)

Ірина Олійник, вик. (Тернопіль)

ББК 82.3 (4 Вел)
УДК 82-93

Ілюстрація як переклад: компаративний аналіз літературної казки

У статті розкриваються особливості функціонування ілюстрацій у дитячій літературі. Аналізується проблема перекладу як здатності передавати зміст вербального повідомлення візуальними засобами. У центрі дослідження – ілюстрація як вагомий компонент дитячої книги, що несе важливе функціональне та смислове навантаження поряд з іншим семіотичним дискурсом – текстом.

Ключові слова: дитяча література, ілюстрація, текст, переклад, семіотика, вербально-візуальна цілісність.

Iryna Oliynyk Illustration as translation: comparative analysis of Ukrainian fairy tale

The article reveals the peculiarities of illustrations' functioning in children's literature. The problem of translation as a way of transmitting the

meaning of verbal message by means of visual effects has been analyzed. The main idea of the research is to study an illustration as a significant component of children's books that convey an important functional and contextual meaning along with a text which is a different discourse in terms of semiotics.

Key words: children's literature, illustration, text, translation, semiotics, verbal and visual unity.

Розвиток порівняльного літературознавства дедалі частіше спонукає дослідників вдаватися до зіставлень семіотично різних дискурсів і форм культури: саме на помежів'ї літературної і культурної компаративістики по-новому розкривається явище дитячої літератури. Межовість багатьох понять вивчається або через зіставлення, або через протиставлення. У першому випадку виявляється спільність, спорідненість, у другому – акцентується на різності, неподібності. В компаративістиці література для дітей є предметом наукового осмислення, що розглядає взаємодоповнюваність семіотично відмінних дискурсів у творенні цілісного розуміння. Дитяча книжка, що апелює до маленького читача не лише за допомогою словесного сприйняття, а й через творення зорового образу, вимагає досліджень з проблематики співвідносності, взаємодоповнюваності текстових та ілюстративних форм звернення.

Дослідження про взаємодоповнення вербального та візуального в літературі для дітей ґрунтуються на теоретико-методологічних міркуваннях Рійти Ойтінен, яка покликається на ідеї діалогічності М. Бахтіна. Звернення до вивчення понять діалогу та діалогічних відносин на міжнаціональному ґрунті залучає чинник перекладу як з'єднуючої ланки, завдяки якій різномовне багатоголосся не є причиною непорозуміння. Однак у контексті перекодування значень розглядаємо переклад як семіотичне явище передачі смислу текстового повідомлення в ілюстраційне: на матеріалі збірки Р.Кіплінга «Just So Stories» проаналізуємо основні аспекти співвідношень тексту та ілюстрації.

З позицій перекодування текстового повідомлення у візуальне і навпаки дослідники визначають різні терміни для позначення самого поняття інтерсеміотичного перекладу: «трансвидовий переклад», «трансмутація», «трансмедіація» тощо. Про можливість здійснення трансвидового художнього перекладу йдеться у Віри Савченко, яка вводячи до наукового обігу це

поняття, зазначає: «виокремлення взаємовідносин слова і зображення в аспекті художнього перекладу дає можливість аналізувати проблему в гостро поставленому ракурсі, а саме: у такому зв'язку вербального і візуального, де ці обидва компоненти повинні виконувати одне й те саме інформаційне завдання – виражати більш-менш ідентичний зміст» [Савченко 2003: 1]. Практичною реалізацією цього дослідниця називає книжкові ілюстрації, комікси, екранізацію літературних творів і т. п. Говорячи про перехід однієї матерії в іншу, У. Еко послуговується терміном «трансмутації», що передбачає «переробку», при здійсненні якої неминучими є зміни. Більшість трансмутацій є перекладами в тому сенсі, що вони вичленовують якийсь один рівень першотвору, вважаючи його найважливішим. Однак зосередження лише на одному із рівнів, зауважує дослідник, означає нав'язування власної інтерпретації тексту першоджерела [Еко 2006].

Автентичні тексти Кіплінгової збірки про пригоди тварин супроводжувалися ілюстраціями автора, в яких простежувався вплив його сучасника – відомого британського художника та карикатуриста Обрі Бердслея. Зображення, створені самим Р. Кіплінгом, порівнюють із фотографічним мистецтвом: великий простір контрасту чорного та білого кольорів дуже схожий до нерухокої фотографії. Ілюстрації Р. Кіплінга, подібно як і самі тексти, виявили різносторонні зацікавлення автора: мотиви японського книгодрукування у казці «Чому в носорога така шкіра», європейські та американські народні мотиви національних легенд до казки «Слоненя», пов'язані з мистецтвом народів наваго (південноамериканських індіанців) зображення до оповіді «Як з'явилися на світ Панцирники». Такий широкий спектр залучення різнонаціональних мотивів до мистецтва ілюстрації авторських творів ускладнює їх адекватну передачу ілюстраційними засобами у виданнях для українських дітей. Тому й постає потреба у дослідженнях, з одного боку, зв'язку між україномовною інтерпретацією казок та збереженням автентичних ілюстрацій, що характерно для ранніх видань (переклади Ю. Сірого, В. Ткачевича, Ю. Шкрумеляка супроводжуються вибраними ілюстраціями Р. Кіплінга) а з другого – відношень між україномовними перекладами та їхнім новим ілюстративним

супроводом за авторством різних митців (Тетяни Водолазської, Олени Курдюмової, Тетяни Плиски, П. Репрінцева, О. Савченка, В. Хорошенка та ін.), що характеризує сучасні тенденції до видання дитячих книг. Удосконалення поліграфічної культури та часові зміни позначилися і на мистецтві ілюстрування: зображення у книгах для дітей стали динамічнішими, контрастнішими, однак вони не завжди знаходяться у діалогічній єдності з текстом, який покликаний доповнювати та увиразнювати. Наприклад, зібрані в одній книзі ілюстрації різних митців до інтерпретацій одного тлумача суперечать загальному задуму дитячої літератури – відтворювати єдність тексту та ілюстрації, що проявляється і в дисонуванні самих зображень.

Якщо первинним у творенні смислу є вербальне, то відповідь йому – ілюстрація. Вона доповнює, розкриває нові грані, відточує значення тексту з метою творення цілісного вербально-візуального образу. У такому випадку йдеться про ілюстровану книжку: існуючий текстовий матеріал опрацьовується, осмислюється художником та обирається конкретний епізод для ілюстрації.

Проблема переходу змісту одного мистецтва у зміст іншого породжує численні дискусії стосовно первинності, самостійності художнього слова у творенні смислового образу. На думку деяких дослідників [O'Sullivan 2006; Oittinen 1993] ілюстрація хоч і виступає складовою літературного твору для дитини, не повинна лише пояснювати чи коментувати текст. Отримавши право на творче співавторство, художник інтерпретує текстове повідомлення, трансформує його у візуальне, і воно здобуває відносну самостійність, стає предметом зорової перцепції. Надмірна захопленість ілюстратора, що переважає над раціональним балансом «слова-зображення» перетворює текст на детальний опис до ілюстрації. «На відміну від власне ілюстрацій, які можуть існувати поза межами тексту і розглядаються як завершені самостійні твори, ці зображення [домінуючі. – І.О.] існують всередині власної послідовності і у зв'язку із загальною концепцією оформлення сторінки чи всієї книги загалом» [Детская книга 1988: 178]. Такі домінуючі зображення складають частину книг-ілюстрацій, у створенні яких важливими є папір, шрифт, переплетення, оформлення тощо. У більшості зображень самого

Р. Кіплінга акцент зроблено на персонажах, натомість розширений формат сучасних ілюстрацій стає подекуди нав'язливим.

Надмірне використання ілюстрацій у книгах для дітей перетворює сприймання твору на пасивне, «вирішене за читача» переглядання та прочитання. Адже мета зображення полягає не в тому, аби створити значення, а в тому, щоб дати дитині поштовх, стимул самій витворити власне розуміння побаченого і почутого. Р. Кіплінг, коментуючи власні ілюстрації розлогим текстовим супроводом, з-поміж іншого зазначав: «... Я зобразив їх просто так, бо вважаю, що вони виглядають чудово. Вони були б навіть гарнішими, якби мені дозволили їх розфарбувати». Такий неоднозначний виклад залучає дитину до гри: пропонує їй розмалювати зображення на власний розсуд, стати учасником творення нового змісту. Дотримання у перекладах Варвари Чередниченко цієї особливості Кіплінгового задуму простежується через наявність чорно-білих зображень, що закликають дитину до малювання.

Друкування книг із авторськими ілюстраціями Р. Кіплінга практикувалося у 10 – 30-х рр. ХХ століття. Так, у Коломиївському виданні, де автором перекладів став В. Ткачевич, помістили декілька ілюстрацій з коментарями Р. Кіплінга, які, частково скоротивши, українською мовою переклав інтерпретатор. Подібне спостерігаємо і у виданнях, де тлумачами англійських казок стали Ю. Сірий, Ю. Шкрумеляк. Пропонуючи власні ілюстрації до текстів, Р. Кіплінг підписував їх, коментував і узгоджував з розповіддю. Ігнорування таких ілюстрацій і, зокрема, коментарів до них у сучасних виданнях не дозволяє «відчитати» зміст тексту. Наприклад, підписуючи перший малюнок до казки «Слонятко», автор оригіналу та ілюстратор вказує на віднесення цієї історії до біблійного мотиву: «під образцем тіни африканських звірят, як ідуть у ковчег Ноя» (пер. В. Ткачевич).

Однак уже в радянський період книгодрукування малюнки Р. Кіплінга були замінені зображеннями тодішніх ілюстраторів. С. Артюшенко проілюстрував переклади Л. Солонька, що вийшли у видавництві «Веселка». Переклади та ілюстрації були декілька разів перевидані і довгий час залишалися єдиними інтерпретаційними версіями творів Р. Кіплінга в Україні. Наблизивши свої ілюстрації до автентичних, С. Артюшенко

важливим елементом оформлення обрав заставки. Вони відзначаються орнаментально-декоративним характером, виконані у чорно-білих кольорах із незначним доповненням темно-зеленого. В усіх заставках переважає силуетне зображення тварин – головних діючих персонажів з увагою до їхніх ключових рис характеру. Малюнки С. Артюшенка залишаються відкритими для тлумачення тими, хто їх сприймає, вони залучають дитину до самостійного доповнення змісту, розраховані на реалізацію дитячої фантазії у процесі сприйняття казки. Візуальний потенціал дитячої книги розкривається у єдності зі слуховим сприйняттям, творення смислу відбувається у єдності зорового та вербального.

«Територія» письменника у процесі її інтерпретації художником, що надмірно деталізує композицію твору і стилізує зображення, повністю зачинається перед читачем. Сюжетно-тематичний підхід до проблеми ілюстрування, на відміну від вузкого, персонажного, підкреслює значення пізнавального елемента, розширює асоціативний контекст, але при цьому не залишає місця для реалізації творчої уяви читача. Така книжкова графіка задовольняє розважальну мету твору, формує естетичний смак дитини, однак нав'язує зорову метафору її ілюстратора і виявляється впливовішою, ніж друковане слово.

У виданнях творів Р. Кіплінга, що датуються останніми десятиліттями, в ілюструванні переважають сюжетні композиції: розширюються горизонти змалювання подій, розгортається опис, зображення несуть глибше смислове навантаження, деталізуючи оповідь. Так, художник С. Репрінцев, змальовуючи пригоди слоненяти, зображає головного персонажа в багатьох перипетіях його подорожі. Сприймаючи казку на слух та переглядаючи малюнки, дитина відзначає зміни у рисах характеру та поведінці головного героя: від зображення наївного, простакуватого слоненяти, як його описує автор та змальовує художник на початку оповіді, до сміливого впевненого і такого ж веселого – наприкінці казки. Гармонійність оповідного та зображального у цій казці підтверджується переходом зображення із заднього плану на передній. У ході розповіді головний герой, якого ілюстратор змальовував на фоні інших персонажів або пейзажу, стає центральною фігурою, тим самим засвідчуючи свій новий статус.

Розширюючи межі оповідного детальністю ілюстрацій, художник звертається до окремих епізодів оповіді, наповнює їх змістом, суголосним тексту та розкриває певні подробиці. За таких обставин той хто зображує на малюнку оповідне, мусить дотримуватися «букви» твору, аби текст не звучав у дисонанс з ілюстрацією. Для прикладу, в описуваній вище ілюстрації до казки «Слоненя» (художник зображає головного персонажа, що в розпачі опустил носа в воду з надією, що той зменшиться) доцільним було б «прислухатися» до слів інтерпретатора і змалювати косоокість персонажа, про яку наголошується в тексті: «А ніс не меншав ніскілечки – й навіть очі йому косими зробив» [Кіплінг 2005: 66].

Перенесення художнього твору на інший мистецький ґрунт означає зіставлення його з тим видом мистецтва, який, приймаючи твір, надає йому «свого» розуміння через іншу, невербально-комунікативну організацію. Система мови іншого виду мистецтва увиразнює те, що створено в рамках вербального контексту. Ілюстратор не є автором оригіналу, тому не повинен «втручатися» у його зміст і форму, але, як автор зображення, він несе відповідальність за смислове навантаження відтвореної ним дійсності тексту.

Авторський стиль, його світогляд, елементи культури мови оригіналу – ось що є предметом роботи ілюстратора, який, зберігаючи «внутрішні межі твору», передає усе це у зображенні. Художник реагує на авторські слова, відповідає на них ілюстрацією, але чи є його відповідь тим, що М. Бахтін називає активним розумінням, чи витворює він нові предметно-смислові зв'язки? Очевидним є те, що при переході одного виду мистецтва в інший відбувається зміна мовленнєвого суб'єкта – від автора слово переходить до ілюстратора, дає «можливість відповісти на нього, або точніше та ширше – зайняти щодо нього відповідну позицію...» [Бахтін 1996, 1: 312]. Якою ж є позиція художника і чи відрізняється вона від письменницької?

«Побачити і зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт. При пояснюванні – тільки одна свідомість, при розумінні – дві свідомості, два суб'єкти. Розуміння певною мірою завжди діалогічне» [Бахтін 1996, 2: 320]. Незаперечним є факт, що письменника та ілюстратора пов'язують діалогічні відношення і

абсолютно очевидно, що художник розуміє автора, твір якого ілюструє. Проте мистецьке розуміння – це розуміння особливого виду. Художник створює образи, формує нові асоціативні зв'язки в іншому мистецькому вимірі – в ілюстрації, але його творчість обмежена авторським світобаченням, вона не виходить за ті «внутрішні межі твору», які, власне, відрізняють одного автора від іншого. Митець, працюючи у контексті автора, на його, так би мовити, території, творить своє розуміння прочитаного тексту, яке далі сприйматимуть читачі. Читач є реципієнтом авторського твору, але його рецепція опосередкована і доповнена мистецьким тлумаченням, яке залишає певний відбиток у сприйнятті читача. Ілюстратор – це та «серединна» ланка у діалозі дорослого автора і його маленького читача, яка апелюючи до зорового сприйняття, повинна сприяти налагодженню активного розуміння. Чим гармонійнішою є відповідь ілюстратора на текст письменника, тим краще читач пізнає не лише автора, його світогляд і творчу індивідуальність, а й яскравіше реагує на візуальні образи створені ілюстратором. Реакція художника, його відповідь автору, його активне розуміння – це той самий авторський твір, переданий системою інших знаків, де позиція їх творця не відрізняється від позиції автора, а проте є іншою. Дослухаючись до тексту, митець зображує його засобами фарб, творенням нових ілюстраційних образів на підставі художніх образів (текстових). У роботі над створенням ілюстрації до тексту художник вкладає своє розуміння у твір і, таким чином, вступає у діалогічні відношення з автором як інший, а застосовуючи своє вміння інтерпретувати, передавати засобами візуально-зображальних координат, він не відривається від контексту автора і сприймається читачем як одне ціле з ним.

Потреба адекватної інтерпретації літературно-мистецького твору для дітей, де оцінці підлягає як текст, так і його ілюстративний супровід, ставить перед сучасними дослідниками завдання широкого масштабу. До оцінки сформульованої теоретиками літератури, знавцями дитячої психології та педагогіки, додаються міркування компаративіста. При дослідженні індивідуальності письменника та художника компаративіст вступає з ними в діалог, відкриває закони творчих особистостей прозаїка і митця і водночас розширює межі вербально-візуального сприйняття для читачів.

Як при самому процесі перекодування, так і при оцінюванні продукту перекодування, центральною є проблема розуміння. Поряд із тлумаченням, розуміння є способом пізнання і визначається як пошук, спрямований на виявлення смислу. Взаємопов'язаність тексту та ілюстрації скеровує дослідження на пошук іншого, де мета знаходження смислу полягає у виявленні його індивідуальності. Розуміння – результат діалогу автора і художника, в процесі якого художник інтерпретує текст, передаючи його візуальними засобами. Таким чином, аби зрозуміти ілюстрацію, компаративісту доводиться шукати смисл тексту, який вона супроводжує. Іноді знайшовши його, доводиться констатувати, що ілюстрація йому не відповідає. Усі події у казці «Про що попросив Кенгуру» відбуваються «у самому серці Австралії» – зеленому континенті, однак О. Савченко створює зображення у сіро-пастельних кольорах, а «жовтого, вічно голодного собаку Дінго» малює ... коричневим.

Занурення у текстову форму оповіді виявляється здатністю відтворити її смисл іншими засобами його вираження. Одним із таких засобів для художника є колір. Попри загально прийнятту думку про те, що ілюстрації у дитячій книзі повинні бути барвистими та яскравими, знання особливостей східної філософії дозволяють художниці Олені Курдюмовій адекватно відтворити казку «Як метелик тупнув ногою» саме завдяки поєднанню кольорових нюансів в єдиний монолітний тон з домінуванням пастельних фарб. Створення палітри приглушених тонів, незвичайне поєднання рожевого, червоного, синього і різноманітних відтінків жовтого вражають гармонією кольору і чимало додають до розуміння екзотичної теми казки. Згадані в тексті «премудрі очі царя Соломона, які сяяли, наче зірки у морозну ніч», «царицині очі, які блищали, як озеро в місячну ніч», «червоні лілії», «прозорі серпанки» та інші метафори кольору досягають гармонії у творенні смислу при відтворенні їх художніми засобами пензля.

Тлумач є відкритим до істини тексту і свідомий того, що історична природа діалогу з текстом виключає можливість кінцевої інтерпретації. Відсутність єдино правильної інтерпретації вказує на невичерпні перспективи реагування зображенням на текст. Те, що не завершено чи не достатньо висвітлено автором, реалізує творчий

талант художника і його право на самостійне трактування прочитаного. У відомій казці про kota, що гуляв, як сам собі знав, автор оригіналу та услід йому перекладач україномовного тексту стверджують: «Чоловік, звичайно, теж був диким і страшенно занедбаним. Таким би він і залишався, якби не зустрів Жінку, котра повідомила, що їй набридло все це дике життя» [Кіплінг 2002: 41]. Далі автор розповідає про деталі облаштування нового способу їхнього життя, але при цьому не описує зовнішнього вигляду персонажів казки. Ілюстратор В. Хорошенко вдається до контрастного зображення жіночого та чоловічого вигляду: жінка в його описах виглядає красивою, доглянутою, з прикрасами; натомість чоловік – неохайним, непричесаним, неголеним, постійно здивованим або чимось незадоволеним. Такий підхід до розуміння не можна назвати ні правильним, ні хибним, адже рамки тексту не обмежують художника у виборі стратегії ілюстрування, більше того, зіставлення цього зображення із малюнками художника П. Репрінцева до перекладів В. Панченка виявляє різні позиції художників. В останнього чоловічий персонаж – охайний, добрий, дбайливий господар. У контексті описаної вище ілюстративної ситуації, ми вважаємо, що зображення у дитячих книжках виконують роль конкретизації (за Р. Інгарденом) – «відтворення читачем художнього твору, наповнення «смыслом» рамок художньої структури шляхом заповнення «порожніх місць» і «ділянок невизначеності» своїми уявленнями та емоціями на основі власного горизонту очікування» [Современное зарубежное литературоведение 1999: 51].

Бахтінський діалог як комунікативна взаємодія між автором та читачем (перекладачем, ілюстратором) передбачає критичне оцінювання, через яке реципієнт приходить до розуміння слів, ідей як «інший» з власною позицією. Як тільки таке розуміння знаходить своє вираження у відповіді, реципієнт формулює свої власні думки та висловлює своє бачення проблеми. Тільки через таке критичне переосмислення можна досягнути внутрішній світ іншого. Мова малюнка у дитячій книзі іноді є впливовішою, вагомішою, ніж сам текст. Компаративістичне зіставлення тексту та ілюстрації виявляє «мозаїку чужості» поміж ними: перебування літературного твору для дітей на межі тексту та ілюстрації веде до розуміння культурного коду іншості. У розумінні інших, у їхньому

пізнанні ми приходимо і до самоусвідомлення: те, що ми нездатні побачити власними очима, ми сприймаємо завдяки поясненню інших, через їхнє розуміння, співміряючи його із своїм особистим досвідом.

Дисонанс між текстом та ілюстрацією руйнує діалог автора та ілюстратора: викривлення чи недотримання вимог, викладених текстом призводить до змін в зображеннях, які не відповідають твору. Так, маленький читач казки про те, як у носорога з'явилися складки на шкірі зауважить, що художник П. Репрінцев замість трьох – «А в ті часи він, кажуть, застібав свою шкіру на три гудзики – наче дощовика» – намалював чотири, і хоча це не впливає на сприйняття казки, все ж викликає питання, розвиваючи уважність та допитливість дитини.

Діалог автора та ілюстратора базується на своєрідній взаємозумовленості: автор обмежує художника рамками свого твору, встановлює певні межі, переступаючи які художник перестає бути інтерпретатором-співавтором; в свою чергу, й ілюстратор певним чином підпорядковує собі автора, узалежнює його, надаючи остаточного візуального обрамлення авторському твору.

Беручи до уваги двоїстий характер існування літературного твору в сприйнятті дитиною – слуховий та зоровий аспекти – компаративіст встановлює сутнісні синестезійні зв'язки поміж текстом та ілюстрацією, тобто вивченню підлягає ще один вагомий компонент дитячої книги – малюнок. Таке розширення формату дослідження закликає до осмислення семіотично різних площин літературно-мистецького твору та поглиблює горизонти пізнання й надалі – аж до залучення мультиплікаційних фільмів до дослідницького поля компаративістики.

Література: Бахтин 1996, 1: Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / Михайло Бахтін ; пер. з рос. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття : [антологія / упоряд.: Марія Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 310 – 317; Бахтин 1996 (2): Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін ; пер. з рос. Марії Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття : [антологія / упоряд.: Марія Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 318 – 322;

Детская книга 1988: Детская книга вчера и сегодня. По материалам зарубежной печати / [сост., автор вступ. статьи и коммент. Э. З. Ганкина]. – М. : Книга, 1988. – 312 с. : ил. ; Кіплінг 2005: Кіплінг Р. Казки / Редьярд Кіплінг ; [пер. з англ. В. Панченко]. – К. : Махаон-Україна, 2005. – 112 с. : іл. – (Подорож у казку); Кіплінг 2002: Кіт, що гуляв як сам собі знав та інші казки Р.Кіплінга ; [пер. з англ. Є. Бондаренко] / [літ. обробка І. Бондар-Терещенко]. – Харків : Ранок, 2002. – 96 с. : іл. – (Дивовижні історії); Савченко 2003: Савченко В. В. Візуальний переклад літературного тексту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / В. В. Савченко. – К., 2003. – 15 с.; Современное зарубежное литературоведение 1999: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины / [ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Интрада, 1999. – 320 с.; Эко 2006: Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Умберто Эко ; [пер. с итал. А. Н. Ковалю]. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.; Oittinen 1993: Oittinen R. I Am Me – I Am Other: On Dialogics of Translating for Children / Riitta Oittinen. – Tampere : University of Tampere, 1993. – 222 p.; O'Sullivan 2006: O'Sullivan E. Translating Pictures / Emer O'Sullivan // The Translation of Children's Literature. A Reader / [ed. by Gillian Lathey]. – Clevedon, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters LTD, 2006. – P. 113-121.

В статье раскрываются особенности функционирования иллюстраций в детской литературе. Анализируется проблема перевода как возможности передачи смысла словесного сообщения визуальными средствами. В центре исследования – иллюстрация как необходимый компонент детской книги, которая несет важную функциональную и смысловую нагрузку вместе с другим семиотическим дискурсом – текстом.

Ключевые слова: детская литература, иллюстрация, текст, перевод, семиотика, словесно-визуальная целостность.

Рецензенти: Астаф'єв О.Г., д-р філол. Наук, проф. (Київ)

Чумак Галина, к.філол. наук, доц. (Тернопіль)

ББК 821.111 (73).09

УДК 82. 091

Реалізація вальтер-скоттівської моделі в прозі Г.Сенкевича та Ф. Булгаріна

У статті досліджуються особливості реалізації вальтер-скоттівської моделі в творчості Г.Сенкевича та Ф. Булгаріна, визначається естетичне й історико-пізнавальне значення творів цих письменників та вивчається специфіка поєднання вальтер-скоттівської моделі та національної самобутності у творчості досліджуваних письменників.

Ключові слова: вальтер-скоттівська модель, історичний роман, художні образи, фольклорний компонент, сюжет, романтична традиція.

O.B. Porniuk Implementation of Walter Skott's model of creativity in G. Senkevich's and F. Bulgarin's prose

This article analyzes the implementation of Walter Scott's model of creativity in G. Senkevich and F. Bulgarin's prose. There is defined aesthetic, historical and informative value of the works of writers and studied the specific combination of Walter Scott's model and national identity in the works of the studied writers.

Keywords: Walter Scott's model, historical novel, artistic images, folklore component, plot, romantic tradition.

Зміщення провідних акцентів у зображенні всесвітньовідомих історичних подій та особистостей у художньому творі залежно від авторських симпатій чи антипатій у прямій невідповідності до історичної правди є важливим фактом аналізу літературно-художнього твору. Дослідження варіативності таких зображень в залежності від особи письменника та його світогляду є актуальним питанням сучасного літературознавства.

Метою статті є вивчення втілення вальтер-скоттівської моделі в творчості Г. Сенкевича та Ф. Булгаріна. Суб'єктивне бачення автором історичної дійсності може ставати певною мірою об'єктивним, або, швидше, набувати загальнонародного, а то і світового визнання. Якщо автором історичного твору є видатний митець, і цей твір виявляється реалістичним та художньо досконалим, то історична правда залишається лише в уяві

науковця-історика, що оперує реальними фактами, а не в уяві читача. Наприклад, сучасні історики Англії й Шотландії твердять (відповідно до документальних даних), що історичній правді не повною мірою відповідає образна характеристика шляхетного Ричарда Левине Серце та його підступного молодшого брата – Принца Джона, проте в уяві читача історична особа постає саме в тому вигляді, в якому її зобразив силою свого літературного таланту Вальтер Скотт у романі «Айвенго».

Польське лицарство в історичних романах Генрика Сенкевича також репрезентується по-різному в його «Трилогії» [Сенкевич 1984] з доби XVII століття і в його ж історичному романі «Хрестоносці» [Сенкевич, 4: 1984] з доби XIV – початку XV століття.

У «Трилогії» [Сенкевич 1984] польське лицарство представлено в стилі романтично-героїчної «шляхетської балади» (тобто, змальоване не реальне лицарство, а вигадане авторською уявою) та втілене відповідно до смаків польських читачів-реципієнтів кінця XIX століття. Образ Богдана Хмельницького у першій частині «Трилогії» («Вогнем і мечем») представлено як втілення негативної «сили бісівської», а жорстокого керманіча польського лицарства, зрадника Ієремію Вишневецького – втіленням польських шляхетських чеснот, звичайно ж, у світлі розуміння автора.

Щодо роману «Хрестоносці» [Сенкевич 1988], то образ вигаданого героя – польського лицаря Юранда зі Спихова – можна вважати яскравим та історично переконливим, герой виступає втіленням патріотичних настроїв, а історичні особи в цьому творі наявні лише за лаштунками історичної сцени.

Звертаючись до різних літературознавчих позицій в осмисленні вальтер-скоттівської моделі та її безпосередньої проекції у творчості слов'янських авторів XIX століття, наведемо декілька цікавих, на наш погляд, позицій літературознавців-дослідників. У книжці В. Остоцького «Роман і історія» [Остоцький 1980: 55] висловлюється думка про те, що в останній період серед провідних тенденцій відчутне поновлення у літературі історичного роману, прозового твору нового зразка, який репрезентований у багатьох літературах світу і у якому простежується органічний синтез традиційного й новаторського підходу до відтворення

історичних подій, поліфункціональність художніх прийомів, залучених автором у творах. На думку дослідника, нові зразки історичної романістики у різних країнах світу потребують ґрунтового порівняльного аналізу і типологічних узагальнень[Остоцкий 1980: 55]..

У творчості зазвичай Г. Сенкевича вище ставлять славнозвісну «Трилогію» і набагато менше цінують його трагічно-героїчний історичний роман «Хрестоносці», який оповідає про польську історію XIV століття. Там вальтер-скоттівська традиція витримана досконало в образах історичних осіб: короля Ягелла, королеви Ядвіги, уславленого лицаря Завіши Чарного, навіть постатей негативних – великого Магістра Тевтонського Ордену, а також вигаданих образів, наприклад, польського лицаря-месника Юранда зі Спихова, знедоленого й осліпленого тевтонцями, який з могутнього лицаря перетворився на безпорадного каліку. Майстерно репрезентовано в романі й жіночо-любовну лінію: ніжна, поетична Дануся (донька Юранда зі Спихова) теж стала жертвою грубого тевтонського лицарства – збожеволіла й рано померла після перебування в полоні й зґвалтувань. Привабливим виступає й образ польської шляхтянки Ягни – жінки зовсім іншого типу, котра прекрасно зналася на господарстві, вміла користуватися зброєю і ходити на полювання. У «Хрестоносцях» досконало відтворено й батальні сцени, виразніше й переконливіше, ніж у «Трилогії» Г. Сенкевича. Однак цей твір, очевидно, через глибоку трагічність, не набув популярності у польських читачів і критиків.

Сучасні українські дослідники часто звертаються до проблеми становлення, розвитку і функціонування історичного роману, зокрема, у праці Л. Ромашенко «Жанрово-стильовий розвиток сучасної української прози: основні напрямки художнього руху» порушено важливі літературознавчі проблеми, а саме: новаторські тенденції розвитку сучасної української історичної прози; основні риси національного характеру, сконцентровані в образах-типах; принципи й засоби конструювання художніх образів; особливості трансформації правди історичної у правду художню [Ромашенко 2003: 42].

Розгляд найвизначніших творів відбувається не ізольовано від художніх здобутків цього жанру в попередні періоди розвитку,

а здійснюється з урахуванням зв'язку проблематики та поетики української прози про минуле зі спорідненими явищами в інших літературах [Ромашенко 2003: 51].

Зауважимо, що і сама історична правда, яку той чи інший письменник бере за основу свого твору, є явищем дискусійним, адже це лише певні відомості, запозичені з давніх джерел, що висвітлюють історичні події з певного суб'єктивного погляду, скажімо, світобачення літописця; хроніста; мемуари державних діячів; професійних політиків. Ці факти автор зображає крізь призму власного сприйняття, адже він пише про минуле відповідно до власної світоглядної позиції та домінуючих ознак доби і національного контексту.

Важливим видається і твердження, що настанова на філософське осмислення дійсності передбачає пошуки нових форм і прийомів – включення до традиційного, реалістичного характеру розповіді елементів умовності, притчі, міфу, символіки, фантастики, сатири, що дозволяє говорити про жанрово-стильовий синкретизм сучасної історичної прози, поєднання у ній різних типів творчості – сентименталізму, романтизму, реалізму, імпресіонізму.

Якщо говорити про роль історичного роману в розвитку сучасної літератури, то, як зазначає Ромашенко Л.І., першорядним в історичній прозі другої половини ХХ століття виступає роман, значно менше використовується жанр повісті й оповідання. Поряд із фактографічним матеріалом наявний і реалістичний тип вигадки з можливими романтичними вкрапленнями; значного поширення набули історико-художні романи та повісті, де документу належить другорядна роль, а першорядна відводиться романтичній вигадці – це романи умовно-історичні, історико-пригодницькі, міфологічні, параболічні, притчеві [Ромашенко 2003: 35]. Не варто забувати у цьому зв'язку, що основним завданням у літературному творі залишається його художність, а ця категорія перебуває у прямій залежності від ступеня обдарованості автора історичного роману.

Вивчаючи літературну постать В. Скотта, важливо врахувати думку сучасної української дослідниці К. Багратіон-Мухранської, яка наголошувала на безперечному впливові на творчість Вальтера Скотта Роберта Бернса та шотландського фольклору. Запозичення В. Скоттом персонажів, сюжетів і мотивів

з фольклорних текстів та творів шотландського поета відчутні, на думку дослідниці, не на рівні калькування вже змальнованої Р. Бернсом живої моделі соціуму, а в межах його власного творчого бачення. Вивчивши та засвоївши величезний пласт народної творчості, Р. Бернс став прикладом для В. Скотта, спонукав його до використання знакових фольклорних творів [Багратіон 2005: 13]. Як позитивні персонажі, до творів залучаються шляхетні розбійники (Роб Рой, Робін Гуд, Роберт Мак Грегор), які виступають своєрідною «візитною карткою» епохи.

Подібний фольклорний компонент лише частково присутній у класичній польській історичній романістиці, йдеться про творчу постать Генрика Сенкевича, а образ благородного розбійника представлений у польському «модерністському» романі-диалогії Казімежа Пшерви-Тетмайера «Легенда Татр», а також уособлений в образі таємничого народного співця Вернигори в однойменному романі Міхала Чайковського.

У розгорнутому нарисі-передмові Ю. Булаховської до сучасного українського видання першої частини «Трилогії» Генрика Сенкевича «Вогнем і мечем» [Сенкевич 1984: 16], яка стосується зіткнень польської шляхти XVII століття з українським повсталим селянством, наводиться чимало роздумів польських сучасних дослідників історичної романістики Г. Сенкевича, російських дослідників радянської доби і сучасних українських науковців щодо залучення елементів вальтер-скоттівської моделі [Булаховська 2006].

Польський історик літератури кінця XIX – початку XX століття Пьотр Хмельовський у своїх нарисах з історії польської літератури відзначав небувалу популярність польського письменника Г. Сенкевича у читацьких колах, переважно шляхетських, акцентуючи на рельєфності дійових осіб твору, котрі проходять через усі три романи «Трилогії» («Вогнем і мечем», «Потоп» і «Пан Володийовський»), де є персонажі героїчні й другорядні; люди порядні й шахраї; люди раціонального мислення й «захмарні мрійники», і де досить виразно відтворено людську інтригу. Увагу дослідника було зосереджено на вмінні Г. Сенкевича відтворити місцевий колорит, показати мальовничу природу України.

Роман «Вогнем і мечем» відзначається сюжетною своєрідністю, наслідуючи пригодницьку манеру історичної романістики Олександра Дюма-батька. Любовна інтрига безпосередньо вписувалася в історичний стрижень відповідної доби, до образної системи твору було залучено відомі історичні постаті (королі, герцоги, кардинали), значною мірою були репрезентовані художні складові історичної романістики Вальтера Скотта, набагато глибшої за історичну романістику Дюма, із залученням типових для певної історичної доби дійових осіб, проте переважно персонажів вигаданих.

За версією сучасного українського літературознавця М. Васьківа, перша частина «Трилогії» – це неоромантична «шляхетська балада», де провідні герої змальовані відповідно до естетичних уподобань автора – представника польських інтелектуальних кіл другої половини XIX століття, а не у відповідності до реального стану речей [Васьків 1996].

І. Горський як автор монографії, присвяченої історичній романістиці Г. Сенкевича, зазначав, що «провокації» націоналістичних пристрастей поляків і великодержавний шовінізм поміщицько-буржуазної Росії штовхав автора «Вогнем і мечем» на шлях хибного осмислення сучасних наслідків давньої історичної драми і сприяв тому, що він симпатизував польському панству, незважаючи на його звірячу жорстокість (вогнем і мечем викорінювати «українську непокору!»), і саме в їхньому дусі стилізував історичні картини [Горський 1963: 212].

Р. Радішевський у статті «Література та історія в романі «Вогнем і мечем» Генрика Сенкевича» досить докладно зосереджує увагу на критичній розвідці Володимира Антоновича, присвяченій першій історичній трилогії Генрика Сенкевича «Вогнем і мечем». Цей науковець, на думку дослідника, «найповніше і найґрунтовніше висловив «українську позицію», яку й досі підтримує частина сучасних істориків» [Радішевський 2005: 235].

Нагадаємо, що В. Антонович своїм життям, громадянською позицією, науковою, просвітницькою, педагогічною діяльністю служив вихованню національної самосвідомості українців. Він вважав, що поляки в Україні мають дві можливості: проїнятися інтересами українського народу, повернутися до народних джерел,

призабутих їхніми пращурами, і плідною працею на користь цього народу виправити те лихо, якого завдали українцям їхні предки; або переселитися до Польщі, місця проживання польського народу, але у такому випадку вони ніколи не позбудуться закиду щодо колонізації та експлуатації праці інших людей [Антонович 1995: 133].

Характеризуючи постать Г. Сенкевича, Р. Радишевський висловлює думку, що автор широко і свідомо використовує романтичну традицію для створення авантюрного простору з тією метою, щоб герої пригодницького роману могли пройти дорогою випробувань для перевірки їхніх людських якостей – сміливості, витримки, шляхетності, здатності долати труднощі та біль. Часто романтична традиція (наприклад, образ романтичної особистості) пародіюється та деміфологізується, що пов'язано з особливою увагою до «сарматсько-барокових» рис літератури XVII століття. І саме використання автором прийому стилізації мало на меті довести правдивість цього образу на різних рівнях сприйняття. Широкоплановість підходів до інтерпретації роману «Вогнем і мечем» свідчить про те, що кожне покоління шукає і знаходить свої шляхи й підходи до прочитання роману [Радишевський 2003: 211].

У статті А. Лісовського «Українсько-польські духовні взаємозв'язки», що має історико-фактографічний характер, дослідницька увага акцентується на тому, що суттєво різним може бути сприйняття наслідків подій і явищ у різні хронологічні періоди. Як правило, події минулого розглядаються й оцінюються з погляду сьогодення, з позицій якого тією чи іншою мірою простежуються їх наслідки. Проте у наших сучасних уявленнях та оцінках життєвих явищ неважко помітити відгомін стереотипів минулого, не завжди націлених на бачення історичної перспективи такою, якою вона постає на сьогодні [Лісовський 2005: 125]. Вважаємо доцільним віднести ці міркування і до сприйняття тематично й ідейно неоднозначної творчості Генрика Сенкевича, особливо його історичної романістики в її відгомонах на рівні української й російської культурної проблематики у складному й розгорнутому контексті.

До категорії історичного роману, в якому увага концентрується навколо лише однієї історичної особистості на тлі певної епохи, можна віднести деякі твори інших авторів. Серед

них, наприклад, роман російського письменника, поляка за походженням, Фадея (Тадея) Булгаріна «Мазепа» [Булгарин 1994]. Непересічність особистості Мазепа в розрізі українсько-російсько-польсько-шведських державних відносин початку XVIII століття виявилася надзвичайно цікавою для авторів творів на історичну тему.

У деяких літературознавчих джерелах постать Ф. Булгаріна (1789 – 1859) представлена негативно з позицій політично-моральних оцінок. Літературознавчі розвідки допомагають опанувати провідну модель його прози й її роль у розвитку російської літератури. Ф. Булгаріна охарактеризовано як плідного автора, серед творчого доробку якого відзначаються «Дмитро Самозванець» (1830) [Булгарин 1994] і «Мазепа» (1834) [Булгарин 1990]. Ці твори репрезентують оповідну модель, прикрашену кривавими ефектами, а також відчутним мелодраматичним компонентом.

За своїм ідейним і тематичним спрямуванням романи Булгаріна виконані у дусі літературних традицій роману XVIII століття. Певною мірою автора можна вважати і новатором прозової форми, адже він сприяв відновленню жанру роману, який протягом тривалого часу було витіснено повістю з літературної арени. Завдяки романам Ф. Булгаріна читач був готовий до сприйняття реалістичних творів.

Ф. Булгарін ставився негативно до «натуральної школи», хоча очевидно, що його літературна діяльність була популярною завдяки використанню прийомів, характерних для манери цієї школи, щоправда у спрощеній формі. Найбільше до смаку читачам були його невеличкі замальовки на побутову тематику. У повчальних картинах Булгаріна простежується іноді певна спостережливість – особливо під час зображення столичної «дрібноти» і населення «середньої руки».

У мовних, зокрема, граматичних питаннях Ф. Булгарін залишався пуристом, прихильником правильної шкільної граматики і негативно сприймав ідею збагачення лексичного складу мови за рахунок залучення провінціалізмів, народних слів, а також слів-неологізмів [Чуковский]. Це стосується й історичної романістики, що значно програє від такого «пуризму», багато в

чому втрачаючи свій історичний колорит і в описах, і під час змалювання дійових осіб.

Існують різні мовні варіанти друкованих видань творів Ф. Булгаріна. У передмові до білоруського видання «Вибраних творів» (Мінськ, 2003) [Булгарын 2003] під красномовною назвою «Перемога й поразка здорового глузду, або Повернення Булгаріна» О. Федута звертає увагу на те, що в романі «Мазепа» автор наважується показати складну історичну ситуацію в Україні в переддень 1709 року, до якої залучені представники різних народів (України, Росії, Швеції і Польщі), оскільки гетьман тодішньої України, яка перебувала під протекторатом Росії, був вихідцем із польської шляхти, секретарем Польського Короля Яна-Казимира. На думку О. Федути, основна ідея твору Булгаріна – розвінчати романтичний образ Мазепа, який склався, скажімо, у творах лорда Д.-Г. Байрона і Віктора Гюго, показати героя не з такою оригінальною та сильною вдачею, з якою його подано (хоч і в негативному ключі), у поемі О. Пушкіна «Полтава» [Пушкин 1975], а зобразити лише персонажем авантюрно-пригодницького роману, звичайною людиною, яка безславно вмирає від руки свого власного незаконного сина.

У російському виданні «Мазепа» характер головного героя трактується більш об'єктивно (у передмові Н. Львової [Булгарин 1990]), тематично ближчим зображення виступає до стилю О. Пушкіна: Мазепа – один із найрозумніших і найблискупіших вельмож свого часу і свого рівня, неперевершений майстер дипломатичних інтриг, єдина особа, якої він насправді боїться, це – російський цар Петро I, та Мазепа сподівається перемогти володаря, використавши свій дипломатичний хист і зв'язки в урядових колах Росії та інших держав. Поразка і смерть Мазепа, за автором, – це не перемога Петра чи всевишньої справедливості, а лише несприятливий для Мазепа збіг обставин, на зразок подій у пригодницьких романах О. Дюма-батька: помста незаконного сина, що поклала край дипломатичним задумам Мазепа.

Характеристика Мазепа як традиційного образу представлена в статті А. Волкова «Великий гетьман: традиційний образ української історичної генези», яка виступає показовим зразком сьогоднішньої компаративістики. Автор ставить мету довести, що саме традиційні сюжети, мотиви та образи в їхньому

багатомовному й багатонаціональному функціонуванні – явище модельне для теорії й історії світової літератури [Волков 2004: 215]. Конкретний матеріал реалізовано у напрямі органічного співвідношення феномену засвоєння слов'янськими літературами (передовсім українською) загальноєвропейського набутку як дієвого чинника залучення окремих національних літератур до загальнонародських культурних, філософських та моральних цінностей. Спектр досліджуваних тематичних і образних засобів у монографії Волкова А.Р. надзвичайно широкий. Розглянуті образи (в тому числі і образ Мазепи) можна віднести до «вічних» у тому розумінні, що вони обґрунтовуються в літературі різних періодів і знаходять своє нове життя, щоправда, у трансформованому вигляді і в сучасній літературі. Показово, що всі ці вічні типові теми, сюжети, образи характерні, на думку дослідника, у певному літературному сенсі і для історичної романістики [Волков 2004].

Отже, показові зразки історичної художньої літератури становлять для читача не лише естетичну, а й історико-пізнавальну цінність, оскільки мають на меті репрезентувати комплексну картину епохи із залученням живих характеристик, висвітлення суспільної діяльності та ідеології, побуту її представників. Художня література на історичну тематику має велику силу емоційного впливу, їй притаманна здатність втілювати історичні події у живій образній формі, що сприяє залученню до вивчення історії широких читачьких мас. Саме ці риси – образність та емоційність – історичних творів надає глобальні можливості впливу, породження роздумів та виникнення інтересу до історії у пересічного читача, але, з іншої сторони, ці риси мають і негативні характеристики – вони ставлять під сумнів об'єктивність та достовірність зображення дійсності у історичних творах, і про «історичність» ми уже можемо говорити тільки дуже відносно. Вальтер-скоттівська модель історичного роману реалізується у Г. Сенкевича та Ф. Булгаріна по-різному, це зумовлюється світоглядними та ідеологічними відмінностями між цими письменниками. Наголосимо, що суперечливості та відмінності у зображенні одного й того ж самого історичного явища ми можемо прослідкувати навіть в межах творчості одного письменника. Наприклад, у творчості Г. Сенкевича ми констатуємо неоднозначне трактування явища польського лицарства – від

ідеалізованого романтично-героїчного до історично переконливого. Специфічною особливістю історичних творів Г. Сенкевича, які зумовили їх надзвичайну популярність, є рельєфність та реалістичність зображення головних героїв, уміння відтворити національний колорит, сюжетна своєрідність, майстерність використання художніх прийомів історичної романістики Вальтера Скотта. Роман «Мазепа» російського письменника Ф. Булгаріна написаний у літературних традиціях XVIII століття, його зв'язок з вальтер-скоттівською моделлю пояснюється в першу чергу тим, що в центрі цього роману стоїть історична особистість, яка зображається на фоні певної епохи. Цікавим є той факт, що існуючі мовні варіанти творів Ф. Булгаріна відрізняються не лише мовним оформленням, а й ідеологічною спрямованістю: у передмові до білоруського видання акцентується увага на розвінчанні романтичного образу Мазепа та зображенні його як звичайної людини, а передмові до російського видання тих же самих творів Ф. Булгаріна Мазепа освітлюється уже як один з найрозумніших людей свого часу, а його поразка трактується лише як несприятливий збіг обставин.

Література: Антонович 1995: Антонович В. Польско-русские отношения в современной польской призме (по поводу повести Г. Сенкевича «Огнём и мечом») / В. Антонович // В. Антонович. Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори. – К.: Либідь, 1995.; Багратіон-Мухранська 2005: Багратіон-Мухранська К.В. Фольклорні джерела творчості Роберта Бернса та Вальтера Скотта в контексті антиномії «історія-вигадка»: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук / К. Багратіон-Мухранська. – К.: Київський Національний університет імені Тараса Шевченка, 2005. – 20 с.; Булаховська 2006: Булаховська Ю. Генрик Сенкевич та його роман «Вогнем і мечем» (У двох томах).Т. 1. / Ю. Булаховська. – Тернопіль: Богдан, 2006. – 386 с.; Булгарин 1990: Булгарин Ф. В. Сочинения / Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н. Н. Львова // Ф. В. Булгарин. – М.: Современник, 1990.; Булгарин 1994: Булгарин Ф. Димитрий Самозванец: Ист. роман / Подобщ. ред. и с примеч. С. Ю. Баранова // Ф. Булгарин – Вологда: ПФ «Полиграфист», 1994.; Булгарын 2003: Булгарын Ф.

Выбранае / Укладанне, прадмова і камэнтарАляксандраФядуты // Ф. Булгарын – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2003. (Беларускі кніга збор).; Васьків 1996: Васьків М. Творчість Г.Сенкевича у контексті українсько-польських літературних взаємин: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Дніпропетровський державний університет. – Дніпропетровськ, 1996. – 19 с.; Волков 2004: Волков А.Р. «ТСО» і жанрова визначеність: поетика сучасного літературного апокрифа / А.Р. Волков // Традиційні сюжети та образи [Колектив авторів: А. Р. Волков – автор проекту та упорядник; інші автори : В. В. Бойченко, П. В. Рихло, Ю. І. Попов] – Чернівці, 2004. – 346 с.; Горский 1963: Горский И.К. Польский исторический роман и проблемыисторизма / И.К. Горский. – М. : Наука, 1963. – 250 с.; Лісовський 2005: Лісовський А.М. Українсько-польські духовні взаємозв'язки / А.М. Лісовський // Українська полоністика. – Вип.2. – Житомир : Освіта, 2005. – 320 с.; Остоцкий 1980: Остоцкий В.Д. Роман и история (Традиции и новаторство советского исторического романа) / В. Д. Остоцкий. – М.: Художественная литература, 1980. – 320 с.; Пушкин 1975: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / А.С.Пушкин. – М.: Художественнаялитература, 1975. ; Радишевський 2003: Радишевський Р. Тарас Шевченко і польський романтизм: стан і перспективи дослідження / Р. Радишевський // Романтизм : між Україною та Польщею. – Київські полоністичні студії / під ред. Р. Радишевського. – Т.5. – К., 2003. – С. 255 – 268.; Ромащенко 2003: Ромащенко Л.І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української прози : основні напрямки художнього руху / Л.І. Ромащенко // Черкаський державний університет імені Богдана Хмельницького. – Черкаси : Контекст, 2003. – С. 56 – 73.; Сенкевич 1988: Сенкевич Г. Крестonosцы. Роман. / Перевод с польского Е.Егоровой; Примечания Б.Стахеєва // Г. Сенкевич – Изд. «Ксенжка и Ведза», Варшава, 1988.; Сенкевич 1984: Сенкевич Г. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. 4 // Г. Сенкевич - М.: Художественная литература, 1984.; Чуковский Чуковский К. Живой как жизнь. Рассказы о русаком языке // за джерелом: http://text.tr200.biz/knigi_jazykoznanie/?kniga=280213&page=12.

В статье исследуются особенности реализации вальтер-скоттливской модели в творчестве Г. Сенкевича и Ф. Булгарина, определяется эстетическое и историко-познавательное значение

произведений этих писателей, а также изучается специфика сочетания вальтер-скоттовской модели и национальной самобытности в творчестве исследуемых писателей.

Ключевые слова: вальтер-скоттовская модель, исторический роман, художественные образы, фольклорный компонент, сюжет, романтическая традиция.

Рецензенти: М. Васьків, д-р філол. наук (Кам'янець-Подільський)

Бондар В.Т., к. філол. наук, доц.(Тернопіль)

Ольга Поронюк (Львів)

УДК 821.111-1.09"18/19":7.046:911.375.1

ББК 82.091

Урбаністичні мотиви в англійській поезії кінця XIX – початку XX століття

У статті розглянуто міські мотиви в англійській поезії зламу XIX-XX століть. Зокрема, досліджено творення поетичного образу міста представниками модерністичної поезії, які розуміли місто як символ сучасної технократичної цивілізації. Зроблено висновок про те, що поетичний міський текст англійської літератури в цей період виходить на новий рівень художніх узагальнень, а урбаністична символіка втілює центральний лейтмотив – деперсоналізацію людини у великому місті.

Ключові слова: місто, англійська поезія, кінець XIX – початок XX століття, модернізм, Лондонський текст, поезія війни.

Olha Poronyuk. Urban motives in English poetry of the late XIXth - early XXth century

The article deals with urban motives in English poetry at the turn of the XIXth – XXth centuries. It is stated that in the urban landscape of representatives of aestheticism and in Georgian poetry universal contemplative mood and lyric, descriptive motives prevail. Poetic images of modernist representatives who understood the city as a symbol of the modern technocratic civilization are investigated. Urban poetry by E. Pound and T.S. Eliot can be considered experimental: visualization, verse melody, and intellectuality are the main purpose of poets. It is concluded that the poetic city text of English literature reaches a new level of artistic generalizations during this period, and urban symbolism embodies a central leitmotif – depersonalization of man in the big city.

произведений этих писателей, а также изучается специфика сочетания вальтер-скоттовской модели и национальной самобытности в творчестве исследуемых писателей.

Ключевые слова: вальтер-скоттовская модель, исторический роман, художественные образы, фольклорный компонент, сюжет, романтическая традиция.

Рецензенти: М. Васьків, д-р філол. наук (Кам'янець-Подільський)

Бондар В.Т., к. філол. наук, доц.(Тернопіль)

Ольга Поронюк (Львів)

УДК 821.111-1.09"18/19":7.046:911.375.1

ББК 82.091

Урбаністичні мотиви в англійській поезії кінця XIX – початку XX століття

У статті розглянуто міські мотиви в англійській поезії зламу XIX-XX століть. Зокрема, досліджено творення поетичного образу міста представниками модерністичної поезії, які розуміли місто як символ сучасної технократичної цивілізації. Зроблено висновок про те, що поетичний міський текст англійської літератури в цей період виходить на новий рівень художніх узагальнень, а урбаністична символіка втілює центральний лейтмотив – деперсоналізацію людини у великому місті.

Ключові слова: місто, англійська поезія, кінець XIX – початок XX століття, модернізм, Лондонський текст, поезія війни.

Olha Poronyuk. Urban motives in English poetry of the late XIXth - early XXth century

The article deals with urban motives in English poetry at the turn of the XIXth – XXth centuries. It is stated that in the urban landscape of representatives of aestheticism and in Georgian poetry universal contemplative mood and lyric, descriptive motives prevail. Poetic images of modernist representatives who understood the city as a symbol of the modern technocratic civilization are investigated. Urban poetry by E. Pound and T.S. Eliot can be considered experimental: visualization, verse melody, and intellectuality are the main purpose of poets. It is concluded that the poetic city text of English literature reaches a new level of artistic generalizations during this period, and urban symbolism embodies a central leitmotif – depersonalization of man in the big city.

Key words: city, English poetry, late XIX – early XX century, modernism, London text, poetry of war.

Динаміка міських силуетів, нові урбаністичні мотиви і образи, які з'являються на зламі XIX і XX століть, чи найкраще увиразнюються в поетичних текстах, оскільки поетична творчість передбачає нерациональне, інтуїтивне, образно-метафоричне пізнання світу. Поезія цього періоду втілює ті події та зміни, які визначають, з одного боку, шлях розвитку європейської цивілізації, а з іншого – естетичні пошуки митців цього часу, і у такий спосіб витворює власний міський текст, власну філософію міста і відповідно урбаністичну поетику на перехресті онтологічного, культурно-історичного і міфо-поетичного статусів Міста.

У Вступі до антології 1920 року сучасної британської поезії її упорядник Луїс Вінтермейер дав наступну загальну характеристику провідних поетичних тенденцій того часу: «Проста статистика є ненадійною, ще менш надійними є дати. Але, аби уникнути схоластики, те, що ми називаємо «сучасною» поезією, може бути датоване приблизно від 1885 року. Кілька письменників, які точно належать «періоду», згідно суворой хронології з'явилися раніше. Але головні тенденції можна розділити на сім періодів. Це (1) розпад вікторіанства і зростання суто декоративного мистецтва, (2) підйом і занепад філософії естетизму, (3) мускулінний вплив Хенлі, (4) Кельтське відродження в Ірландії, (5) Редьярд Кіплінг і механістичне панування в мистецтві, (6) Джон Мейсфілд і повернення римованої оповіді, (7) війна і поява «Георгіанців» [Modern British Poetry 2003: ix]. Характеристика англійського дослідника залишається актуальною до сьогодні. Але той факт, що в 1920 році ще не можна було оцінити сповна творчі досягнення таких поетів світового рівня як В.Б. Єйтс, Е. Паунд, Т.С. Еліот, без яких неможливо оцінювати англійську і, в цілому, європейську поезію того часу, дозволяє уточнювати його систематизацію. З точки зору еволюції міського тексту в межах англійської літератури варто виділити поезію пізнього вікторіанства, поезію прерафаелітів та представників естетизму, георгіанців, творчість поетів війни або «окопних» поетів, також окремо необхідно розглянути творчість В.Б. Єйтса, Е. Паунда і, особливо, творчість Т.С. Еліота.

У поезіях представників естетизму місто постає як на картинах імпресіоністів – у яскравих фарбах, обрисах, рухах, позбавлене моральних вад і механістичних новацій, як от у поезії О. Вайльда «Ранкове враження» («*Impression du Matin*»): «*The Thames nocturne of blue and gold/ Changed into the harmony in grey/ A barge with ochre-coloured hay/ Dropt from the wharf...* [Modern British Poetry 2003: 21]. Імпресіонізм у сприйнятті урбаністичного пейзажу характерний і для творчості англійського поета Річарда Ле Галлієна, на якого значною мірою вплинув естетизм О. Вайльда. У поезії «Лондонська балада» («*A Ballad of London*») він створює мальовничий метафоричний образ Лондона: «*Ah, London! London! Our delight,/ Great flower that opens but at night,/ Great City of the midnight sun,/ Whose day begins when day is done./ Lamp after lamp against the sky/ Opens a sudden beaming eye,/ Leaping alight on either hand/ The iron lilies of the Strand...*» [Modern British Poetry 2003: 69].

На початку 10-х років ХХ століття помітним явищем англійської поезії стає творча діяльність поетів-георґіанців, до яких відносять Вальтера де ла Мара, Джона Мейсфілда, Едварда Томаса, Роберта Бріджеса. Починаючи з 1912 року, було видано кілька антологій, перша з яких отримала назву «Георґіанська поезія» (1912). Георґіанців визначають як передмодерністичну течію, однак лірична, описова поезія, оспівування краси і спокою природи, занурення у фантастичні світи, на наш погляд, не дає змоги простежити зв'язок з модерністичним поетичним «спалахом» наступних років. Як зазначає Марк Роулінсон, «якщо молодше покоління поетів, опублікованих у «георґіанських» антологіях Едварда Марша в 1912 році, і розширило предмет та ідіоми сучасної англійської поезії, однак їхні новації були надто помірними порівняно з модерністичним повстанням, інспірованим європейським авангардом» [Cambridge History 2010: 825].

Показовою для загальної характеристики поетів-георґіанців є творчість Роберта Бріджеса, поета-лауреата (1913), який більшу частину свого життя провів у відлюдній сільській місцевості, займаючись поезією, досліджуючи рапсодію і експериментуючи з музичними ритмами та поетичною метрикою. Його ліричні теми визначають як класичні і традиційні, а у творах помітна залюбленість в англійський сільський пейзаж та інтерес до історичних тем. Вірш Р. Бріджеса «Лондонський сніг» можна

віднести до міської пейзажної лірики, у ньому відчутний вплив романтичної поезії, що було характерним для георгіанців. Умовно цей твір можна поділити на три частини згідно з введеними у нього мотивами. Поет розпочинає із замалювання сніжної ночі у Лондоні: «When men were all asleep the snow came flying,/ In large white flakes falling on the city brown./ <...>/ Hushing the latest traffic of the drowsy town;/ deadening, muffling, stifling its murmurs failing... [Oxford Anthology 1996: 538]. Автор створює образ спокою, сніг приховує усі кути, ущелини, усі негаразди, непорозуміння, сніг вночі робить місто світлим, відкритим універсуму і позбавленим минутих проблем. Настає ранок, і сніг стає джерелом радості людей, особливо дітей: «...They gathered up the crystal manna to freeze/ Their tongues with tasting, their hands with snowballing...» [Oxford Anthology 1996: 538]. Незвичний для міста білий колір вражає скороминушою чистотою («The eye marvelled – marveled at the dazzling whiteness»), яку хочеться зафіксувати у пам'яті. У третьому смислового блоці твору, який є фінальним, автор замикає коловорот, знову у міському пейзажі перемагає коричневий колір, і він асоціюється з війною, важкою працею, втомленими людьми: «For now doors open, and war is waged with snow;/ And trains of somber men, past tale in number,/ tread long brown paths, as toward their toil they go...» [Oxford Anthology 1996: 539]. Цікаво, що у вірші створено декілька рівнів циклічності: в часі – це відкритий цикл «ніч-ранок», у кольорі закритий цикл – «коричневий-білий-коричневий», на рівні емоційного звучання, на нашу думку, – спокій, або спокійний сум, універсальний споглядальний настрій, який виходить за межі конкретики.

На загал, окремі урбаністичні мотиви не можна вважати магістральними в георгіанській поезії, вони є даниною романтичній поетичній традиції.

По-справжньому новаторськими у творенні поетичного образу міста стали експерименти представників модерністичної поезії. Дуже важливо, що усвідомлення цивілізаційних та культурних змін, і, відповідно, потреба в оновленні міського пейзажу були одночасними, по суті, в усіх національних європейських літературах. Не менш актуальними є те, поети-модерністи своєю метою оголошували пошук нових поетичних форм для втілення нового поетичного змісту.

Творчі пошуки Езри Паунда – американського поета, якого називали віртуозом експериментального вірша, засновника англо-американської течії імажизму, вважають суголосними новаціям сюрреалістів, експресіоністів, футуристів. Поет проголосив основні принципи сучасної поезії – це образність (вірш як скульптура), мелодійність та інтелектуальність вірша. Зразковим з цієї точки зору є дворядковий вірш Е. Паунда «На станції метро» («In A Station Of The Metro», 1913): «The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough»³ [Oxford Anthology 1996: 606]. Його можна інтерпретувати лише як єдиний, цілісний і завершений поетичний образ. Твір побудований за принципом бінарної опозиції, яка унаочнюється з асоціативного ряду «обличчя – натовп – пелюстки – чорна мокра гілка – станція метро». Це опозиція «природа» – «цивілізація», яку можна розвинути: «природа, краса, людина як частка природи» – «гілка метро, місто, цивілізація». Ідея захищеності людини виявляється на структурному рівні: образ людських облич-пелюстків обрамлений назвою «На станції метро» і другим рядком – образом колії метро як чорної гілки.

Український учений Т.Н. Денисова називає імажизм Е. Паунда «суто американським явищем», аргументуючи тим, що його творчість спирається «на властиві американським журналістам засади: лаконічність, точність, емоційність», а також вказуючи на те, що «Паунд назвав ‘Jamesian parenthesis’ – схильністю до зображення, драматизацією, а не описовістю» [Денисова 2012: 106]. Втім дослідниця наголошує, що з приїздом Е. Паунда до Лондона там складається «виразний поетичний інтернаціональний контекст» [Денисова 2012: 107]. Той факт, що навколо поета гуртуються і американські, і англійські письменники (Р. Олдінгтон, Д.Г. Лоуренс), є надзвичайно важливим для розвитку англійської поетичної традиції ХХ століття з точки зору її наближеності та спорідненості з європейською авангардною поезією періоду.

З точки зору відчуття порожнечі сучасної цивілізації, безмістовності людського існування близьким до Е. Паунда був Томас Стернз Еліот. Естетична позиція Т.С. Еліота, якого

³ «Примара цих у натовпі облич – на мокрій чорній гілці пелюстки» (Переклад мій – О. Поронюк)

вважають найвпливовішим англо-американським поетом і літературним критиком ХХ століття, є, за своєю суттю, антиромантичною. Поет виступив з різкою оцінкою георгіанської поезії, вважаючи, що їхня творчість, заснована на емоційному переживанні, відірвана від реального досвіду. На переконання Т.С. Еліота, в свідомості митця співіснують два начала – суб'єктивне та надсуб'єктивне – імперсональне, останнє є по-справжньому творчим, оскільки не виражає персональних переживань поета. Відшуковуючи джерела оновлення поетичного мислення митець звертається до творчості Джона Донна і поетів метафізиків ХVII століття. Він обстоює інтелектуальну поезію.

Слід зазначити, що розподіл на поезію, народжену розумом, і поезію, створену душею, зробив ще Метью Арнольд, – один з найбільших авторитетів вікторіанської поезії і впливовий літературний критик ХІХ століття. Саме в полеміці з ним Т.С. Еліот формував своє бачення сучасної поезії.

Антиромантичні погляди поет увиразнив у своїй ліриці та поемах. Один із провідних мотивів його творчості – це людина, ув'язнена у великому місті. Місто, своєю чергою, є символом ворожої митцеві сучасної технократичної цивілізації, оскільки у ньому людина втрачає свою індивідуальність, обезличується, губить духовні орієнтири.

На думку Соломії Павличко, «множинність значень кожного образу, кожного слова» характеризує творчість англо-американського поета [Еліот 1990: 11]. І дійсно, в його творах навіть образ міста здобуває цілу множину значень. Це і реальне, і уявне, і міфологічне місто одночасно. В одному з найкращих творів Т.С. Еліота раннього періоду «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока» (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, 1916) місто постає в його реальних обрисах – «вечірніх напівпорожніх вулиць», «нічліжок», «харчевен у запахах несвіжих»: «Let us go, through certain halfdeserted streets,/ The muttering retreats/ Of restless nights in one-night cheep hotels/ And sawdust restaurants with oyster shells...» [Oxford Anthology 1996: 615]. Одночасно місто виводить ліричного героя на інший рівень, рівень свідомості, цілковитої надперсональної суб'єктивності, внутрішнього вічного питання про суть життя: «Streets that follow like a tedious argument/ insidious intent/ to lead you to an uverwhelming question...» [Oxford Anthology

1996: 615]. Пошук відповіді ліричним оповідачем дозволяє з'ясувати, що почуття ізольованості у місті означає відсутність контакту між людьми, відтак самотність людей веде до втрати життєвого смислу.

Написана в манері потоку свідомості «Пісня кохання» є твором інтертекстуальним і полісемічним, кожна ідея отримує множини значень. Час у творі ніби тече, рефреном повторюється рядок «надійде час», але час своєрідно згорнутий в самому собі – «За мить якусь надійде час./ Для рішень і для скасування їх – тієї ж миті» [Еліот 1990: 29]. Так само автор обіграє поняття «простору» і «руху». Твір починається запрошенням пройтися вулицями міста, але руху як такого немає, це ментальна прогулянка в часі і просторі. Можна також стверджувати, що простір, як і час, у творі має відкритий характер: наприкінці вірша – постає образ «морських глибин зелених», з «сонмом русалок», «хвиль» і «водоростей», рецепція якого передбачає протиставлення топосу міста [Еліот 1990: 32].

В поемі-міфі «Безплідна земля» (“The Waste Land”, 1922) мотив Міста є наскрізним, він вписаний в різні культурні контексти. В першій частині місто назване «уявним, неіснуючим» – «unreal City», однак Т.С. Еліот подає замалювання Лондона в конкретних, майже натуралістичних характеристиках, це місто впізнаване людиною початку ХХ століття: «Unreal City./ Under the brown fog of a winter dawn./ A crowd flowed over London Bridge, so many./ <...>/ Sighs, short and infrequent, were exhaled./ And each man fixed his eyes before his feet./ Flowed up the hill and down King William Street./ <...>/ There I saw one I knew, and stopped him, crying ‘Stetson!’»⁴ [Oxford Anthology 1996: 622]. Наприкінці поеми, в п’ятій частині також з’являється образ Лондонського мосту. Але тут автор відтворює картину «нереального, уявного міста», картину «падіння Лондонського мосту»: «London Bridge is falling down falling down falling down/ Poi s’ascose nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow/ Le Prince d’Aquitaine a la tour

⁴ «Нереальне місто/ Під бурюю млою зимового ранку./ Пливе натовп Лондонським мостом, так їх багато, <...>/ Зітхання злітали з їх вуст, короткі й нечасті./ Кожен на брук поглядав, кожен дивився під ноги./ Пливли вгору і вділ по Кінг Вільям Стріт./ <...>/ Зустрів тут знайомого. Спинивсь він на окрик мій «Стетсоне!»» [Еліот 1990: 72].

abolie/ This fragments I have shored against my ruins/ Why then Ile Fit you. Hieronimo's mad againe./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih Shantih Shantih»⁵ [Oxford Anthology 1996: 631].

Таким чином, в першому епізоді образ Лондонського мосту належить зовнішньому плану оповіді, навіть передає авторський реальний досвід, оскільки якийсь час Т.С. Еліот працював у Лондонському банку, і картина банківських клерків, які через міст поспішали до Сіті на роботу, була йому добре знайома. У другому епізоді падіння Лондонського мосту належить міфологічному плану оповіді: міст асоціюється з падаючою Вавилонською вежею та з ідеєю занепаду європейською культури, яка забула своє античне коріння.

Повторюваність образу Лондонського мосту, мотивів міста слугують у виразненню, за влучним спостереженням Т.Н. Денисової, «лейтмотиву тотальної трагічності сучасної цивілізації, яка зрадила провідну для античності ідею гармонії людини й природи», тому «безплідність, марність, спустошеність стають домінантою поетичного дискурсу» [Денисова 2012: 113]. Т.С. Еліот робить у поемі акцент на людській екзистенції, яка у просторі сучасного міста модерної, технічно більш досконалої цивілізації втрачає цілісність. Місто знеособлює людей, перетворюючи їх на натовп і позбавляючи чітких моральних критеріїв.

Як бачимо, образ Лондона у творчості Т.С. Еліота набуває значення символу сучасної цивілізації. Акцент у його зображенні зміщується від змалювань міського пейзажу, що було характерним для англійських поетів від романтизму до початку ХХ століття, до проблематики людини у великому місті, до міфологізації Міста, що стає характерним для представників модернізму.

Результатом глобальної кризи західної цивілізації і культури, яку в своїх творах відтворили поети-модерністи, була Перша Світова війна 1914-1918 років. Для європейців війна стала не лише символом смерті і загибелі мільйонів людей, це був крах гуманістичних цінностей, людських сподівань та життєвих

⁵ «Ой, міст Лондонський падає, падає, падає./ Poi s'ascose nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon – Ластівко ластівонько/ Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie.../ Хай підпруть уривки ці мою руїну./ Та Бог з тобою. Ієронім шалений./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih Shantih Shantih»⁵ [Еліот 1990: 83].

настанов, це була втрата моральних ідеалів, життєвої надійності і стабільності; війна змінила людей, породила передчуття глобальної катастрофи. Мотиви війни, спустошеності і трагедії людської особистості в нових історичних реаліях стали провідними в творчості тих поетів, які побачили цю війну зблизька. Їх назвали поетами війни, або «окопними» поетами. Це Руперт Брук, Вілфред Овен, Ісаак Розенберг, Зіґфрід Сассун, Едвард Томас, Ричард Олдінгтон та інші. У знаменитій «Передмові» до невиданих за життя віршів В. Овен передав загальний настрій поетів: «My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity». Війна змінила не лише свідомість людини і поезію, вона дала відчуття чужості і незахищеності людини будь-де. Відтак в «окопній» поезії з'являються не тільки точні до натуралізму сцени фронтових баталій, а й абсолютно новий образ великого міста. Самотність людини «втраченого покоління» (це поняття стосується не лише прози), трагізм її існування в післявоєнному житті – один з провідних мотивів цієї поезії. У В. Овена є вірш «Каліка» («Disabled», 1917), який, пригадуючи німецьких експресіоністів, можна назвати поезією крику. Автор створює образ покаліченого молодого солдата, життя якого втратило сенс. Навколо вирує життя, місто сповнене людьми, рухами, лише він, нерухомий, блукає в пам'яті, намагаючись знайти пояснення, котрих немає:

«He sat in a wheeled chair, waiting for dark,
 And shivered in his ghastly suit of grey,
 Legless, sewn short at elbow. ...
 About this time Town used to swing so gay
 When glow-lamps budded in the light blue trees,
 And girls glanced lovelier as the air grew dim,-
 In the old times, before he threw away his knees.
 Now he will never feel again how slim
 Girls' waists are, or how warm their subtle hands. ...
 Germans he scarcely thought of; all their guilt, ...
 Tonight he noticed how the women's eyes
 Passed from him to the strong men that were whole.
 How cold and late it is! Why don't they come
 And put him into bed? Why don't they come?» [Oxford

Anthology 1996: 648].

Поезія війни, таким чином, була обумовлена історією і заснована на історичному досвіді, вона стала документом, фіксацією розриву, що відбувся в європейській цивілізації в ході першої світової війни.

У післявоєнні роки, упродовж 20-х – 30-х років ХХ століття урбаністика залишається серед домінантних мотивів англійської поезії. Поетів цього періоду Вістена Хью Одена, Джона Бетжамена, Стефана Спендера, Луїса МасНіса часто називають «генерацією проміжку» або «поколінням Одена». Творчість кожного з них можна вважати достатньо складним художньо-філософським феноменом, але в цілому вони творили в контексті провідних напрямів культури тих десятиліть – модернізму і екзистенціалізму. Як зазначає в «Кембриджській історії англійської поезії» Майкл О'Нейл, 30-ті роки були «ерою, впродовж якої несамовито індивідуалістичні ліричні голоси виринали зі складно зорганізованої спадщини романтичної, вікторіанської, символічної і модерністичної поезії, а не раз і з опозиції до їхніх заповітів. І ці голоси часто увиразнювали себе у процесі відповіді «історії», якщо скористатися домінантним для цього періоду поняттям» [Cambridge History 2010].

Місто поглинає усе людське, сучасна цивілізація, яка технічно вдосконалюється, перетворює людину на додаток до машин. В поезії Л. Макніса «Бірмінгем» людина взагалі зникає в індустріальному ландшафті. Замість неї – «дим із зіву потягу», «черга невгамовних машин з хромованими собачками на капотах», «трамваї як велетенські саркофаги», «фабричні труби і їх похмура варта» [Oxford Anthology 1996: 670-671].

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що поетичний міський текст англійської літератури на зламі ХІХ – ХХ століть виходить на новий рівень художніх узагальнень, здобуває значного розвитку і породжує нові мотивні комплекси. Неоднозначний характер поетичних візій міста цього періоду пояснюється тим, що поезія в період розквіту декадентського мистецтва, а за тим і модернізму, опиняється на складному перехресті цивілізаційних викликів і пошуку нових художніх орієнтирів. В цілому, місто в цей період можна вважати мікромоделлю світу, великим мегаполісом, з яким асоціюється життєвий простір сучасної людини і який відриває людину від природи. Множинність і

різнобарвність інтерпретацій урбаністичної проблематики пояснюється тотальним відчуттям вичерпаності раціонального осягнення світу, що спонукає до пошуку нових поетичних форм.

Загальний рух міського тексту дозволяє простежити розвиток поезії зламу XIX – XX століть. Наприкінці XIX століття місто є мотивом у поезії пізніх вікторіанців, які продовжують традиції своїх попередників – поетів доби Просвітництва і романтизму, зберігають доволі чітку картографію міста («Східний Лондон» Метью Арнольда) і переважно продовжують традиції романтичної пейзажної поезії. Так само представники естетизму, поезії яких характерна імпресіоністична стилістика та естетизація повсякденного міського життя, успадковують здобутки романтиків.

Традиційною можна вважати міську описову лірику поетів-георганців, яка засвідчує наявність достатньо консервативних настроїв серед англійських літераторів початку XX століття. Однак ці настрої були забуті з початком Першої світової війни і появою «окопної» поезії. Травматичний досвід поетів війни став незаперечною складовою міського тексту англійської літератури.

Принципово важливими для становлення урбаністичної проблематики виявились модерністичні поетичні пошуки перших десятиліть XX століття. Варто окремо наголосити на тій ролі, яку відіграли в англійській поезії ірландський поет В.Б. Єйтс, поети американського походження Е. Паунд і Т.С. Еліот. Саме вони зробили простір англійської поезії відкритим і єдиним із загальноєвропейськими поетичними тенденціями, збагатили його новими художніми концепціями. «Одним з головних досягнень цих поетів було виведення англійської поезії з провінційності, в яку вона сама себе завела, і напрям руху ще раз у бік європейських течій, до реальної сучасності», – переконана М. Немойовська [Немоєвська 1976: 6]. До того ж, поезія модернізму стала остаточним розривом з романтичною традицією.

Топос Лондона в англійській поезії формує власний текст, оскільки є об'єктом художньої рецепції починаючи від початків англійської літератури. Лондонський поетичний текст, своєю чергою, має інтертекстуальні зв'язки з іншими типами текстів – архітектурою, живописом, музикою. Лондон є культурним центром Британії, однією з провідних столиць західної цивілізації, є резиденцією королівського двору. Тобто Лондон уособлює в собі

англійську державність і англійську культуру. У більшості поезій, присвячених Лондону пам'ять про величність англійської столиці зберігається або в тексті, або позатекстово. Поряд з тим, критичний мотив міста як притулку соціальних вад, як було показано, також є найбільш частотним в англійській поезії. Відтак, поетичному образу Лондона властива антиномічність, яка досягає свого апогею на зламі XIX – XX століть. Відповідно змінюється урбаністична символіка цього періоду: в поезії модернізму, переакцентованій на внутрішнє сприйняття світу та деперсоналізацію людини у великому місті – це Лондонський міст, район Сіті, Лондонський метрополітен та інші урбанізовані зони міста.

Література: Денисова 2012: Денисова Т.Н. Історія американської літератури XX століття / Т.Н. Денисова. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія, 2012. – 487 с.; Еліот 1990: Еліот Т. С. Вибране // Томас Стернз Еліот. – Київ : Дніпро, 1990. – 198 с.; Немоєвска 1976: Немоєвска, Марія. Записки сумерек // Марія Немоєвска. – Пер. с польск. Л. Бондаревский. – Варшава : CZYTELNIK, 1976. – Режим доступу:

http://samlib.ru/b/bondarewskij_1_w/nemojowska16.shtml;

Cambridge History 2010: Cambridge History of English Poetry, The // Ed. by Michael O'Neill. – Cambridge University Press, 2010. – 1115 p.; Modern British Poetry 2003: Modern British Poetry [Електронний ресурс]// – Ed. by Louis Untermeyer/ – Kessinger Publishing, 2003. – (ix-xxv) 234 p. – Режим доступу: <http://www.bartleby.com/103/index.html>; Oxford Anthology 1996: Oxford Anthology of Great English Poetry. Volume II. Blake to Heaney / Chosen and ed. by John Wane. – BCA, 1996. – 770 p.

Поронюк Ольга. Урбаністическіє мотиви в англійській поезії кінця XIX – початку XX століття

В статті розглянуті міські мотиви в англійській поезії перелому XIX-XX століть. В частині, досліджено створення поетического образу міста представлелами модерністескої поезії, котріє розуміли місто як символ сучасної технократіескої цивілізації. Сделано висновок о тому, що поетический міський текст англійської літератури в цей період виходить на новий рівень художественних обобщеній, а урбаністическа символіка воплощует центральний лейтмотив – деперсоналізацію людини в великому місті.

Ключевіє слова: місто, англійська поезія, кінець XIX – початку XX століття, модернізм, Лондонський текст, поезія війни.

Рецензенти: Грицик Л.В., к. філол. наук, проф. (Київ)
Кучма Н.З., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

Віра Сторожук, асп. (Львів)

УДК 821.111-1.09194Р. Грейвз:7
БББ 82.091

**«Біла богиня» Роберта Грейвза – міфопоетика з жіночим
обличчям**

У статті аналізується міфопоетична концепція видатного англійського міфокритика ХХ століття Роберта Грейвза у його книзі «Біла богиня: історична граматика поетичної міфології». Досліджено провідні лейтмотиви твору - містичну сутність Музи та історичне підґрунтя Міфу, а також світоглядні уявлення письменника. Розкрито міфологічну природу поезії та розглянуто систему зв'язків «поет – Біла Богиня», «поезія – Біла Богиня».

Ключові слова: міф, ритуал, магія, міфопоетика, Муза, концепція, символ, матриархат.

Vira Storozhuk. "The White Goddess" by Robert Graves – mythopoetics with female face.

The article reviews the mythopoetical concept of Robert Graves, the XX century outstanding English mythologist, in his book "The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Mythology". The image of the White Goddess, which is drawn from the myths of different ages and of different nations (Scandinavian, Eastern, classical, medieval, etc.) by the author, is viewed. The two main myths, which are at the centre of Robert Graves's research: the myth of the Great Goddess and the myth of her son and lover, God of the New Year (the poet himself), are presented. The main leitmotifs of the work, mystical nature of Muse, the historical background of myth and the author's conception of the world are investigated. The mythological nature of poetry and the systems of links «poet - White Goddess», «poetry - White Goddess» are researched.

Keywords: myth, ritual, magic, mythopoetry, Muse, concept, symbol, matriarchy.

Інтерес до міфу та міфотворчості, характерний художній літературі і досліджений літературознавчим дискурсом ХХ століття, стає одним із шляхів посиленої інтелектуалізації й

Рецензенти: Грицик Л.В., к. філол. наук, проф. (Київ)
Кучма Н.З., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

Віра Сторожук, асп. (Львів)

УДК 821.111-1.09194Р. Грейвз:7
БББ 82.091

«Біла богиня» Роберта Грейвза – міфопоетика з жіночим обличчям

У статті аналізується міфопоетична концепція видатного англійського міфокритика ХХ століття Роберта Грейвза у його книзі «Біла богиня: історична граматика поетичної міфології». Досліджено провідні лейтмотиви твору - містичну сутність Музи та історичне підґрунтя Міфу, а також світоглядні уявлення письменника. Розкрито міфологічну природу поезії та розглянуто систему зв'язків «поет – Біла Богиня», «поезія – Біла Богиня».

Ключові слова: міф, ритуал, магія, міфопоетика, Муза, концепція, символ, матриархат.

Vira Storozhuk. "The White Goddess" by Robert Graves – mythopoetics with female face.

The article reviews the mythopoetical concept of Robert Graves, the XX century outstanding English mythologist, in his book "The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Mythology". The image of the White Goddess, which is drawn from the myths of different ages and of different nations (Scandinavian, Eastern, classical, medieval, etc.) by the author, is viewed. The two main myths, which are at the centre of Robert Graves's research: the myth of the Great Goddess and the myth of her son and lover, God of the New Year (the poet himself), are presented. The main leitmotifs of the work, mystical nature of Muse, the historical background of myth and the author's conception of the world are investigated. The mythological nature of poetry and the systems of links «poet - White Goddess», «poetry - White Goddess» are researched.

Keywords: myth, ritual, magic, mythopoetry, Muse, concept, symbol, matriarchy.

Інтерес до міфу та міфотворчості, характерний художній літературі і досліджений літературознавчим дискурсом ХХ століття, стає одним із шляхів посиленої інтелектуалізації й

міфологізації літератури, сприяє появі цілого ряду письменників, чия творчість є результатом складного інтелектуального опрацювання й інтерпретації класичної міфології. Особливо популярними в цей період стають твори відомого англійського письменника Роберта Грейвза. Його творчість оприявнює загальну тенденцію, пов'язану з втіленням міфу та міфопоетики в художній літературі. Однак, в сучасному літературознавстві творчість Р. Грейвза розглядається лише в загальних рисах і ще не ставала об'єктом цілісного аналізу в українській науці про літературу. Міфопоетику письменника досліджували: Дж. Смедс, Р. Кенері, Дж. Бірлайн, а серед українських літературознавців – О. Козлов, Т. Щадрина, Є. Джапарова та інші. Хорхе Луїс Боргес характеризував Р. Грейвза як надзвичайно талановитого у всіх своїх іпостасях поета, дослідника поезії, гуманіста, романіста, одного із найбільш оригінальних письменників нашого часу [Кружков]. Майкл Фарад, досліджуючи творчість письменника, стверджував, що теорії і висновки Р. Грейвза безмежні й неповторні, і є результатом детального аналізу і вивчення. Його головна книга «Біла богиня» претендує на роль першої граматики поетичної мови; це чудовий міф, в якому Р. Грейвз хотів повернути поезію до її найперших – магічних – джерел [Елиссеева]. Марина Єлиссеева, у статті «Роберт Грейвс. Трубадур Белой Богини», характеризує його «Білу Богиню» як надзвичайно важку і заплутану книгу, якою неможливо не зачаруватись. Р. Грейвз опанував стародавні таємниці міфотворення, зіткнувшись із цілою системою знань, настільки ж важких, як сучасна фізика, але маючи інше, «місячне», дуже відмінне від «сонячного», походження [Елиссеева]. Григорій Кружков в статті про «Білу Богиню» акцентував увагу читача на тому, що Р. Грейвз у творі підніс свій особистий поетичний принцип до масштабу універсального міфу, створивши, таким чином, власний поетичний міф [Кружков].

Роберт Грейвз – видатний англійський поет, міфолог, літературознавець, фольклорист, знавець античної культури, археології та етнографії, який розробив оригінальну і цілісну міфопоетичну концепцію та втілив її у власних працях. Для його творів характерні міфологічні, географічні та культурно-історичні образи, алузії, ремінісценції, цитати. Поезія і міф у творчості Р. Грейвза виявились тісним чином пов'язаними, взаємно збагачуючи,

доповнюючи, пояснюючи, підтримуючи і виправдовуючи один одного. Для нього міфологія правдивіша, істинніша за історію, вона зберігає пам'ять про древні ритуали, традиції, про минуле загалом, «myths are all grave records of ancient religious customs or events, and reliable enough as history once their language is understood and allowance has been made for errors in transcription, misunderstandings of obsolete ritual, and deliberate changes introduced for moral or political reasons» [Graves 1971: 13]. Автор стверджує, що природа поезії надто таємнича, щоб її досліджувати, оскільки мова міфу, який був поширений у давні часи в країнах Середземномор'я та Північної Європи, була магичною мовою [Грейвз 2005: 17].

З-під пера Р. Грейвза вийшло одне з найвидатніших досліджень ХХ століття з міфології – «Біла Богиня: історична граматики поетичної міфології», яка є своєрідним роздумом про долю древніх релігій і міфологій, про роль і невід'ємний зв'язок поезії та її творця - поета. Приводом до розробки концепції Білої Богині автору слугував аналіз уельських середньовічних поем. У них Р. Грейвз намагався підібрати ключ до таємниць магичної мови легенд Середземномор'я і Північної Європи, пов'язаний з архаїчними ритуалами служителів місяця-богині, Священної цариці, Музи, космічної Праматері, яка володіє, передбачає і оберігає Істину. У книзі він заперечує патріархальних богів як джерело натхнення на користь матріархальних сил кохання та руйнації. Саме міф про поклоніння Музі або Богині Місяця (Moon goddess), є ключовим не лише у цій книзі, а й у творчості Р.Грейвза в цілому.

Варто відзначити, що у книзі «Біла богиня» досліджується природа поезії, яка, як вважав Р. Грейвз, пов'язана не лише з роботою підсвідомості, а й з традиційними магичними культурами. Автор стверджує, що існує лише дві форми поезії: поезія натхнення та інтелектуальна поезія. Перша створюється саме натхненням. Друга має мінімальне відношення до поезії, оскільки більше належить науці. Саме натхненну поезію Грейвз асоціює з Місяцем, з Білою Богинею. Муза надихає поезію магичною силою, на відміну від класичного вірша, адже, як писав англійський літературознавець, основна функція поезії – у зверненні до Музи, а

її суть – у відчутті захвату і страху від присутності Богині [Шадріна 2002: 12].

Поета, за словами автора, надихає Муза: коли поет творить, він наче впадає в транс, час зупиняється і це дозволяє поету стати пророком, бачити минуле і майбутнє. В творі постає одвічне питання: в чому призначення поезії сьогодні? І тут же знаходимо відповідь: в благословенному служінні і поклонінні Музі, оскільки істинні поети ототожнюють себе з богами, а свою Музу – із Богинею. Муза – втілення космічного жіночого начала, тому поетична творчість офарблюється в ритуально-культурні тони і перетворюється в Служіння. У створеному Р. Грейвзом образі Богині можна спостерігати, що складовою його естетичних поглядів є романтичні тенденції. Біла Богиня постає із сторінок книги як прообраз краси: «The Goddess is a lovely, slender woman with a hooked nose, deathly pale face, lips red as rowan-berries, startlingly blue eyes and long fair hair»; містичності: «she will suddenly transform herself into sow, mare, bitch, vixen, she-ass, weasel, serpent, owl, she-wolf, tigress, mermaid or loathsome hag»; суперечливості: «generous but at the same time cruel»; множинності: «Her names and titles are innumerable. In ghost stories she often figures as The White Lady, and in ancient religious, from the British Isles to the Caucasus, as the White Goddess» та мінливості [Graves 1971: 24].

Автор «Білої богині» переконаний, що уся істинна поезія – не що інше, як обряд поклоніння троїстій Богині-Матері – Місяцю (яку Грейвз називає Білою Богинею), яка править в небі, на землі і під землею та уособлює в собі троїсту суть буття: народження, життя та смерть. «The Triple Goddess is described in her three characters as Goddess of the Sky, Earth and Underworld: «Diana in the leaves green / Luna that so bright doth sheen, / Persephone in Hel»l.

As Goddess of the Underworld she was concerned with Birth, Procreation and Death. As Goddess of the Earth she was concerned with the three seasons of Spring, Summer and Winter: she animated trees and plants and rules all living creatures. As Goddess of the Sky she was the Moon, in her three phases of New Moon, Full Moon and Waning Moon. This explains why from a triad she was so often enlarged to an ennead» [Graves 1971: 386]. Докази цієї концепції Р. Грейвз поділяє на дві групи: по-перше, це різноманітність даних про існування культу

Троїстої Богині у народів Середземномор'я і Північної Європи; по-друге, поетичні приклади, в яких згадується образ Білої Богині.

Р. Грейвз, знавець древніх релігій і міфологій, виводить єдину найвищу космічну цілісність Білої Богині в її чисельних іпостасях, біля джерел яких стоїть Мати-Ніч. Письменник так характеризував «предмет» свого дослідження: «Я пишу про неї, як про Білу Богиню, тому що білий – її основний колір» [Грейвз 2005: 76]. Біла Богиня – мінливий подобою Місяць. Молодий місяць – це біла богиня народження і дорослішання, повний місяць – червона богиня любові і війни, старий місяць – чорна богиня смерті та пророкування. Отже, одне з чисел пов'язаних з Богинею – «три», за числом місячних фаз. «Три» в ряді традицій вважається досконалим числом, основною константою космічної і соціальної організації міфу. Божественна жіноча трійця представлена як місячна трійця. Місяць-богиня, що зароджується, символізує Діву, Музу, Народження; вона – молода, вільна. Повний місяць – це розквіт жіночої краси і сили; це символ любові і материнства; богиня у цій фазі – або дружина, як Ісіда, або підступна спокусниця, як Цірцея. Остання фаза місяця – це стара богиня, чарівниця, хранителька таємниць смерті.

Богиня зображується і в дев'яти іпостасях муз, відображаючи, таким чином, вселенський характер своєї влади: «Hesiod writes of the Nine Daughters of Zeus, who under Apollo's patronage were given the following functions and names: «Epic poetry, Calliope. / History, Clio. / Lyric poetry, Euterpe. / Tragedy, Melpomene. / Choral dancing, Terpsichore. / Erotic poetry and mime, Erato. / Sacred Poetry, Polyhymnia. / Astronomy, Urania. / Comedy, Thaleia.» [Graves 1971: 391].

«The Triple Muse, or the Three Muses, or the Ninefold Muse, or Cerridwen, or whatever else one may care to call her, is originally the Great Goddess in her poetic or incantatory character» [Graves 1971: 392 - 393].

«П'ять» – ще одне число Богині, крім вже згадуваних чисел «три» і «дев'ять». «П'ять» дає при помноженні на «три» день місяця у повні, «п'ятнадцятий». Число «п'ять» – священне; п'ять точок – це основа піраміди: верхня точка означає місце, дві нижче – протяжність, три – поверхню, чотири в основі – трьохвимірний простір. Піраміда, найбільш древній символ Троїстої Богині, вона, з

філософської точки зору, трактується як Початок, Розквіт і Кінець. Початковий жіночий образ богині – це Мати-Земля, яка народжує і вигодовує; Розквіт – це магічно заворожуючий місячний образ; Кінець – знову земля, яка приймає в свої надра те, що породила. П'ятірка символізує колір і багатообразність, яким природа наділяє трьохвимірний простір і який твориться п'ятьма стихіями: Землею, Повітрям, Вогнем, Водою і Квінтесенцією (Душею).

Число «п'ять» символізує п'ять жіночих дерев, які пов'язані з Богинею (ялиця, дрік, верес, тополя, тис), а також – п'ятипелюсткові рослини (примула, ожина, лотос та ін.): «The primrose is sacred to the Muse and that the “mysterious number” of its petals stands for women. The Goddess must be worshipped in her ancient quintuple person, whether by counting the petals of lotus or primrose: as Birth, Initiation, Consummation, Repose and Death» [Graves 1971: 485]. П'ять іпостасей Богині пов'язані з основними етапами життя: народження, досконалість та смерть складають основну тріаду Богині, проте ці три фази символічно представлені в ініціації – проміжному, але дуже важливому етапі людського життя. Ініціація (обряд переходу) – визначення місця людини в соціумі: це народження і надання імені, дорослішання (ініціація), весілля та інші.

«Та, в якій тисяча імен», – так характеризує Білу Богиню Р. Грейвз. Вона – Пасіфая на Криті, Даная в Аргосі, Селена в Фівах. Вона – Левкотея морська, богиня Диметра – мати земних плодів, шумерська Ма, Персефона – підземна діва. Вона – троїста богиня долі і Феміда правосуддя; Еврінома – мати всього, народжена з Хаосу, богиня-мати Рея-Кібела і богиня-дружина Гера. Вона – Афродіта-любов, у всіх своїх втіленнях прославляюча Ізіда. Вона також – діва-мисливиця Артеміда. Вона – місяць-Селена, Геката, повелителька мертвих [Гаспарян 2009: 15]. Р. Грейвз також возвеличує Троїсту богиню в єдності її трьох іпостасей – світлої (Силени чи Цинії), грізної (Артеміди чи Діани) і зловісної (Персефони чи Гекати). Місячна богиня в її триєдиній суті – найкращий образ, так як в ньому одночасно поєднано «світло, муку і печаль». Світло, подібне ангельському – це те, чим приваблює богиня; мука – її жорстока, зла сторона; смуток – пам'ять любові, яка і народжує поезію. Таким чином, Р. Грейвз створив загальний образ Великої Богині, об'єднавши всі її втілення.

Слід зазначити, що образ Білої Богині став для письменника лейтмотивом усієї його міфологічної концепції, затьмарюючи всі інші теми, які цікавили автора впродовж життя, увібравши в себе всю систему кельтських, італійських, грецьких, асиро-вавилонських, шумерських, древньоєврейських міфів і ставши істинно грандіозним, універсальним мономіфом Р. Грейвза.

Р. Грейвз пройшов шлях від написання поезії до потреби втілити в життя своє дослідження сутності Музи та Міфу у книзі «Біла Богиня: історична граматика поетичної міфології». Ця книга, за словами автора, – про пошук і повернення втраченого і про принципи поетичної магії, на яких базується поезія. Посвята Великій Богині, яка представлена у вигляді епіграфу до книги, перетворила його книгу в неординарну систему із сміливих трактувань кельтських, німецьких, іудейських та інших міфів, із аналізу поетичних досліджень різних авторів та із власної поетичної дані Великій Богині. Р. Грейвз, як і герой його лірики, став служителем Богині, Музи, яка з давніх часів надихала поетів.

Література: Грейвз 2005: Грейвз Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поетической мифологии / Роберт Грейвз; [пер. с англ. Л.И. Володарской]. – Екатеринбург: У.- Фактория, 2005. – 656 с.; Грейвз 1999: Грейвз Р. Белая Богиня: Избранные главы / Роберт Грейвз – М.: Прогресс – Традиция, 1999. – 193 с.; Грейвз 2005: Грейвз Р. Иудейские мифы. Книга Бытия / Роберт Грейвз – Екатеринбург: У. – Фактория, 2005. – 496 с.; Graves 1971: Robert Graves. The White Goddess: a historical grammar of poetic myth – London: Faber and Faber Limited 3 Queen Square, 1971. – 511 p.; Мифологический словарь 1992: Мифологический словарь [под ред. Мелетинского Е.М.]. – М.: БРЕ, ЛАДА-МАКОМ, 1992. – 596 с.; Гаспарян 2009: Гаспарян Алена. Лик Богини. Мифология с женским лицом / Гаспарян Алена // Соционика, психология и межличностные отношения: человек, коллектив, общество. – 03/2009. - №140. –С.10-23.; Джапарова 2008: Джапарова Э.К. К вопросу о мифопоэтическом мире Роберта Грейвза / Э.К. Джапарова // Вестник Сев. ГТУ. Фиология. – Севастополь, 2008. – Вып. 68. – С. 48-50.; Шадрина 2002: Шадрина Т.М. Кембриджская школа в литературоведении Англии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04/ Т.М. Шадрина. – Мелитополь, 2002. – 210 с.; Елисеева: Елисеева М. Роберт Грейвс. Трубадур Белой Богини. [Електронний

ресурс] / Литературная Россия on-line. – 2004. - №41. – Режим доступу: <http://www.litrossia.ru/archive/118/history/2788.php>;
Кружков: Кружков [Григорий. Белая богиня и черный кентавр. Поэтические мифы Р. Грейвза и У. Б. Йейтса. \[Электронный ресурс\] / Новый Мир. – 2009. - №6. – Режим доступу: \[http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/6/kr12.html\]\(http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/6/kr12.html\)](#)

Сторожук Вира. «Белая Богиня» Роберт Грейвз – мифопоэтика с женским лицом.

В статье анализируется мифопоэтическая концепция выдающегося английского мифокритика XX столетия Роберта Грейвза в его книге «Белая богиня: историческая грамматика поэтической мифологии». Исследуются ведущие лейтмотивы произведения: мистическая сущность Музы и историческая основа Мифа, а также мировоззренческие представления писателя. Раскрыто мифологическую природу поэзии и рассматривается система связей «поэт - Белая Богиня», «поэзия - Белая Богиня».

Ключевые слова: миф, ритуал, магия, мифопоэтика, Муза, концепция, символ, матриархат.

Рецензенти: Лановик З.Б., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Яцків Н.Я., к.філол.наук, проф. (Івано-Франківсь)

РЕЦЕНЗІЇ

Наталія Науменко, проф. (Київ),
Анатолій Гуляк, проф., (Київ)

Засвідчена мотивація у нарисовому жанрі

(Микола Зимомря. Час і життя. Художньо-документальні нариси / Упорядкування Івана Зимомрі, передмова Любомира Сеника. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 644 с.)

Наприкінці 2012 року побачила світ книжка Миколи Зимомрі під багатозначною назвою «Час і життя». Це – збірка художньо-документальних нарисів, які об'єднує тематична націленість у сполучі зі змістовими та образними наповненнями. Для останніх характерні розмаїті авторські рефлексії, що служать

ресурс] / Литературная Россия on-line. – 2004. - №41. – Режим доступу: <http://www.litrossia.ru/archive/118/history/2788.php>;
Кружков: Кружков [Григорий. Белая богиня и черный кентавр. Поэтические мифы Р. Грейвза и У. Б. Йейтса. \[Электронный ресурс\] / Новый Мир. – 2009. - №6. – Режим доступу: \[http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/6/kr12.html\]\(http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/6/kr12.html\)](#)

Сторожук Вира. «Белая Богиня» Роберт Грейвз – мифопоэтика с женским лицом.

В статье анализируется мифопоэтическая концепция выдающегося английского мифокритика XX столетия Роберта Грейвза в его книге «Белая богиня: историческая грамматика поэтической мифологии». Исследуются ведущие лейтмотивы произведения: мистическая сущность Музы и историческая основа Мифа, а также мировоззренческие представления писателя. Раскрыто мифологическую природу поэзии и рассматривается система связей «поэт - Белая Богиня», «поэзия - Белая Богиня».

Ключевые слова: миф, ритуал, магия, мифопоэтика, Муза, концепция, символ, матриархат.

Рецензенти: Лановик З.Б., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Яцків Н.Я., к.філол.наук, проф. (Івано-Франківсь)

РЕЦЕНЗІЇ

Наталія Науменко, проф. (Київ),
Анатолій Гуляк, проф., (Київ)

Засвідчена мотивація у нарисовому жанрі

(Микола Зимомря. Час і життя. Художньо-документальні нариси / Упорядкування Івана Зимомрі, передмова Любомира Сеника. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 644 с.)

Наприкінці 2012 року побачила світ книжка Миколи Зимомрі під багатозначною назвою «Час і життя». Це – збірка художньо-документальних нарисів, які об'єднують тематичну націленість у сполучі зі змістовими та образними наповненнями. Для останніх характерні розмаїті авторські рефлексії, що служать

певним ключем для розуміння «тексту в тексті», а водночас і збагачують наративний світ у засвідченій мотивації.

«Погляньмо уважніше на гори, і ми справді побачимо, як одна вершина внутрішньо гармонує з іншою, хоч, на перший погляд, вони ніби зовсім не схожі. Цю гармонію витворює віками могутній природотворчий ритм, його багатоманітність. Так ритмізується дуб із липою, клен із в'язом, граб із ясенем, утворюючи цілокупний багатоголосий масив – ліс.

Білий і вільний вірш – це ті самі природні масиви... Такі вірші, якщо вони написані справді талановито, сприймаються цілісними».

Наведений вислів Павла Мовчана свідчить про те, що кожен літературний жанр, стиль, версифікаційна система у момент свого зародження й розвитку отримували певні метафоричні тлумачення. Надто ж сильне, катарсичне враження справляють величні метафори природи, серед яких на одному з перших місць – гори.

Здавна гори вважалися цариною духовних підйомів, спілкування з добрими силами, місце для високих думок і споглядань. Гора – Світова вісь, зв'язок між небом і землею, сходи на небеса, місце одкровення, ініціації, переродження. Скільки легенд було пов'язано з горами, скільки оронімів – гірських імен – стали символічними й навіть архетипними!

Біблійні гори Синай, Кармель, Фавор і Голгофа. Міфічна гора Каф, що її створив Аллах, аби забезпечити людей від постійних землетрусів.

Гори Гімалаї – «дах Усесвіту».

Тибетські гори, серед яких, за переказами, загубилася Шамбала.

Гори Анди, з яких починалася культура сучасної Латинської Америки.

Гора Афон, осередок християнської віри, – сьогодні вона визнається навіть своєрідною державою в державі: Афонська Республіка на теренах вічно молоді Греції.

Уральські гори, де живе знана з переказів Павла Бажова Мідної гори хазяйка – берегиня незліченних скарбів, віднайти які дано лише достойному.

І, звісно, Карпати, у дивовижному царстві яких злинув Святий Дух на співців української Душі: Юрія Дрогобича, Івана Франка, Осипа-Юрія Федьковича, Василя Стефаника, Марка Черемшину, Ольгу Кобилянську, Юлія Боршоша-Кум'ятського, Гавриїла Костельника, Дмитра Павличка та багатьох інших.

І не лише витончені видава гірських лісів, верховин, полонин і кичер, пасовиськ і плато, а й сповнені небезпеки мандрівки горами неодноразово оспівувалися у прозі та поезії. Аналіз нарисів Миколи Зимомрі зі збірки «Час і життя» переконує: автор обрав напрочуд надійну стратегію гірської подорожі, послуговуючись конкретним правилом. Його можна б сформулювати так: не просто оминати небезпечну розколину між скелями, а побудувати через неї міст, щоб і ті, хто йде за провідником, могли відчутти руку того незримого Ангела-хранителя, який допомагає подорожньому подолати шлях.

Є ще одна річ, на яку не можна не зважити. Це надзвичайно багата синонімія до дієслів, що позначають головні етапи життя, надто ж – народження людини. Микола Зимомря воліє говорити про свого сучасника не просто «з'явився на світ», чи «народився», а скаже: «Передвічний благословив струмені живої води на час його [Михайла Волощука] народження»;

«...малинові дзвони несуть веселе й добре в казкову даль батьківських коренів» (про Я. Грицковяна);

«Василь Поп вперше побачив світ під високим небом Хуста... Звідси в тиху та ясну погоду зримо видніються все ще живі руїни древнього замку»; «Петро Гудивок привітав білий світ на Великдень»;

марафон життя Романа Гром'яка «започаткувався... під теплим по-весняному нескрипучим дощем 21 березня 1937 року»;

«Що ж то був за світ, який Ігор Добрянський побачив 3 травня 1955 року? Час був зачарований»...

Прикметно, що першою віхою, першим піком, який відкриває для своїх сучасників Микола Зимомря, стала постать Петра Лодія (1764 – 1829) – уродженця доби «пізнього бароко», предтечі раннього романтизму, філософа, поета та перекладача. Це ж він першим доніс до українського вдумливого читача концепти німецької класичної філософії (переклавши на рідну мову «Елементи філософії» Ф. Баумайстера), що на них потім

закільчилася його власна філософська теорія: згідно з нею, «світ є струнка та цілісна система, підпорядкована внутрішнім законам, а природа – це основа людських знань, духовних змагань людства».

Одвічну дилему про пріоритет розуму чи чуття Петро Лодій розв'язав на користь їх органічної єдності (як свого часу еллін Емпедокл обстоював єдність стихій Землі, Води, Вогню та Повітря у світотворенні, не виокремлюючи жодної з них першоосновою, як це робили, скажімо, Фалес, Анаксимен чи Геракліт).

На карті українського духовного узгір'я за іменем Петра Лодія постає ціле гірське пасмо – його країни з карпатських земель, побратими по перу та долі, сучасники та послідовники, енциклопедично освічені вчені Василь Кукольник, Михайло Балудянський, Іван Орлай, Михайло Лучкай, Августин Волошин, Гавриїл Костельник, Іван Мірчук, Дмитро Німилович, Степан Добош, Степан Штефуровський, Іван Маргітч, Кирило Галас, Степан Кишко, Василь Пагіря.

Стислі життєписи цих діячів змушують укотре поспіль замислитися: наскільки сучасній Україні бракує таких людей – науковців, які «мислять глобально, а діють локально»; які «йдуть урівень із природою, а не намагаються зірвати завісу» (за висловом М. Булгакова); які не згодні віддати перевагу сьогodenним меркантильним проблемам перед нагальними потребами усієї української суспільності.

Адже Василь Кукольник залишив чималий доробок у галузі економіки та правознавства – відомий, щоправда, більше в Росії, ніж в Україні; Михайло Балудянський відзначився значними здобутками на ниві політології та політичної економії (саме він і впровадив цей термін в український науковий обіг); Іван Орлай явив себе європейському світові в іпостасі медика, фізіолога, мінералога та біолога (наукову роботу вів спільно з Й.В. Гете; на його честь було названо квітку «Орлай-грандіфлора»); Михайло Лучкай уславився працями «Грамматика словено-руська» та «Історія карпатських русинів» (в шести томах).

Августинові Волошину належить чимало актуальних і сьогodenні розвідок на теми педагогіки – «О соціальному вихованню», «Педагогіка і дидактика», «Педагогіка і психологія», «Методика народно-шкільного навчання» тощо, сполучених лейтмотивом: «Навчити учнів розуміти прекрасне в житті, природі, вміти

віднайти дивосвіт краси в літературному чи мистецькому творі – ось завдання для досвідченого педагога-вихователя». І не важить, що повсякчас змінюються вимоги до вищої школи у часопросторі інтеграції наук, – основним рушієм освіти та науки є випускники всебічно ерудовані, здатні приймати творчі, часом неординарні та сміливі рішення.

Вчений-богослов, письменник, літературний критик, публіцист, видавець – отець Гавриїл Костельник. Своїм авторитетом він сприяв пошвавленню зацікавлень німецьких учених до нашої культури, зокрема Едуарда Вінтера (як це мало місце в часи романтизму, коли Йоганн-Готфрід Гердер стверджував, що Україна стане другою Елладою)...

Самобутній «патріарх українського слова», історик, публіцист, письменник і літературознавець, нині живий-здоровий Василь Пагиря, для якого сув'язь лісу, гір та літератури не є звичайною метафорою: за свідченням М. Зимомрі, «у ньому уособлено всі усі гатунки сонцецвіту – повстистий, великоквітковий, альпійський, а найбільше – сонцецвіт блискучий».

Подолавши карпатський хребет, читач несподівано опиняється на освітленій сонцем терасі, з якої виразним контуром вимальовується постать уродженого харків'янина Юрія Борєва.

При цьому імені одні одразу згадають філософські й мистецтвознавчі праці «О комическом», «О трагическом», «Введение в эстетику», «Художественные направления в искусстве XX века», «Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов», за якими, можливо, свого часу готувалися до іспитів, писали курсові та дипломні роботи. А комусь спаде на думку двійко-трійко цікавих фактів, наведених у тритомнику «XX век в преданиях и анекдотах», зокрема й цитата, що приписується В'ячеславу Чорноволу та згадується сьогодні доволі часто: «Де два українці – там три гетьмани».

А дехто пригадає, що Ю. Борєв торкався гіпотези «комп'ютера-поета», яка виникла ще в 1960-х роках. Відтоді чимало говориться й пишеться про створення «штучного інтелекту», здатність електронно-обчислювальної машини створювати прозові або віршові тексти (окрім Ю. Борєва, тут можна згадати й А. Колмогорова, В. Кожина, Л. Озерова,

Г. Хільмі). Одначе у своїй «Естетиці» Юрій Борисович запрошує реципієнта придивитися до плоду натхнення одного англійського комп'ютера, аби зрозуміти сутність «кіберпоета», теоретично описаного, але практично неможливого:

КОМАХА

Усі діти малі та брудні,

Залізо може перепиляти всіх драконів,

І всі бліді, сліпі, покірливі води очищуються.

Комаха, німа та обпечена спекою,

Виходить з личинки.

То як же комаха потрапляє в це хутро?

Читач переконається, що цьому верліброїдові, «написаному» машиною, бракує чару поезії, оскільки бракує йому людської душі та її чарів. У розгляді цього вірця Юрій Борєв послідовно доводить, що машина людини не замінить, що комп'ютер варто поціновувати не як заміник поета, а як допоміжний засіб творіння.

Та Микола Зимомря показує нам постать науковця у зовсім іншому ракурсі: «В особі Юрія Борєва представники народів «однієї шостої світу» і, зокрема, Шевченкової Вітчизни мали свого прихильника. Вчений... мав це за честь, а, може, й за потребу душі – так, служити для блага упослідженого краю, де судилося пізнати перший схід сонця над Слобожанщиною».

І знову на обрії – Карпати. Цілої гами холодних і теплих відтінків, кольорів сонця та снігу не шкодує Микола Зимомря, аби змалювати культурно-освітні постаті, у т.ч. учених, літературознавців, перекладачів і педагогів – Степана Злупка, Любомира Сеника, Ярослава Барана, Василя Попа, Михайла Волощука, Миколи Мушинки, Олега Поляруша, Володимира Задорожнього, Івана Хланти, Дмитра Павличка, Іллі Галайди, Романа Гром'яка, Михайла Шалати, Марії Опаленик, Ярослава Грицьковяна, Омеляна Вишневського, Василя Марка, Миколи Євтуха, Корнеля Сятецького, одне слово, ще багатьох інших на тлі національної та європейської культур.

Варто зупинитися на есе-портреті Дмитра Павличка. У ньому йдеться передусім про вихід у світ його нової збірки-білінгви «Княгиня Європи», яка стала подією знаковою в сучасному літературному житті. Адже «його художні образи

вражають, захоплюють, задаровують динамікою, новими асоціативним ходами, а також мистецькими барвами, несподіваними зосередженнями на тому, що виокремлює час у житті людини та суспільства». І переклади віршів «У Стефаніка», «Краса», «Земля з Тарасової могили», «Мовчанья», «Свобода», «Молитва», «Україна», «Оранта», «Мамине слово», «Зеленим вогнем береза...» та інших (усього до збірки увійшло 111 поезій в перекладах Йони Грубера, Ірини Качанюк-Спех, Миколи Зимомрі та Івана Зимомрі) адекватно доносять думку та чуття поета до німецькомовного реципієнта.

Враження літературознавця від знайомства з автором (чи то особистим, чи з книжок), із його художніми та науковими творами, своєю чергою, зумовлюють усі подальші сприйняття та переживання, й у результаті формується портрет унікальної людської особистості з лише їй притаманним складом розуму, волі, душі.

І Майстер здатен прозріти нові й нові штрихи цього портрета – так, як це зробив Микола Зимомря, посприядвши Павличку в оприлюдненні збірки «Наперсток» 2002 року та явивши його читацькому загалові як поета-верлібриста. Звернімося хоча б до заголовного вірша:

У Празі, / на Золотій вуличці, / вузькій, зачиненій, як наперсток, / я купив наперсток / і втішився, мов дитина.

Містичного відтінку оповіді надає хронотопічний образ Золотої вулички у Празі: відомо, що на ній жив Ф. Кафка, і для досвідченого реципієнта це створює горизонт очікування мотиву перетворення. І таке перетворення відбувається – знайдений через багато років наперсток в уяві ліричного героя викликає до життя образ матері: «Вона ніколи не була в Празі / на Золотій вуличці, / але я заглядаю у віконця / чужих будинків, / так ніби моя мати / в одному з них / от-от з'явиться і скаже: / Нарешті ти знайшов / мій наперсток, а казав, що його нема!»

Як говорив сам Павличко, «поезія такого роду має сповідальний характер, не терпить прикрас, зайвих слів, емоційних збурень. За формою це – вільне записування мислі, а за духом – правда, яка не любить приоздоблюватися, але й не набридає своєю наготою». Таке розуміння природи вільного віршування могло виникнути, як сказав би Микола Хвильовий, лише завдяки

тривалому рухові «через глибоку культуру класичного вірша», неперевершеним майстром якого Д. Павличко лишається й досі. Цю тезу можна кваліфікувати й як визначення верлібру – завдяки чітко окресленому співвідношенню змісту та форми у творі.

Літератор, утвердившись у своєму стилі, окресливши коло тем та жанрів, рано чи пізно відчуває інтерес до наукового осмислення писемних явищ. Назвати й описати вади чи переваги літературного твору, з'ясувати його життєві джерела, час і обставини написання – важливо та обов'язково.

Це своєрідна підготовка, з якої починається священнодійство – літературознавча робота, у якій фахівець «розщеплює атомне ядро» творчого задуму, виявляє неповторність філософії досліджуваного автора та намагається знайти для твору гідне місце у концепції художнього пізнання й осмислення світу.

І ця робота більш авторитетна, якщо літературознавець сам є письменником. Так, Микола Зимомря, наголошуючи у своєму нарисі на знакових творах Павличкового доробку, скеровує думку реципієнта й до його естетичних поглядів. Варто звернутися бодай до опису творення поезії, написаного в унісон із «Секретами поетичної творчості» Івана Франка:

«У першому «гарячому» і священному періоді [творчого процесу], коли відбувається ніби виверження з глибин підсвідомості забутих вражень, відкладених там життєвим досвідом образів, поет формує лавину почувань і думок словами... Але творчий процес, хоч яким би він був психічно складним, загадковим, індивідуальним, і непіддатливим для найменшого змеханізування, все-таки, мабуть, у кожного поета перемирюється або завершується «технічним періодом», коли спадає емоційна напруга, втихомирюється розбурхана фантазія, а свідомість аналізує недоліки або достоїнства писаного чи вже в чорновому варіанті закінченого вірша.

Саме в цей «технічний період» своєї праці поет може скористатися справжнім словником рим, щоб надати змістові й формі свого твору більшої гармонії, самій формі більшої досконалості, щоб, крім усього іншого, через неповторюваність рим зберегти неповторність свого нового творіння».

Чи не таким шляхом творилися й творяться поетичні нариси та есе самого Миколи Івановича?

На це питання відповідь можна знайти у галереї портретів, писаних у стінах Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (у якому професор М. Зимомря виступає членом спецради за спеціальністю «Порівняльне літературознавство», принагідно збираючи золоті крихти слів, образів, концептів та наукових думок, що про них потім буде створено нові нариси та поетичні есе).

Письменницько-педагогічне «гроно п'ятірне» викладачів Інституту філології, що їх із-поміж численних представників Київського університету обрав автор як найдостойніших, зробить честь будь-якому європейському університетові. Витончений знавець східної поезії Людмила Грицик; перекладознавець Олександр Чередниченко, який, перефразовуючи В. Стефаника, словом «прокладає мости до зізд»; самобутній поет-мовотворець, володар «світу світів – мови» Анатолій Мойсієнко; Олександр Астаф'єв – невтомний мандрівник по світах, якому підкоряються й поезія, й роман; Анатолій Гуляк, про якого годі й сказати, кого з класиків української літератури він не міг би процитувати напам'ять. Кожного з них Микола Зимомря поціновує як найкращого друга, для кожного знаходить наймісткіші слова.

Пригадується, що М. Зимомря «світлом слова – трунком із чаші Радості» свого часу назвав віршовий доробок Йосипа Фиштика, уточнивши: «Гармонійність поетичних узагальнень, що створюють мікроатмосферу довіри, відтінену по-філософськи закroєним смислом утверджувати високу духовність між людьми. Тут не слід шукати ускладнених витків чи метафоричних ключів від форту Буаяр...».

І надалі подано довгий ряд назв, які самі собою спонукають прочитати ті поезії, спроеціювати їх на свій естетичний досвід, зрозуміти кожне слово, спрямоване до серця та розуму: «Отча криниця», «Рідний Києве мій», «Душа нова весну стрічає», «Угодники розбрату», «Кольори життя», «Світання», «Дні мої», «Маленьке диво», «Сівач», «Колосок», «Бджоли», «Старий камінь», «Минущість», «Травнева злива», «Дві скрипки», «Світ для двох», «Кровообіг весни»...

Можна подумати, що деякі з зазначених назв, говорячи сучасною науковою мовою, «створюють горизонт очікування» чогось уже відомого, неодноразово оспіваного у поезії (це, до речі,

викликає асоціації з іронічно-саркастичними пасажами А. Малишка про вірші з різноманітними «солов'їними» заголовками, див. «Думки про поезію»). Та водночас за «старими» назвами та образами приховано одвічно новий зміст: «Нам небагато для щастя треба, / Щоб квітло поле і синє небо, / Щоб ми лишались завжди собою / І мали долю у житті...» («Лишаймося собою»)

Підсумовуючи, можна зауважити: метою цієї масштабної роботи Микола Зимомря, власне, як носій нарисового жанру поставив показати просторово-часову панораму української науки та культури як різногранної динамічної системи з її істотними характеристиками «тут-і-зараз», із органічними спадкоємними зв'язками та вірогідними перспективами в проекції «тут-і-завжди». Завдяки цьому 644-сторінкове монографічне видання перетворилося на широке семантичне поле з численними гіпонімами (персоналіями, творами, жанрами, стилями) та гіперонімами (періодами розвитку), взаємодія яких скерована на виявлення сутності української культури в контексті світової.

... Добротою людською натомлений день

Приходить спочити до срібної ночі.

І вірш –

тільки віршем високим

повинен прийти до людей:

Очі в очі (Анатолій Мойсієнко).

Завдяки невтомній творчій роботі Миколи Зимомрі митці приходять до людей, аби відбувся емоційний діалог «очі в очі» – без нього неможлива ні художня творчість, ні наукове спілкування. Навіть якщо Нестор-літописець творив свою «Повість минулих літ» практично у повному усамітненні, він повсякчас думав про своїх майбутніх читачів – «чительників», як говорили в пізніші барокові часи, – і звертався до кожного з нас із запитанням «Звідки єсть пішла Руська земля?» Відповіддю на нього може бути просте речення – «З мови». З мови, яка завжди була й лишається головним визначником естетичного чуття та менталітету всіх народів. За слухним твердженням автора передмови, відомого українського літературознавця та письменника Любомира Сеника, «зацікавлений читач віднайде на сторінках збірки «Час і життя» багато реалій з життєпису знаних діячів, цікаво розгорнутих розповідей. Вони

зворушують не тільки вмілою організацією переказу фактів і подій, але, у першу чергу, емоційними забарвленнями, ліричними відступами, інформативними повідомленнями та ситуативними імпровізаціями». До цих слів можна додати: той, хто прочитає рецензовану книжку, матиме, поза всяким сумнівом, радість для душі.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Голоси пам'яті й культури визначного поета

(Дмитро Павличко. Голоси мого життя. Статті, виступи, інтерв'ю. Документи. – Київ: В-во Соломії Павличко «Основи», 2013. – 744 с.)

Сказати б замість заспіву: на сторінках «Літературної України» від 28 лютого 2013 року надрукована змістовна стаття Віталія Радчука під неоднозначною назвою «Америка – світові: читайте Павличка!». Прагнемо зробити «вкраплення», оскільки поділяємо це цікаво закреслене твердження: «Поезія – це намолений храм, де слова мають значення тому, що їх вимовили тисячі людей. Вона примхлива й багатовимірна. А тому не знає ні школи психологів творчості чи біографістів, ні рецептивної естетики, герменевтики чи візіонерства, ні «нової критики», структуралізму, дискурсології...».

Либонь, можна б продовжити цю вдало сформульовану думку, власне, про «намолений храм», споруджений Дмитром Павличком – поетом, перекладачем, літературознавцем, критиком, публіцистом, політиком, дипломатом, громадським діячем... Стільки захоплень, устремлінь, творчих змагань! Цілісна дешифрація досі зробленого міститься у системному виданні «Твори» Дмитра Павличка у десяти томах: перші чотири томи репрезентують оригінальні поезії, що представлена в розвитку; у наступних томах – від п'ятого до десятого – широко подано його потужний перекладацький доробок (К.: Видавництво Соломії

зворушують не тільки вмілою організацією переказу фактів і подій, але, у першу чергу, емоційними забарвленнями, ліричними відступами, інформативними повідомленнями та ситуативними імпровізаціями». До цих слів можна додати: той, хто прочитає рецензовану книжку, матиме, поза всяким сумнівом, радість для душі.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Голоси пам'яті й культури визначного поета

(Дмитро Павличко. Голоси мого життя. Статті, виступи, інтерв'ю. Документи. – Київ: В-во Соломії Павличко «Основи», 2013. – 744 с.)

Сказати б замість заспіву: на сторінках «Літературної України» від 28 лютого 2013 року надрукована змістовна стаття Віталія Радчука під неоднозначною назвою «Америка – світові: читайте Павличка!». Прагнемо зробити «вкраплення», оскільки поділяємо це цікаво закреслене твердження: «Поезія – це намолений храм, де слова мають значення тому, що їх вимовили тисячі людей. Вона примхлива й багатовимірна. А тому не знає ні школи психологів творчості чи біографістів, ні рецептивної естетики, герменевтики чи візіонерства, ні «нової критики», структуралізму, дискурсології...».

Либонь, можна б продовжити цю вдало сформульовану думку, власне, про «намолений храм», споруджений Дмитром Павличком – поетом, перекладачем, літературознавцем, критиком, публіцистом, політиком, дипломатом, громадським діячем... Стільки захоплень, устремлінь, творчих змагань! Цілісна дешифрація досі зробленого міститься у системному виданні «Твори» Дмитра Павличка у десяти томах: перші чотири томи репрезентують оригінальні поезії, що представлена в розвитку; у наступних томах – від п'ятого до десятого – широко подано його потужний перекладацький доробок (К.: Видавництво Соломії

Павличко «Основи», 2010 – 2011). Звісно, виокремити визначальне чи найголовніше у мистецькому вжитку Дмитра Павличка – справа не з легких. Бо тут мусить бути паралель: з ким порівнювати? Йдеться, поза всяким сумнівом, про характерну особистість, сенс якої влучно окреслив Іван Дзюба поняттям подвижник. Цьому десятитомнику передувала ціла низка інших вагомих видань, у т. ч «Українська національна ідея. Статті, виступи, інтерв'ю. Документи» (К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004); «Літературознавство. Критика (К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007, т. 1: Українська література; т. 2: Світова література), «Вибрані твори у двох томах» (К.: Видавництво «Українська енциклопедія», 2009) та ін. Минулого року майстер знову опублікував двотомний збірник вибраних публіцистичних текстів під вже згаданою назвою «Українська національна ідея» (К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2012). Не для самопохвали один із авторів (М. З.) цих рядків вважає за доцільне зробити акцент: тут міститься також широко закроена розмова з Дмитром Павличком, власне, інтерв'ю «Голос совісті та її сенс, який треба шукати...».

Щойно побачив світ одностомник статей, виступів, інтерв'ю, документів під загальною назвою «Голоси мого життя», її метакритичний дискурс вражає щирим ліризмом, безпосередністю нарративу, філософічним поглядом на ХХ століття, яке Євген Маланюк назвав «залізним». Відтак рецензована книжка охоплює широкий спектр питань, стрижень яких визначає характер літературної та політичної публіцистики. Примітна деталь: цей характер віддзеркалює рух автора з урахуванням життєвого досвіду, а також його складових – факту, події, явища, тенденції, закономірного узагальнення. Це ілюструє зіставлення, приміром, з книжкою «Біля мужнього світла» (К.: Рад. письменник, 1988), збіркою літературно-критичних статей, спогадів і виступів. Матеріали, що увійшли до видання «Голоси мого життя», мають чіткі часові орієнтири. Вони окреслюють період від 1955 – го до 2012 рр. Без сумніву, упродовж останнього десятиріччя його авторський темперамент зримо потужний, якщо цю якість оцінювати саме крізь призму щойно оприлюднених свідчень Павличка як публіциста. Тут проступає множинність уявлень стосовно публіцистичної матриці з огляду на її естетичну й

практичну функції, а також взаємодію різноманітних діяльних чинників. Дмитро Павличко досконало володіє публіцистичними ходами, що виражаються у просторово-часових діях, їхній інтенсивності та пізнавальних функціональних зв'язках. Звісно, одні модельні функції домінують, а інші дещо пригасають. Однак, що дуже суттєво, Павличкові «голоси» від першого десятиліття ХХІ ст. не зазнали деформації суджень, скажімо, з огляду на нотки конформізму чи нонконформізму. Натомість вони де-не-де мали місце у публіцистичних творах 70 – 80-х рр. Наприклад, у таких виступах, як «Молоді зорі», 1978; «Наш співавтор – час», 1982; «Жити правдою», 1986), митець не оминув ілюзорних декларацій, а звідси – зумисного протиставлення помежівних ситуацій. Останнє викликало не полемічний розвиток дії, а радше – той очікуваний тогочасним реципієнтом пафос, що мав пропагандистську спрямованість, зокрема, на рівні поверхневої побудови публіцистичної структури. З цього погляду добре, що Дмитро Павличко особисто зробив спробу відібрати краще з багатого публіцистичного доробку.

Зрозуміло, заслуговують на увагу публіцистичні тексти, що вперше опубліковані на сторінках збірки «Голоси мого життя». Проте й інші матеріали, які вдруге чи втретє «прилипнуть» до зацікавленого читача, творять цілісне висвітлення актуальної проблематики. Переважна більшість позицій містять суспільно значущі твердження, рефлексії, висновки, в основі яких – аргументована заангажованість вагомими ідеями, самобутніми й неприхованими прийомами. Це засвідчують такі зразки Павличкової публіцистики, як, приміром: «Я вірю у невичерпні сили народу», «Золоте ядро Шевченкової творчості», «Про Чорнобильську катастрофу», «Про долю ядерної зброї», «Засвоїти уроки історії», «Україна і світ», «Журнал «Соборність» Олександра Дека» тощо. Національна проблематика – це окремий акцент, що постає під пером публіциста винятково переконливим і художньо містким.

У вступному слові «Голоси мого життя (Замість щоденникових записів)» Дмитро Павличко розгорнув цікаву думку, яку варто виокремити наприкінці нашого відгуку. Ось ця примітна фіксація та її сенс: «З цієї книжки видно, що з молодих літ упродовж усього життя я намагався підносити та обороняти в

літературі все талановите, патріотичне, а в політиці – все, що об'єднувало й націлювало наш народ на здобуття своєї національно-державної незалежності... Ця книжка, власне, про багато днів у моєму житті, коли я нічого іншого не робив, тільки писав про моїх друзів. Тут різні прізвища, книжки, таланти, події, явища, поєднані у моїй свідомості лише обов'язком, що в певний день був найважливішим для мого життя».

Докладний аналіз збірника дає можливість дійти висновку: Дмитро Павличко – тонкий знавець літературно-естетичних тенденцій та суспільних явищ. І повсюди він прагне тієї повноти, яка цілком відповідає потребам адекватного розуміння життєвих реалій та їхньої системної характеристики. Все це свідчить про те, що автор «Двох кольорів» є, безперечно, унікальним майстром публіцистичного жанру. А ще, як це зазначено в «Автобіографії» Дмитра Павличка, він за освітою – учитель, а за фахом – письменник...

Особливий інтерес викликають есе, відгуки на книги побратимів по перу, літературно-критичні нариси, спогади про Максима Рильського, Григорія Тютюнника, Андрія Малишка. Так, у статті «Століття Андрія Малишка» йдеться про маловідомий факт із життя поета, зокрема виступ у Львові на літературному вечорі (1968 рік), де він звернувся до галичан: «Я, воїн Червоної армії, визволяв вас від Польщі 1939 року. Я ходив тоді вулицями Львова, чув українську мову, бачив українські написи на будинках міста. А сьогодні я пройшов тими ж вулицями. Скажіть мені, куди поділася українська мова? Куди подівся Львів Івана Франка? Раби, скажіть мені, навіщо я вас визволяв?» Завершує книгу Д.Павличка поезія «Голос Андрія Малишка» (2012), епіграф до якої – рядки з «Україно моя»: «Україно моя, мені в світі нічого не треба, / Тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти».

Наталія Мочернюк, доц. (Івано-Франківськ)

Богдан Лепкий як митець-універсаліст у новій літературознавчій рецепції

(Гавдида Н. Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого: Монографія / Наталія Гавдида. – К.: Смолоскип, 2012. – 228 с. – (Серія «Українські студії»).

Монографія Наталії Гавдиди, присвячена творчості Богдана Лепкого, що з'явилася минулого року у видавництві «Смолоскип», вписується в жанр літературного портрета. Спершу видається, що це нескладний літературознавчий формат, бо провідним методом дослідження так чи інакше буде біографічний метод. Однак згодом приходиться усвідомити складність такої розвідки, адже літературний портрет аж ніяк не тотожний біографії, тому від вибору супутніх методів для розкриття творчої особистості автора залежить адекватність «літературознавчої картини»: чи буде впізнаваним у ній письменник? Книжка тернопільської дослідниці дає читачкомуні заголові точне відображення Богдана Лепкого як митця-універсаліста, всебічно розкриваючи значення творчої спадщини та інтенцій автора. Детальність портрета Лепкого забезпечена власне малярською складовою дискурсу його творчості, увага до якої вирізняє дослідницьку стратегію Наталії Гавдиди серед інших численних досліджень. Так, творчість Богдана Лепкого була популярним матеріалом для вивчення в останні десятиліття в Україні (дисертації Віолетти Соколової, Богдани Вальнюк, Наталії Буркалець, Надії Білик, Тетяни Литвиненко, Ольги Царик, Олени Тарасової, Олени Костецької, Віри Качмар, Наталії Лупак, Михайла Зушмана, Олександра Кордонця, Миколи Ткачука, Ольги Царик). Разом з тим, ніхто з дослідників не порушив питання про важливість його живописного спадку, зокрема у зв'язку з інтерпретацією творчості літературної. Дослідниця наголошує: «Літературно-малярський доробок письменника становить цілісний ансамбль, спільна векторність руху якого зумовлюється притаманним авторові пластичним мисленням. Адже словесні та малярські полотна є різними формами прояву образного мислення митця. Тому аналіз

літературних творів культурного діяча необхідно здійснювати крізь призму живопису, інакше він буде неповним та необ'єктивним» (с. 18). Акценти на інтеграції літературної і малярської складових творчої спадщини Богдана Лепкого надають розвідці Наталії Гавдиди новаторського шарму.

Проблематика міжмистецьких взаємодій викликає все більше зацікавлення сучасного літературознавства. У річище вказаної проблематики вливаються і дослідницькі студії творчості митців, які зуміли розкрити свій таланти у різних мистецьких сферах. «Безперечно, інтерес до мультиталантів має своє місце в царині «літератури та інших видів мистецтва»⁶, – стверджує й Ульріх Вайсшайн, закликаючи компаративістів звертати увагу не лише на величних геніїв, а й на постаті меншого рангу й менш затребувані у виборі тем для вивчення. До таких постатей сміливо можна віднести і Богдана Лепкого, тож книга Наталії Гавдиди є доречною в контексті як компаративістики, так і історії української літератури. Для широкого загалу дослідження має передусім пізнавальний ефект. Впевнена, знайдеться чимало гуманітаріїв, які вперше дізнаються про те, що письменник навчався у Віденській академії мистецтв, приятелював з видатними українськими й польськими художниками того часу, сприяв створенню українського гуртка «Зарево», а в 1930 році розписав у селі Жовчеві, що на Рогатинщині, іконостас греко-католицької церкви Святого Михаїла, створивши десять взірців сакрального мистецтва.

Разом з тим, згаданий німецький дослідник обумовлює важливу роль літературознавчої теорії й методології щодо порівняльних студій літератури з іншими видами мистецтва. Це стосується і дослідження творчості митців-універсалістів. Певні методологічні орієнтири запропонувала для таких студій Леся Генералюк, праця якої «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» вийшла в 2008 році у видавництві «Наукова думка». Наталія Гавдида розв'язує свою проблематику радше інтуїтивно, однак і її підхід матиме попит у дослідників

⁶ Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 384.

різних аспектів «літератури та інших видів мистецтва» як одне з найновіших цікавих досліджень.

Монографія будується з двох великих розділів – «Постать Богдана Лепкого на тлі українського культурного життя кінця XIX – першої половини XX століття» і «Творчість Богдана Лепкого крізь призму літературно-малярської взаємодії», які, своєю чергою, поділяються на підрозділи.

Перший розділ вибудований і структурований майже цілком на біографічному методі. Авторка розглядає роль сім'ї і освіти у формуванні творчої особистості митця, а згодом висновує, що «саме домашнє виховання заклало підвалини літературно-малярського дискурсу його спадщини» (с. 102). У цьому підрозділі Н. Гавдида намагається реконструювати різні погляди в літературознавчій дискусії щодо стильової приналежності поетичної і прозової спадщини митця. Virізняючи дослідників, які вбачали у Лепкому виразника модернізму, та тих, хто помітив у його спадщині ознаки реалізму, сама авторка не прагне окреслити стильову домінанту. «Його багатогранний талант реалізувався в різножанрових текстах, в яких простежується не лише синтез мистецтв, а й поєднання різних стильових тенденцій: реалізму, неоромантизму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму» (с. 47) – робить такий висновок Н. Гавдида. Неодноразово наведені свідчення самого Богдана Лепкого про те, що він хотів бути малярем, впродовж усього життя не полишав малярства. «Богдан Лепкий ніколи не захоплювався пером настільки, щоб забути про пензель: продовжував писати картини, вивчав історію мистецтва, друкував культурологічні дослідження, популяризував доробок українських художників, допомагав їм матеріально» (с. 47), – зазначає дослідниця.

Н. Гавдида простежує, як відобразилося на творчості Лепкого захоплення живописом польського художника Яна Матейка. Обидва митці прагнули написати історію рідного народу. «І якщо поляки дотепер на події власної історії дивляться крізь призму картин Яна Матейка, то українці інформацію про героїчне минуле свого народу черпають зі словесної спадщини Богдана Лепкого», – підсумовує авторка (с. 57). Генетико-контактними зв'язками пояснює дослідниця присутність у словесних творах Станіслава Виспянського та Богдана Лепкого літературних образів,

появу яких інспірували живописні полотна Яна Матейка. До речі, Виспянський був учнем Яна Матейка, а також цікавий тим, що належить до кола мультиталантів (він і письменник, і маляр).

Важливими є маловідомі факти з біографії письменника, які висвітлюють взаємини Богдана Лепкого з художником Миколою Івасюком. Під впливом Івасюка з'явилося мистецтвознавче дослідження Лепкого «В'їзд Хмельницького до Києва», образ Миколи Івасюка». Авторка звертає увагу на перегуки окремих полотен художника з фрагментами епопеї «Мазепа». Дослідниця розворушила масив епістолярію Лепкого, через який розкриваються світоглядні позиції письменника, а це ще один із бонусів монографії.

Дуже важливим є краківський період творчості Лепкого, адже саме тоді за сприяння митця виник український гурток «Зарево», до якого належали студенти, що навчалися в Кракові. Заслугує на пошанування його праця в царині духовного меценатства. Письменник опікувався молодими художниками Михайлом Бойчуком, Іваном Северином, Олексою Маубергом, Романом Барвінським, скульптором Михайлом Гаврилком. У Кракові Лепкий включився в діяльність «Просвіти», яка стала центром культурного життя українців. Вражає коло дружніх взаємин письменника, до якого входило багато українських (Олекса Новаківський, Петро Холодний-старший, Іван Труш, Михайло Бойчук, Іван Северин) та польських (Станіслав Виспянський, Леон Вичулковський, Ян Станіславський) художників.

У перший розділ винесла дослідниця аналіз мистецтвознавчих праць Лепкого («Про артиста-маляра п. Северина», «Олекса Новаківський», «Як виглядав гетьман Іван Мазепа?», «Українські фрески в краківській катедрі»), серед яких виокремлює і наукові, і популяризаторські роботи.

Другий розділ присвячено власне аналізу художніх творів письменника, в яких, на думку дослідниці, проступає малярське підґрунтя. Так, до уваги беруться живописна образність пісні «Чуєш, брате мій», мазепинська тема, оповідання «Дивак», «Образ», «Чорні діаманти», «Ікона» в контексті зацікавлень автора живописом, малярські ремінісценції та засоби творення художнього образу в словесній спадщині митця. Сюди ж включила

дослідниця питання рецепції творчості Шевченка в працях Лепкого («Про життя і твори Тараса Шевченка», «Про «Наймичку», поему Тараса Шевченка», «Шевченко про мистецтво»). Н. Гавдида розширює методологічний інструментарій у цьому розділі, задіюючи, крім біографічного, герменевтичний, генетичний, порівняльно-історичний методи.

Слушний висновок Н. Гавдида про існування дифузних процесів між польськими та українськими культурними колами. Однак надміру широке узагальнення, що «і «Заметіль» Романа Купчинського (1928, 1933), і «Рева та стогне Дніпр широкий» Юрія Смолича (1960), і «Червоні троянди» Михайла Івасюка (1960), і «Пригоди журавлика» Всеволода Нестайка» (1979), і «Чуєш, брате мій» Юрія Хорунжого (1989) опосередковано (через вистави Станіслава Виспянського) пов'язані з полотном Яна Матейки «Битва під Грюнвальдом» (1878)» (с.122) наражає дослідницю на дискусію. Та важливість естетичної функції пісні Богдана Лепкого «Чуєш, брате мій» для аналізованих творів, звісно, незаперечна.

Аналіз мазепинської теми має на меті «розглянути, як пластичне мислення, малярський хист, мистецтвознавча ерудиція Богдана Лепкого проявилися на структурно-семантичному рівні його словесного доробку, зокрема в оповіданні «Під портретами предків» та епопеї «Мазепа» (с. 125). І Н. Гавдида успішно досягнула мети, як і в наступних розділах, у яких бралися до уваги оповідання про художників і картини Лепкого. Авторка ретельно відстежує малярські ремінісценції у творах письменника, виявляючи неабиякий дослідницький хист. Підрозділ «Мистецький синкретизм творчості Тараса Шевченка в рецепції Богдана Лепкого» розкриває близькість Кобзаря автору пісні «Чуєш, брате мій» за світобаченням і світосприйманням. «Ці праці є цікавим джерелом вивчення естетичних, літературно-критичних, мистецтвознавчих поглядів Б. Лепкого, адже засвідчують ґрунтовне знання ним біографії Т. Шевченка, глибоке розуміння психології творчості, усвідомлення неповторності індивідуальної письменницької манери» (с. 169).

«Замість висновків», що вивершують дослідження і мають назву «Згадуючи з вдячністю», Наталія Гавдида віддає шану людям, які найбільше доклалися до збереження архіву родини Лепких, що зараз становить основу експозиції Бережанського

музею письменника – Миколу Климишина (1909–2003) і Романа Смика (1918–2008). Так мудро й інтелігентно завершує авторка свою розвідку, яка легко прочитується завдяки прозорості її наукового стилю.

Серед «аксесуарів» книги не можна не відзначити ілюстративні матеріали, що склали портрети близьких, Тараса Шевченка, ікони, які намалював Богдан Лепкий, окремі полотна Яна Матейка, Миколи Івасюка, інші картини з архіву Лепких. Як на мене, вдалим є дизайн обкладинки Миколи Леоновича, основу якого складають роботи Лепкого-художника на тлі життєствердної комбінації яскраво-зеленого й салатого кольорів. Видання супроводжують думки Олександра Астаф'єва, Ростислава Крамаря, Наталії Кучми, Ростислава Семківа про значення праці Наталії Гавдиди, подані на задній боковині книжкової оправи.

У 2011 році Наталія Гавдида стала лауреатом Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені братів Богдана та Левка Лепких за популяризацію та утвердження імені та творчості Богдана Лепкого. З Богданом Лепким пов'язане чи не все життя дослідниці у літературознавстві. Без сумніву, видання монографії є важливою віхою наукової біографії Наталії Гавдиди, з якою радо її вітаємо.

Микола Сулятицький, доц. (Івано-Франківськ)

Вагомий внесок культурологічних досліджень Володимира Качкана

(Качкан Володимир. Постаті: Студії. Есеї. Сильвети. Рефлексії: У 2-х томах. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – Т.1 / за заг. ред. М.Романюка. – 2012. – 572 с.; Т.2 / за заг.ред. М.Романюка. – 2013. – 736 с.)

Наша національна культурологічна спадщина нещодавно збагатилася добротним двотомником академіка Володимира Качкана, що його благословила Вчена рада Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України за загальною редакцією доктора історичних наук, професора, члена-кореспондента НАН України Мирослава Романюка.

музею письменника – Миколу Климишина (1909–2003) і Романа Смика (1918–2008). Так мудро й інтелігентно завершує авторка свою розвідку, яка легко прочитується завдяки прозорості її наукового стилю.

Серед «аксесуарів» книги не можна не відзначити ілюстративні матеріали, що склали портрети близьких, Тараса Шевченка, ікони, які намалював Богдан Лепкий, окремі полотна Яна Матейка, Миколи Івасюка, інші картини з архіву Лепких. Як на мене, вдалим є дизайн обкладинки Миколи Леонovichа, основу якого складають роботи Лепкого-художника на тлі життєствердної комбінації яскраво-зеленого й салатого кольорів. Видання супроводжують думки Олександра Астаф'єва, Ростислава Крамаря, Наталії Кучми, Ростислава Семківа про значення праці Наталії Гавдици, подані на задній боковині книжкової оправи.

У 2011 році Наталія Гавдида стала лауреатом Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені братів Богдана та Левка Лепких за популяризацію та утвердження імені та творчості Богдана Лепкого. З Богданом Лепким пов'язане чи не все життя дослідниці у літературознавстві. Без сумніву, видання монографії є важливою віхою наукової біографії Наталії Гавдици, з якою радо її вітаємо.

Микола Сулятицький, доц. (Івано-Франківськ)

Вагомий внесок культурологічних досліджень Володимира Качкана

(Качкан Володимир. Постаті: Студії. Есеї. Сильвети. Рефлексії: У 2-х томах. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – Т.1 / за заг. ред. М.Романюка. – 2012. – 572 с.; Т.2 / за заг.ред. М.Романюка. – 2013. – 736 с.)

Наша національна культурологічна спадщина нещодавно збагатилася добротним двотомником академіка Володимира Качкана, що його благословила Вчена рада Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України за загальною редакцією доктора історичних наук, професора, члена-кореспондента НАН України Мирослава Романюка.

Науково-популярне видання постає цілісним, тематично цікавим, змістово повновартісним і оригінальним розкриттям філологічної думки. Перш за все впадає у вічі структурно-композиційна продуманість книг, де спостерігаємо широку амплітуду стилістичного викладу художньо-біографічних розвідок, есеїв, критичних роздумів. Двокнижжя, що засвічує ймена видатних українських культурологів, митців, письменників, журналістів минулого й сьогодення – представляє щедро налитий талантами кетяг нашої творчої персоналії, які зуміли в непростих, інколи й трагічних умовах вибуяти велемайним квітом, не заскніти, а дати животворні плоди науки і культури.

Багаторічна попередня підготовка автором цього видання помітна у багаточисельних нарисах, статтях більшого чи меншого формату, він про не одну із цих персоналій писав у часи першої згадки про них чи ж найбільшого творчого піднесення. Тому, як наголошує пан Володимир в інтродуктивному «Заспіві», праця «попросилася» у світ лишень тепер, коли чимало співвітчизників відійшли у засвіти, а хтось власною повсякденною роботизною за цей час яскраво засвітився під сонцем. Так само виданням книг автор прагне привернути увагу суспільності до відзначення сотих роковин постановня Українського Січового Стрілецтва, оскільки чимало на сторінках праці відведено творчим постатям січовиків – звитяжним сурмачам національного духу та визвольних змагань початку минулого століття.

Концептуальною особливістю укладання подібного зразка книг полягає у тому, що новітня гуманітарна наука на тлі сучасних філологічних експериментувань нерідко намагається відсторонитися від такого деталістичного стибу роботи, марно пробуючи відтіснити такі видання у закамарки застарілого літературознавства, оперуючи нібито новими вимогами художнього осмислення творчості та підходів рецептивного сприйняття дійсності, в той самий час не маючи за собою жодних ґрунтовних світоглядно-наукових альтернатив, окрім сомнамбулічного псевдодидактичного рефлексивного словоблуддя.

Вслухаючись духом у мудро-провіденційні поради своїх колишніх наставників, які радо спомагали у першоспробах гранити творче перо ще початкуючого тоді молодого студента, аксіоматичним став метод підходу до науки почерез кількісно-

примножувальний принцип, який, оминаючи пустопорожні вивіювання, обов'язково передбачає нововідкриття у дослідницькій сфері. А справжність повсякчас потребує копіткої праці, перманентного вдосконалення та якісного нагромадження матеріалу, в той самий час умілого аналітичного відбору добірного озерня та відсіювання ураженого псевдонауковим кукіллям ошусть. Тому не можна претендувати на будь-яку претензійну пошукову значимість без припідняття покритого порховим шаром призабуття архівного пласту нашої культурологічної материзни без аналітичного перепрочитування подій, явищ, людських доль, нерідко поскрибованих обставинами колоніального під'ярем'я та засоціоложеного олуб'я.

Специфічною особливістю дослідницько-документальної справи є те, що автору доводиться перелопатити гори матеріалу, пересипати через пальці терикони найрізноманітнішої інформаційної зайвини-породи, передробити в жорнах терпеливості наносного ненаукового каменюччя задля віднайдення непримітних окрушинок воістину цінного, непідробного артефакту, що матиме непроминальний хосен у скарбниці високої науки і спричиниться для поповнення скарбу української літератури та культури. На жаль, чомусь на маргінесі сучасного буття опинилася гуманітарна сфера суспільного знання, її запроторюють у своєрідне світоглядне гетто, у якому їй прищеплюється якась неповноцінна вторинність поруч із нібито важливішими і посутнішими соціально-економічними потребами.

Отож-бо у наших таких невітшних умовах чи не всі тяготи відстоювання національної самоідентичності у час, коли, як мовив великий українець Анатолій Погрібний, йде боротьба за культурний простір на наших теренах, яка є лише одним із виявів боротьби за геополітичний простір, перекладені на невеликий, зате жилавий прошарок борців за українську справу, тому і вищезгадані праці як ніколи актуальні, вкрай необхідні літературно-публіцистичні джерела. Безсумнівно, що без знання потужного внеску в українську культуру її яскравих імен неможливо зрозуміти сутність культурології, її розвиток, особливості національної психології. Тому дуже слušними є умовиводи сучасного гуманітарія-аналітика Олега Гриніва, який зазначає, що «адже нерідко випускники вищих навчальних закладів не уявляють

внеску синів і дочок нашого народу у світову культуру, дивляться на культуру національну як на сільську, що опинилася на узбіччі цивілізаційної магістралі. Нічого дивного у цьому нема. Упродовж десятиліть учням і студентам нав'язували погляд на нашу духовність як на похідну від російської, а останню трактували як пріоритетну у глобальному обширі». То ж, як резюмує письменник В.Качкан в одній із своїх передмов до книжкових видань – «нагромадити силу-силенну різножанрових матеріалів і на відповідному рівні покласти цей багаж у «банк пам'яті нації» – значить, вирости духовним багатцем, володарем капіталів, яким одна, найвища ціна – незнищенність...».

На огромі прочитаного, побаченого та відчутого про визначних діячів українства, автор двокнижжя у дискурсивному аспекті представляє добре організований, майстерно поданий виклад зображуваних ним персоналій, тримаючи в полі зору багатоманіття їхніх внутрішньопсихологічних виявів, прагнень та досягнень. Хіснучи із уже готових ужиноків, для читача досить часто ніби за кулісами знаходиться сама таїна творчості, шлях, яким прошкує щойно забриніла ідея-думка, яка подовгу виношується в уяві, у роздумах структуризується, обтягується гіпотетичними припущеннями і достовірною фактологічністю – й згодом постає чіткою цілісністю в очікуванні на тривку перевірку справжності, яку, як присуд, винесуть часи грядущі.

Уже насолоджуючись готовим добротним художньо-публіцистичним текстом, спливають на гадку думки над процесом народження новотвору, яку ж інтелектуально-емоційну напругу треба сконцентрувати, щоб сягти в першокорінь суті того чи іншого мистецтва, зрозуміти непросту суть креативності та і самого митця як такого. Пишучи про художників, скульпторів, архітекторів, вишивальниць, ткаць, акторів, письменників, журналістів, просвітницьких діячів (і то не якісь там оглядово-поверхові «собакоовесноперебіжні» однодневні рептильки, а дійсно високого штибу зразки художньо-аналітичної публіцистики) – як то треба спізнати саму людину-творця, відчуті тонкі фібри поруху фантазії, скупатись у визвуках творених ними мелодій, озорітись велемайною колористичною гамою їхніх декоративно-ужиткових творінь, запізнатись із тонкоінтимними порухами письменницької стилістики тощо. І за всім цим стоїть повсякденна,

аж до самозабуття праця, глибоко усвідомлена цілеспрямована самовимогливість, яка зумовлена вже ніби якимсь підсвідомим покликом генної пам'яті предків – «мій Бог там, де не змарнований день...».

Привідкривається змістова завіса книги розвідкою про більш як півтисячолітній рід Барвінських, закорінений у ґрунт духовних, культурницьких та суспільно-політичних традицій минулого, – дав розлоге павіття творців української справи минулих поколінь, що камертонують і донині своїм ревним служінням нашій національній ідеї. На лише 33-річному життєвому відтинку Володимира Барвінського помістились такі вікопомні віхи нашої історії, як заснування «Просвіти» та «Рідної школи», редагування часописів «Правда», «Діло», вдалого промотора народних віч у Галичині, потужного адепта та реалізатора єднання із наддніпрянцями тощо.

Полум'яним болідом перемайнуло через життєві перелоги три десятиліття «першого професійного українського журналіста у чужинецькій пресі»(С.Баран) – Романа Сембратовича. Він, як ніхто, повний енергії та подивугідної працездатності відкривав для розпихато-зазнайкуватої Європи Україну з її багатовіковими історичними та культурницькими надбаннями. Усвідомлюючи, що наш край є певною цивілізаційною загадкою навіть для найближчих порубіжних сусідів, це «змушує його зорієнтувати свої знання, інтереси й фізичні зусилля на те, щоби засобами друкованого слова...нести найширшому читачеві історичну правду про етнос, його минуле й майбутнє». Автором пророблена титанічна пошукова праця і в закордонних скриптозбірнях, які проливають світло й на інші грані ревного пропагатора-ентузіаста Р.Сембратовича, зокрема публіцистичну, редакторсько-видавничу, громадську та політичну грані українського патріота.

З архівних джерел, опрацьованих автором, до нас повертається визначний фольклорист, етнограф, бібліограф, лексикограф, мовознавець, історик, публіцист, редактор, видавець, просвітницький діяч Zenon Кузеля. Будучи ще на Віденських студіях – організував та очолив у столиці імперії українське студентське товариство «Січ», редагував альманах вищеозначеної структури. Згодом пропагував українство з професорських кафедр Українського вільного університету та Українського наукового

інституту, через культурно-просвітницьку працю у таборі полонених у Зальцведелі (Німеччина). У 30-х роках ХХ століття він – голова Союзу закордонних журналістів, а після горезвісного 1939 року проживає і працює у Франції та Німеччині, де активно прилучається до підготовки «Енциклопедії українознавства», згодом очолює Європейський осередок НТШ у Сарселі.

Родинне гніздо Лепких в непростих умовах тодішньої національної та соціальної непевності дало на український вівтар чи не найяскравіших постатей, світочів культури. З огрому зібраного архівного матеріалу, листувань, пересипаного через інтерпретаційне літературознавче авторське сито, подибуємо добірне знання зрештою про цю неперебутню родинну гармонію духу, знань, беззастережної жертвовності во ім'я України.

Осип Назарук, Роман Купчинський, Юрій Шкрумеляк, Мирослав Ірчан... Попри кожного з них яскраву самобутність таланту та непересічну індивідуальність, всіх їх поєднує феномен нашої національної історії – Українське січове стрілецтво, яке прислужилося Україні великою справою в контексті як міліарного, так і культурницького напрямку. На добровільних началах постале українське військо не відало примітивної рекрутської примусівщини, - відділи УСС у складі цісарського війська тримали оборону у найвідповідальніших дільницях бойових дій, ціною тисяч жертв стримуючи російську навалу на Європу. Закроєне на свідомому патріотизмі, заприсяжене щирою любов'ю до України, Січове Стрілецтво виогранюється і як культурно-мистецька з'ява, бо ж під національні знамена станула найсвідоміша інтелектуальна еліта. Важко тепер уявити, щоб у короткохволевих відпочинкових віддушниках між кровопролитним жахіттям боїв у шанцях українського вояцтва творилася високохудожня поезія, шкіцувалася проза, музикувалася пісня, ескізувалося малярство, розправляла крила Мельпомена... Так, О. Назарук згодом, у Відні, співпрацював із урядовими виданнями, у Канаді збирав кошти на фонд національної оборони, у США редагує українські часописи; Р. Купчинський вів активну журналістську роботу, організував Спілку українських журналістів Америки; Мирослав Ірчан у Канаді випускав українські літературні часописи.

А з якою ж цікавістю спраглий до комплексного пізнання читач розкриває для себе трагедію Алли Горської у контексті репресивних гонінь на митців тоталітарної системи, яка, за зболеною констатацією автора, «у всі часи не терпіла вільнодумства інтелігенції, працювала «на ти» з національним інтелектом».

Мабуть, автору книг теж десь на небесах було кинуте на карб мати оте зірке художницьке око, бо одна справа споглядати витвір мистецтва, десь у глибинах підсвідомого розуміти ті ледь відчуті, ще лишень брунькуючі фібри зародку, що має вибуяти згодом досконалим зразком добротного новоутвору, а інша справа – могли ословити трансцендентні вияви творчої уяви, уміти засобами перцептивної комунікації перелити на папір сам механізм постання того чи іншого зразка образотворчої штуки. В.Качкан вловлює нестандартні бачення у малярській концепції Миколи Канюса, розуміє інтелектуалізм Олександра Коровая, бачить гуцульську етнокультурну закоріненість хисту Дмитра Сивака, універсальну символічність Богдана Бринського. А сюжетомісткі силемени гобеленів Богдана Губаля і Михайла Біласа, які виражають своєю колористичною гамою, алегоричною загодованістю назв перевеслять уяву до ткацьких виробів народної майстрині Ганни Василяшук, рушники якої стали новаторством у царині народного декору почерез їхню змістову наповненість розвиток дії, філософську ідейність та «алфавітну» закодованість.

Музика, як один з найкращих виявів людського ества, займає помітне місце в біографії автора книг, вона чи не найкраще лучила із народними джерелами духу, надихала на творення. Недарма ж бо у часи юності пробував видобувати смичком із душі скрипки чи то відхлипи зраненого болем серця, чи непогамованої радості життя. Тому-то таким близьким йому був світогляд скрипаля Петра Терпелюка, ансамбль народних інструментів якого своїм майстровитим музикуванням зачарував навіть мекку європейської інструменталістки Італію. А який розлогий художній есей представив В.Качкан про відомого українського співака Анатолія Мокренка, у якому подано велетенська гама творчих шукань, борінь і досягнень Маестро!

Перерев'язаний національним духовним перевеслом співочий талант незабутнього Івана Мацялка та гурту «Соколи»

неперевершено творив чудопісенне диво, бо ж мав свою, десь загублену у Всесвіті планету щастя, може, й не так збагненну для інших. Тому так і розпанахувалась Іванова душа тугою за болючі рани нашого минулого й сьогодні, боліло серце за змарновану людську суєтність, знаходячи спочинок у потаємних закутках спілкування з Музою, зосібна у роздумах над суттю буття, коли вже йшла за обрій його життєва дорога й душа потрапляла у виміри неусвідомленого і непояснюваного. З особливою теплотою вишкіцувано автором портрет творчої натхненниці «Соколів» – Марії Шалайкевич, надто тонкої, вразливої натури, яку, за словами її побратимів-артистів, «треба чуйно сприймати як весняного, ще не зміцнілого метелика...». Артистка своє життя кладе на паперть божественної офіри, відчуває неабияку відповідальність за оті послані Господні і так чудово нею оспівані «Дари Божі».

Габа смутку низходить на авторське перо, коли спогадується вже у минулому національна совість української естрадної культури – Ігор Білозір, чия зірка зблинула так яскраво на небосхилі нашої музичної культури. І не згасла, а світить звідти дороговказом для інших які продовжують велику мистецьку справу у день насущний – Павло Дворський, Ніна Матвієнко, Михайло Кривень, Михайло Сливоцький, Богдан Кучер, артистка музично-драматичного жанру Христина Фіцалович.

Та найбільше прихилена до серця автора письменницько-журналістська й науково-дослідна царина гуманітарної творчості, тому й про побратимів з цієї робітні у книзі сказано чи не найбільше. З якою вдячністю шкіцуються зараз майстерним стилем сільветки-спогади про незабутніх Великих Українців – професора Володимира Полека й письменника-журналіста Романа Федоріва, які свого часу благословили ще молодого студента у мандри високої науки і художньої журналістики, щиропорядно виогранивши ще не зовсім вправне тоді перо початківця...

Добре побачені у житті і виписані у книзі земні дороги небожителя, совісті української літератури кінця ХХ століття – Тараса Мельничука, яких єднала творча співпраця ще в далеких шістдесятих. Тонко врозумітий автором глибоко-духовний світ львівського журналіста Василя Лизанчука, оригінальний, всеохопний публіцистичний стиль «ловця сонця» Романа Фабрики, скрупулістичну точність буковинського професора-філолога

Богдана Мельничука, бистринь життя і піднебесний зойк душі Нестора Чира, тривку літературознавчу поденщину Євгена Барана, побачив «бездонну тугу і печаль» письменниці Неоніли Стефурак, «земносильне очищування пам'яті» Дмитра Юсіпа.

Мереживоописана вишивана доля народного майстра Дмитра Пожоджука, просто чудово поданий тележурналістський контекст Василя Лесіва, документалізм як життєва кода творчості Михайла Андрусика чи ж гуманітарний універсалізм професора-медика Степана Геніка. Достименно розуміючи анатомію творчості, вдало вловлює В.Качкан «Слід невловимого Протея», аналітично мандрує лабіринтами книги Ольги Слоньовської.

Життєподвиги багатьох перегукуються із тужливою жагурою за втратою побратима, відомого вченого Олександра Рисака, життєва зоря якого закотилася в засвіти безсмертя так негадано передчасно...

Олег Гринів масштабно, з притаманною йому філософічною аналітичністю охоплює огром історичних, політичних, культурологічних аспектів нашого буття, з глибокопсихологічною проникливістю розглядає перманентність повсякчасного змагання свого народу до волі, до виформування незалежного державницького життя. Письменник опонує до невмирущих пракоренів первневого духу, з якого постає отой незабгнений зов, що кликав українців до чину в ім'я їхнього майбутнього.

Розуміючи неперебутнє значення і визначальну роль персоналій в історії українського націотворчого процесу, О.Гринів вихоплює із часової круговерті і розповиває перед вдумливим читачем широкоамплітудну гаму поколінь українців, патріотичних родин відчайдушних і непоказних трударів на рідній царині, таких порізнених в індивідуальних засадниках долі, але єдиних у найважливіших принципових моментах державотворчого та культурологічного процесів.

Іван Хланта...Мабуть, немає жодного публіцистичного видання Закарпаття, де б більше як за сорокаріччя праці його не друкували. А з улюбленого дітища – фольклористичних записів, видавнича матеріалізація яких розпочалась із 1981 року й триває дотепер, – поназбирувалось аж 180, і чого тут тільки немає! Це й казково-сюжетні побутово-соціальні перипетії бідних і заможних, і

про добрих і лихих царів, і про те, чому цигани не мають церкви, і співанки-коломийки, вертепні пісні, і все можливі жарти і фіглі – несть числа отому тематичному обширу фольклорних надбань, відблисків народної мудрості!

А чого тільки варта науково-публіцистична ревна праця відомого львівського вченого-історика, талановитого промотора бібліотечної справи в Україні – Мирослава Романюка, який повсякчас демонструє всеохопний, об'єктивний погляд на пресологію, що неабияк поповнює побутуючі аргументації про складно-перипетійні й неоднозначні процеси нашого культурологічного розвитку.

І яку б постать не заторкнув уважний погляд автора двокнижного розкрилля, – у кожному випадку ми маємо точний, всеохопний підхід майстра публіцистичного пера до найсокровенніших відрухів їхнього мистецького барометра, він достоту прочуває кожну найтоншу пульсину артерії складного механізму творчості.

«Постаті» Володимира Качкана – вагомий привнесок у нашу гуманітарну справу, щедрий дар національній культурі, і, безперечно, повновартісний здобуток української інтелектуальної книгозбірні, що увічніть у літературно-документальному слові дорогі надбання усієї культурологічної ниви.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Народ і його армія: мовознавчий дискурс

(Ярослав Яремко. Нариси з історії української військової термінології. – Дрогобич, 2012. – 403 с.)

Чи можна собі уявити країну без міцної, боєздатної армії? Надійного захисту кордонів і спокою своїх громадян? Без такої армії країна, як дім без даху. Крім військового вишколу, щедрого фінансування уряду, виховання почуття гідності і гордості в кожному воякові, армія потребує міцного науково-філософського й історичного підґрунтя. Основою його є Статут і військова команда, тобто своя, власна українська термінологія. Вагомий внесок у

про добрих і лихих царів, і про те, чому цигани не мають церкви, і співанки-коломийки, вертепні пісні, і все можливі жарти і фіглі – несть числа отому тематичному обширу фольклорних надбань, відблисків народної мудрості!

А чого тільки варта науково-публіцистична ревна праця відомого львівського вченого-історика, талановитого промотора бібліотечної справи в Україні – Мирослава Романюка, який повсякчас демонструє всеохопний, об'єктивний погляд на пресологію, що неабияк поповнює побутуючі аргументації про складно-перипетійні й неоднозначні процеси нашого культурологічного розвитку.

І яку б постать не заторкнув уважний погляд автора двокнижного розкрилля, – у кожному випадку ми маємо точний, всеохопний підхід майстра публіцистичного пера до найсокровенніших відрухів їхнього мистецького барометра, він достоту прочуває кожну найтоншу пульсину артерії складного механізму творчості.

«Постаті» Володимира Качкана – вагомий привнесок у нашу гуманітарну справу, щедрий дар національній культурі, і, безперечно, повновартісний здобуток української інтелектуальної книгозбірні, що увічніть у літературно-документальному слові дорогі надбання усієї культурологічної ниви.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Народ і його армія: мовознавчий дискурс

(Ярослав Яремко. Нариси з історії української військової термінології. – Дрогобич, 2012. – 403 с.)

Чи можна собі уявити країну без міцної, боєздатної армії? Надійного захисту кордонів і спокою своїх громадян? Без такої армії країна, як дім без даху. Крім військового вишколу, щедрого фінансування уряду, виховання почуття гідності і гордості в кожному воякові, армія потребує міцного науково-філософського й історичного підґрунтя. Основою його є Статут і військова команда, тобто своя, власна українська термінологія. Вагомий внесок у

розв'язання цієї проблеми зробив науковець-лінгвіст Ярослав Яремко своєю монографією.

Адресуючи свій труд широкому колу читачів – науковцям, викладачам, аспірантам, студентам, вчителям, автор не згадує про суто військовиків. Про майбутніх офіцерів, які сьогодні вчать у військових закладах, а також саме й про їхніх викладачів. Монографія Я.Яремка, з теплою присвятою світлій пам'яті Батька, повинна стати підручником для всіх прошарків майбутніх військових кадрів.

Історія становлення й розвитку української військової термінології від найдавніших часів до сучасності – це шлях пізнання минулого країни, яку слід захищати, любити, гордитися нею і бути готовим боронити й сьогодні.

На наш погляд, автор дещо завузив як значення своєї книги, так і проблему, яку поставив перед собою, звівши її, по суті, до лінгвістичної. В цілому дослідницька парадигма досить широка. Про це свідчать і архітектоніка, і композиція монографії. Кожен розділ і кожен підрозділ разом утворюють непорушний дискурс й водночас мають самостійне значення. І кожен може вивчатись як тематична цілісність, але не лише як такий, а й як художнє явище.

Читати цю книжку не лише корисно кожному громадянину своєї держави, але й приємно. Вона захоплює, її стиль, авторська творча манера – героїко-романтична, модальність відверта і щира, наприклад, «Лицарі ідеї і чину: до характеристики феномена Українського Січового Стрілецтва» або «Військова термінологія як відображення національно-визвольного руху».

Монографія Я.Яремка має чітку науково-філософську основу: «Йдеться про відновлення функціонального статусу військової субмови, її автентичної основи, а в цілому контексті – про саме розуміння природи термінології: не тільки як підсистеми загальнолексичної системи, «речі в собі», а своєрідної оптики світобачення і світорозуміння» (підкреслення моє – Л.К.). Від військової команди, її чіткості, зрозумілості, вольового імпульсу – до гордості за свій статус військовика і за свою державу. Такі команди проголошують упевнені в собі командувачі, упевнені, що їх не звільнять у запас чи відставку без даху над головою.

Ярослав Яремко занурився в неосяжні глибини історії, релігії, лінгвістики, державотворення, військової справи,

політичних хитросплетінь, дипломатії. Як учений-когнітивіст, такий, що опанував різні науки, поєднав їх у єдине річище, пише вільно, розкуто й не без філологічного злету. Грунтовні знання, копітка праця автора над необхідним матеріалом виявили себе в афористичній мові, своєрідних типологічних твердженнях, максимах, тріадах. І це так зручно для тих, хто буде вчитися за цим джерелом: «Логіка історичних подій довела: військове слово не може бути інструментом лише суто мовних (комунікативних) потреб, але як важливий засіб і спосіб формування національної ідентичності, як невід'ємний чинник національного буття може і має стати також засобом утвердження національної ідеї. Нерозуміння, недооцінка чи фальсифікація тріади: „Українська держава – Українська армія – українська військова термінологія» – або штучний розрив цього діалектичного зв'язку неминуче призводить до втрати державницьких орієнтирів» (с. 264).

Отже – тріади як імперативи до дії, але й тріади – як ознаки суто авторського стилю: «нерозуміння, недооцінка чи фальсифікація...» (с. 264), «... мали різний напрямок, інтенсивність, характер впливу...» (с. 95). Кожне авторське типологічне твердження з допомогою трикратного повтору концептуальних слів набирає сили безсумнівної істинності: «Характеристика цієї еліти, її генеза і кристалізація психоповедінкової моделі – це тема окремого дослідження» (с. 146); «Військові команди виступають як одиниці лексичного, фразеологічного та синтаксичного рівнів» (с. 171); «за масштабами, вагою і напрямком він вписав українське наукове слово у європейський лінгвокультурний простір» (с. 263).

Автор згадує В. І. Вернадського – першого президента Української АН (1918 – 1919), те, що ідея створення АН належала першому президентові УНР М. Грушевському, „однак реалізувати її вдалося за часів гетьманату”. І тут, на мою думку, слід було б сказати про гетьмана П. П. Скоропадського, який за короткий час спромігся багато зробити для України (україномовні гімназії, обов'язкове вивчення української мови в російськомовних закладах, створення АН й ін.). Але найголовніше, до чого він прагнув, його мрія, яку вже почав втілювати, – це створення суто української армії. Як бойовий генерал, кавалергард, істинний українець і разом з тим селяк, він вимінював двох російських

солдатів за одного українця. Це була б справді народна армія із синів народу. Є. Коновалець у своїх спогадах писав, що зробив непоправну помилку, кинувши законного гетьмана з династії Скоропадських напризволяще, а сам «зв'язався із запеклим більшовиком».

Хіба не показовий приклад української шляхетності гетьмана: його дочка, яка народилася 1919 р. уже поза межами рідної землі батька, в еміграції, говорила українською мовою з дитинства. Втрата гетьмана, розумної, освіченої, гордовитої людини – патріота своєї Вітчизни, – це втрачений шанс України стати Європейською державою. Гетьман – це дисципліна.

Лексема гетьман – не метафора, не трон, гетьман – це багатозначний символ з глибинним підтекстом, це й військовий термін, і заклик, і бойове знамено. Як розуміти цей образ у Поета сучасності: «Що ж, авторучка – це не шабля з піхов. / Ворожа кров не бризне з-під пера. / І лиє дощ. І гетьман не приїхав. / Неслушний час. І все-таки пора. / Пора, пора! / Живеться, як на Етні. / Ганьбу віків лиш магма відпере. / Це лиш слова. Зате вони безсмертні. Вгамуйте лють. Їх куля не бере» (Ліна Костенко).

Шабля, піхви, ворожа кров, гетьман, куля – це яка лексика? Чи терміни? У поета-жінки? А чому поет згадує топонім Сулимівка? І для чого?

В маєтку гетьмана Івана Сулими,
в сучасному селі, що зветься Сулимівка,
до кінських грив припадені грудьми,
промчали хлопці – загула бруківка –

і тільки гриви... курява... і свист...
лунких копит оддаленілий цокіт...
і ми... і степ... і жовтий падолист...
і цих дворів передвечірній клопіт...

І як за сонцем повертає сонях,
так довго вслід чомусь дивились ми,
А що такого? Підлітки на конях...
В маєтку гетьмана... Івана Сулими... (Ліна Костенко).

У трьох строфах одинадцять разів вжито три крапки. Це знак не нейтральний, це заклик до розмислів, до висновків. Цінність будь-якого твору – в його асоціативності. Монографія Я.Яремка викликає асоціації й ремінісценції, і поезія Ліни Костенко викликає – і в тому ж напрямі.

Корпоративний дух побратимства – військового і творчо-поетичного – зумовив появу в Євгена Маланюка, згаданого в монографії, болісно-дружніх рядків на адресу Миколи Гумільова («Пам'яті поета і воїна»): «Бідний брате! Дні твої намарне / Пропалали в фінських болотах, – / Ліпше б ти, як трувер, впав на Марні / З іменем Мадонни на устах».

Асоціативність рецензованої монографії – ще одна грань її загальної цінності, вектор у художній світ слова, і не лише поетичного, а й епічного: «Ми, ступай-ступаненки, хочемо, щоб нація наша чужих чобіт не чистила! Пора! Вільними стати пора! Мусимо сісти на коні й мчати по наших козацьких степах разом з орлами й вітрами!.. Цоки-цоки, цок-цок!» (Микола Куліш. «Патетична соната»).

Отже, монографія Ярослава Яремка «Нариси з історії української військової термінології» має фундаментальний характер як джерело багатьох знань, необхідних кожному громадянину своєї держави.

Наукове видання
Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Вип. 37: За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2013. – 410 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Підписано до друку 29. 03 2013. Формат 60x84 1/13
Гарнітура Times. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 300. Ум. друк. арк. 47

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 3

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 3

Микола Ткачук

Художній дискурс циклу «Сонети Обухівської дороги»**Андрія Малишка 3**

Віталій Мацько

Образ автора в художньому творі і листуванні (До 100-річчя з дня народження Ольги Мак) 30

Володимир Мельничайко

Яскравий вияв громадянської мужності 45

Лариса Куца

Ліричний персонаж Івана Франка: специфіка функції «іншого» 55

Наталія Мочернюк

Поетика збірки Святослава Горрдинського «Барви і лінії» 67

Володимир Працьовитий

Драма «Назар Стодоля» Тараса Шевченка – феноменальне явище української культури 77

Віра Качмар, Ірина Копистянська

Автор і наративні рівні в повістях Богдана Лепкого «Сотниківна» та «Вадим» 97

Олеся Мединська

Наукові записки № 37. Літературознавство	405
РОМАН ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ГІНІ ЗНИКОМІ» ЯК ХУДОЖНІЙ ІНВАНІАНТ НАУКОВОЇ ВЕРСІЇ АВТОРСТВА «ІСТОРІЇ РУСІВ»	104
Ірина Полшученко	
Фольклоризм ліричної поезії Степана Руданського	116
Олеся Присяжна	
Ліричний наратив і розширення жанрово-композиційного діапазону поезії Дмитра Макогона	126
Галина Саранча	
Докія Гуменна: проблема становлення та початок літературної творчості письменниці.	137
Олександр Ткачук	
Детермінізм свободи в модерністському наративі новел Михайла Яцківа	151
Ярослав Нагорний	
Біографічні чинники формування світогляду Павла Богацького	162
Тетяна Ткаченко	
Материнська рефлексія у прозі Леся Гринюка і Сильвестра Яричевського	170
Олександр Ткачук	
Вивчення лірики Богдана Лепкого в десятому класі (профільний рівень)	174
Наталя Швець	
Дихотомія темного і світлого в повісті Олексі Гай-Головка «Поєдинок з дияволом»	187
Федосій О.О.	

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ **201**

ЗОРЯНА ЛАНОВИК, МАР'ЯНА ЛАНОВИК

**УКРАЇНСЬКИЙ ПОЕТИЧНИЙ НОКТЮРН: РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЇ
МУЗИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ** **201**

СВІТЛАНА ПРИТОЛЮК

**СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ПРОЦЕС САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ В
РОМАНІ К.Е.ФРАНЦОЗА «МОШКО З ПАРМИ»** **223**

ОЛЕКСАНДР РОКІЩЬКИЙ, НАТАЛІЯ РОКІЩЬКА

ПЕРШИЙ УКРАЇНОМОВНИЙ ПЕРЕКЛАД БІБЛІЇ (ДО 110 РІЧНИЦІ) **234**

ТЕТЯНА СКУРАТКО

**НОВАТОРСТВО ІВАНА ДРАЧА В МОДЕЛЮВАННІ ЛІРО-ЕПІЧНОЇ
ПОЕМИ ІВАНА ДРАЧА** **248**

ТЕТЯНА ТКАЧЕНКО

**«ПОРТРЕТ» ПИСЬМЕННИКА У МАЛІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ
ХХ СТОЛІТТЯ** **258****ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО** **264**

Ж.С. ШАЛАДОНАВА

**ПАЭЗІЯ ЯКУБА КОЛАСА І МАКСІМА РЫЛЬСКАГА Ў СВАТЛЕ
ЛАНДШАФТНАЙ ПАЭТЫКІ** **264**

ХРИСТИНА ГАВРИЛЮК

Наукові записки № 37. Літературознавство	407
ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЙОТРА КУПРИСЯ ПОЛЬСЬКОЮ МОВОЮ: ДИСКУРС МОТИВУ	272
ІВАН ЗИМОМРЯ, РУСЛАНА ЖОВТАНІ	
ЗМІСТОВІ ВЕЛИЧИННИ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ ЛІРИКИ ЮРІЯ КЛЕНА	285
ТАРАС ДЗИСЬ	
ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ У ПРОЕКЦІЇ ТИПОЛОГІЇ ТА СПРИЙМАННЯ (ЙОЗЕФ РОТ, ОСИП ТУРЯНСЬКИЙ, ІВАН ФРАНКО)	294
ОЛЬГА ДОВБУШ	
СУПЕРЕЧЛИВИЙ ХАРАКТЕР СОЦІОКУЛЬТУРНОГО І ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ В США ТА ЙОГО ВПЛИВ НА НАПИСАННЯ “OLIVER’S STORY”	305
МИКОЛА ЗИМОМРЯ, ІВАН ЗИМОМРЯ	
ЗАСВОЄННЯ ДОРОБКУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СИЛОВОМУ ПОЛІ НІМЕЦЬКОМОВНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	315
ІРИНА ОЛІЙНИК	
ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ПЕРЕКЛАД: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ	328
О.Б. ПОРНЮК	
РЕАЛІЗАЦІЯ ВАЛЬТЕР-СКОТТІВСЬКОЇ МОДЕЛІ В ПРОЗІ Г.СЕНКЕВИЧА ТА Ф. БУЛГАРИНА	340
ОЛЬГА ПОРОНЮК	
УРБАНІСТИЧНІ МОТИВИ В АНГЛІЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	352
ВІРА СТОРОЖУК	

«БІЛА БОГІНЯ» РОБЕРТА ГРЕЙВЗА – МІФОПОЕТИКА З ЖІНОЧИМ ОБЛИЧЧЯМ	364
---	------------

<u>РЕЦЕНЗІЇ</u>	371
------------------------	------------

НАТАЛІЯ НАУМЕНКО, АНАТОЛІЙ ГУЛЯК	
ЗАСВІДЧЕНА МОТИВАЦІЯ У НАРИСОВОМУ ЖАНРІ	371
МИКОЛА ЗИМОМРЯ, МИКОЛА ТКАЧУК	
ГОЛОСИ ПАМ'ЯТІ Й КУЛЬТУРИ ВИЗНАЧНОГО ПОЕТА	381
НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК	
БОГДАН ЛЕПКИЙ ЯК МИТЕЦЬ-УНІВЕРСАЛІСТ У НОВІЙ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РЕЦЕНЗІЇ	385
МИКОЛА СУЛЯТИЦЬКИЙ	
ВАГОМИЙ ВНЕСОК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВОЛОДИМИРА КАЧКАНА	390
ЛЮДМИЛА КРАСНОВА	
НАРОД І ЙОГО АРМІЯ: МОВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС	399