

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Серія Літературознавство № 44

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2016

ББК83.3
УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д. ф. н. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2016. – Вип. 44. – 300 с.

Редакційна колегія:

Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор); Едвард Бялка, д-р філол. наук, проф. (Польща, Вроцлавський університет), Кшиштоф Гуца, д-р філол. наук, доц. (Польща, Вроцлавський університет), Катажина Новаковська, д-р філол. наук (габ), доц. (Польща, Варшавський університет), Агнешка Сохал, д-р філол. наук, доц. (Польща, Варшавський університет) Вільчинська Т.П., д-р філол. наук проф., Веретюк О.М., д-р філол. наук, проф., Зимомря І.М. д-р філол. наук, проф. (Ужгородський національний університет), Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф.; Лабашук О.В. д-р філол. наук, проф.; Поплавська Н.М., проф., д-р філол. наук, проф.; Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка); Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар).

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 1 від вересня 2015 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р.

Рецензенти:

Науменко Наталя, д-р філол. наук, проф. (Київ)
Галич О.А., д-р філол. наук, проф. (Рівне)
Гуляк А.Б., д-р філол. наук, проф. (Київ)
Ткаченко О.Г. д-р філол. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09-6

@ТНПУ, 2016

ЗМІСТ

ВОЛОДИМИР ГНАТЮК І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 6

Куца О. П.

Володимир Гнатюк на «ПЕРЕХРЕСНИХ СТЕЖКАХ» УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 6

Лановик М. Б.

Фольклор як ідеологічний код художньої літератури (на матеріалі невольничої поезії Ігоря Калинця) 12

Карпенко С. Д.

Роль Володимира Гнатюка у формуванні українського казкознавства 24

Мельничайко В. Я., Криськів М. Й.

Голос В. Гнатюка в дискусії про літературну мову на початку ХХ століття 29

Панчук Г. Д.

Питання мови у листуванні Володимира Гнатюка й Михайла Грушевського 32

Карбан А. І.

Фольклор Великого голоду: історіографія дослідження 35

Лісняк Н. І.

Абстрактні поняття «добро і «зло» у лемківських піснях 41

Буда В. А.

Діалектизми в етнографічних описах роману Петра Шекерика-Доникова «Дідо Иванчик» 46

Бачун Л. І.

Історичний аспект творення назв осіб у романі Василя Шкляра «Чорний ворон» 51

Журба С. С.

Інтертекстуальні зв'язки малої прози Галини Пагутяк 54

Заборна М. С.

Смислотвірний потенціал драматичної поеми Лесі Українки «Одержима» в екстрополіції на постмодерну релігійну свідомість 59

Кушнір О. В.

Національна парадигма інтерпретації «міфу про землю» українськими модерністами (Ольга Кобилянська, М. Яцків, М. Коцюбинський). 65

Особа О. В.

Історіографічний аспект пресової сатиричної публіцистики Західної України 20 – 30-х років ХХ століття 71

Савицька Я. В.

Концепт душі в українських фольклорних снотлумаченнях кінця ХІХ – початку ХХ століття 77

Шевчук Т. М.

Історична проблема неволі в українській міфології (соклі і соколя) 82

Головата Л. М.

Опрацювання простого ускладненого речення на красназвочному матеріалі (з життя і творчості Володимира Гнатюка) 86

Бабій І. М.

Оказіонально-предметна номінація у художньому дискурсі Аркадія Любченка 89

Палихата Е. Я.

Формування ввічливості у процесі навчання культури діалогічного спілкування 95

Свистун Н. О.

Складнопідрядні речення розчленованої структури зі значенням прямої і розчленованої структури зі значенням прямої і зворотної зумовленості (на матеріалі творів Бориса Харчука «Межі і безмежжя», «Майдан») 100

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 104

WERETIUK O. M.

REFLECTIONS ON IDENTITIES IN ANDRZEJ STASIUK'S AND JURIY ANDRUHOVYCH'S TRAVEL NARRATIVES 104

Тадей Карабович

Єднання розбитого світу в літературній творчості еміграційних поетів Нью-Йорської групи 111

АПАНОВИЧ М. М.	
Художній наратив поетичних збірок Г.А.Мороза «Земля», «Замок дитинства мого»	116
АННА ВЕРЛАТА	
Еволюція протагоніста у драматургії Василя Пачовського	123
КЕБАЛО М. С.	
Художній світ творів німецького та українського натуралізму	128
ЖЕЛНОВАЧ А. О.	
Соціальний міф у п'єсі «Моритурі» Івана Багряного	137
ЛЕНСЬКА С. В.	
Екзистенційний вимір ранньої новелістики Олесея Бабія	144
КУЦА О. П.	
Критичні рефлексії І. Я. Франка у контексті літературних теорій Михайла Драгоманова	149
ПИСКО Н. І.	
Поезія Олени Теліги як художнє середовище націоцентричного сенсу	154
САВЧИН Т. О.	
«Блі сонети» Д.Павличка: новаторство форми	159
ТКАЧУК М. П.	
Наративний дискурс прози Елізи Ожешко	166
ШМЕГА К. М.	
Маскулінні типи в Галичині другої половини ХІХ ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка	172
ТАРАСЮК Г. Т.	
Особливості мовної поетики прози Галини Тарасюк	180
ТКАЧУК О. М.	
Жанрова модель містерії та «Великий льох» Т.Шевченка	184
ФЕДУНЬ М. І.	
Мемуарний літературний портрет у західноукраїнських спогадах першої половини ХХ століття: специфіка творення	190
ШВЕЦЬ А. І.	
«Між нами антагонізм двох культур, а надто конкуренція...» (Наталія Кобринська та Михайло Павлик: діалектика особистого й творчого)	196
ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	204
ГРИЦАК Н. Р.	
Анна Ахматова і Марина Цветаєва: дві перекладні версії однієї поезії Івана Франка	204
ФАХРИЯ ДЖАФАРОВА, АЛЕКБЕР ДЖАББАРЛЫ	
«Китаби деде горгуд» глазами русских исследований	209
КОХАН Р. А.	
Радість пізнання як смислова константа роману Юстейна Гордера «Світ Софії»	212
МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА Л. В.	
Складні лабіринти буттєвості в романі Марка Леві «Усе, що не було сказано»	217
ПРИТОЛЮК С. А.	
Війна як театр абсурду в творах Вольфганга Борхерта	223
ШОЛЕ АЛИЕВА	
Традиції детского фольклора в драматических произведениях	228
НАУМЕНКО Н. В.	
Взаємодія мовностильових концептів у поезії Т.С. Елюта	231
ПЕТРУСЬ О. В.	
Архетипний аналіз наративної організації роману Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна»	241
БЕЛОВА Ю. С.	
Інтернет-щоденник як засіб інтерпретації образу автора (на матеріалі книги Є Гришковця «Рік життя».	247

ІНТЕРВ'Ю	251
<i>ІНТЕРВ'Ю з ЮЛІЄЮ ЛЕОНІДІВНОЮ БУЛАХОВСЬКОЮ</i>	
СВІТЛЕ ОБЛИЧЧЯ ТВОЄ, ЯК НАДІЯ	251
<i>КРАСНОВА Л., ТКАЧУК М.</i>	
ЧЕРЕЗ ТЕРНИ – ДО ЗІРОК. ЖИТТЄПИС МИКОЛИ ЗИМОМРІ	254
РЕЦЕНЗІЇ	266
<i>МИКОЛА ЗИМОМРЯ, МИКОЛА ТКАЧУК, НАТАЛІЯ НАУМЕНКО</i>	
ПРАЦЯ ЕПОХАЛЬНОГО ЗНАЧЕННЯ	266
<i>МИКОЛА ЗИМОМРЯ, НАТАЛІЯ НАУМЕНКО</i>	
ПІДТЕКСТИ НА ТЛІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ	271
<i>МИКОЛА ТКАЧУК</i>	
ДИСКУРСИВНЕ СЛОВО ПРО КОБЗАРЯ, ЗБАГАЧЕНЕ ГАЛИЦЬКИМ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВОМ	277
<i>НАТАЛІЯ НАУМЕНКО, МИКОЛА ТКАЧУК</i>	
СЛОВО – ЗОЛОТОГО ГОРІХА ЗЕРНО	279
<i>МИКОЛА ЗИМОМРЯ</i>	
АВТОГРАФИ МИКОЛИ МУШИНКИ: ДО ПИТАННЯ ПРО СУТНІСТЬ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ОСНОВИ ДІАЛОГУ (До 80-річчя від дня народження Миколи Мушинки)	284
<i>ТКАЧУК М. П., ЗИМОМРЯ І. М.</i>	
ЗМІСТОВА ЗНАЧУЩІСТЬ ТВОРЧИХ ПРІОРИТЕТІВ	286
<i>ЗИМОМРЯ М. І., ТКАЧУК М. П., ЗИМОМРЯ І. М.</i>	
УСТА, В ЯКИХ ЖИВТВОРИЛО СЛОВО, ЗАМОВКЛИ	297

Володимир Гнатюк і його роль у розвитку української національної культури

О.П. Куца, професор (Тернопіль)

Володимир Гнатюк на «перехресних стежках» української літератури

У статті узагальнено основні аспекти діяльності В. Гнатюка у царині української науки про літературу. Включення художнього досвіду фольклору у літературний процес кінця XIX-початку XX століття розглянуто у зв'язку з появою у ньому постаті В. Гнатюка. Підсумовано його внесок у розвиток літератури Закарпаття.

Ключові слова: Володимир Гнатюк, фольклоризм, літературний процес, видавнича справа.

Kutsa O. P. Volodymyr Hnatiuk on the "Cross Paths" of the Ukrainian literature. The article summarizes the main aspects of V. Hnatiuk's activities in the field of Ukrainian literary science. The inclusion of artistic folklore experience in the literary process of the late 19th and early 20th centuries is considered in connection with the emergence of V. Hnatiuk. His contribution to the development of Transcarpathian literature is summed up.

Key words: Volodymyr Hnatiuk, folklorism, literary process, publishing business.

Постановка наукової проблеми. «Всезнаючий Гнатюк» – таким був наскрізний штрих у багатогранному портреті ученого-фольклориста уже в перших роках ХХ століття. У цьому «всезнанні» літературі належала вагома роль. Нахил майбутнього вченого до неї окреслився уже в гімназії, що виявилось у складанні віршів. Збираючи народні пісні під час навчання у гімназії, він, зрозуміло, ще не усвідомлював їх ваги як об'єкта фольклористики – найпопулярнішої тоді у Європі наукової галузі. В. Гнатюка приваблювала у піснях «краса краснописьменська». 1894 рік (час вступу на філософський факультет Львівського університету) – це рік появи двадцятитрьохлітнього В. Гнатюка в українській літературі, у різних аспектах якої він братиме участь майже три десятки років. Учені, насамперед М. Яценко, М. Мушинка та ін., досліджуючи фольклорно-етнографічні праці ученого, не оминали його широкої літературної (і літературознавчої) діяльності. Все-таки ця проблема залишалася більше «ювілейно-конференційною». Повнота її викладу уможливилася у 1998 р., коли у Львові, завдяки старанням Олега Купчинського, вийшла «багатостраждальна» книга «Володимир Гнатюк. Документи і матеріали» (задум видання виник у 1968 р. і належав відомим ученим Миколі Кравцю та Іванові Бутичу). Літературознавці уже мали змогу використати цінні архівні матеріали, що стосувалися діяльності В. Гнатюка у царині літератури. Але слушне зауваження М. Яценка ще у 60-х рр. ХХ століття з приводу збайдужілості тодішньої української науки до Гнатюкових суджень про взаємовідношення фольклору і літератури стосується і сьогоденного літературознавства. Під таким кутом зору окреслюється **актуальність** пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу. Зустрічі В. Гнатюка з І. Франком у часописі «Житє і слово», який почав виходити у 1894 році, зблизили їх не випадково, хоча І. Франко мав тоді уже майже двадцятирічний стаж праці у літературі. Пізніше він напише про роботу В. Гнатюка у «Літературно-науковому вістнику», що без нього, тобто без Гнатюка, характер часопису «мусів би ... змінитися із «журнала», з видання, що періодично і систематично забирає голос у всіх важніших біжучих питаннях нашого письменства і духовного життя, взагалі перемінитися на збірку більш або менш випадкових статей та творів...» [1, с. 99]. Повертаючись до витоків діяльності В. Гнатюка у царині літературознавства, нагадаємо, що у 1896 р. проф. О. Колесса подає свідчення про те, що студент філософії В. Гнатюк відзначився науковим рівнем дослідження українсько-руських пам'яток XVII–XVIII ст., і запропонував йому так само «совісно і вірно» написати реферат про українсько-руську вертепну драму [1, с. 20]. У 1898 р. студент філософії відзначився тим, що брав активну участь в аналізі творів української літератури і підготував об'ємну студію під назвою «Апокрифічні мотиви в поезіях Ст. Руданського».

Літературна діяльність В. Гнатюка розвивалася якнайширше – у кількох напрямках,

найголовніші з яких власне літературознавча, видавнича праця, редагування (відредагував понад 140 книжок українських письменників), координування літературних зв'язків між Західною і Великою Україною, тобто продовження здійснюваної перед ним місії П. Куліша, О. Кониського, М. Драгоманова. Як писав М. Яценко, «чорна загарлива робота, зв'язана з виданням творів українських письменників, лежала на плечах Гнатюка» [4, с. 56].

Учений щасливо передбачив одне з найактуальніших питань сучасного літературознавства, тобто фольклоризм як ідейно-естетичну категорію, що виявляється в прямому чи опосередкованому відтворенні, трансформації або й розвитку літературою структурно-художніх елементів фольклору. Як відомо, в українському письменстві (та й не тільки українському) особливо потужним був вплив фольклору в добу національно-визвольних, державотворчих змагань, коли він розмаїто виявився у художньому масиві і витворив оригінальні естетичні цінності у творах В. Пачовського, П. Тичини, Г. Чупринки, С. Черкасенка та ін. Історичне життя України наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. найбільш виразно окреслило ідейні параметри й емоційну тональність літературно-фольклорних зустрічей. Отже, була об'єктивна потреба включення художнього досвіду фольклору в літературний. Той факт, що в процес адаптування фольклору включилися такі автори, як І. Франко, Леся Українка, Б. Лепкий, з одного боку, і з другого — такі, у яких складно побачити конкретне ставлення до фольклору (М. Семенко), зумовлений не тільки художньою необхідністю, а й появою в тогочасному літературному процесі титанічної постаті В. Гнатюка. Наскільки його поява була вчасною і потрібною українській літературі, свідчить хоча б той факт, що зарубіжні літературознавці, вишукуючи перспективи розвитку для своїх національних літератур, вказували на «фольклорність» навіть таких «нефольклорних» письменників, як Достоевський чи Фолкнер.

Гнатюкова концепція фольклоризму у літературі ще належно не поінтерпретована, незважаючи на появу цілого ряду науково об'єктивних досліджень із гнатюкознавства. Хоча вчений не залишив нам цілісно сформульованої теорії фольклоризму, саме він, разом із О. Потебнею та І. Франком, заклав фундамент наукового вивчення складної літературно-фольклорної дифузії. Його наукові постулати густо розсіпані у багатьох статтях, передмовах, рецензіях, де теоретичні положення вкраплені окремими абзацами чи реченнями. Роздумуючи над особливостями літературно-фольклорних зв'язків у процесі розвитку української літератури, він пунктирно накреслив розмаїття способів трансформації української народної словесної культури у творчості письменників від найдавніших до найновіших часів. В. Гнатюк всіляко заохочував до праці на цій ниві. У ґрунтовній студії «Українська народна словесність» він стверджував рішучий вплив етнографії на літератури Європи, високий естетичний рівень української народної словесності у порівнянні з фольклором європейських народів, тісну взаємодію двох типів художнього мислення (усного і писемного) в українській літературі ХVІІІ ст. тощо. Показовим є факт звернення Наталі Кобринської до В. Гнатюка за порадою стосовно використання техніки модернізму (символізму) в українській літературі. Міркування В. Гнатюка про результативність українського символізму — при умові його органічного «впливу» з символізму у фольклорі — були слухними і переконливими для письменниці.

В. Гнатюк був близьким радником Лесі Українки у вирішенні її багатьох літературних проблем. Ідея написання повісті «Тіні забутих предків» належить, як відомо, саме йому, В. Гнатюкові. Вимога вченого — «нашого гуцула світові цілому показати» — художньо зреалізована у творчості Г. Хоткевича. Колоритні деталі Гнатюкового збірника «Народні оповідання про опришків» проросли у розгорнені образи й сюжетні епізоди «Камінної душі» — твору особливого художнього чару і життєнаповненості. Частинку гнатюківської «національно-країнної закраски» можна знайти у творчості майже всіх письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття. Це для них В. Гнатюк відкрив Криворівню, яка стала «столицею письменства» (І. Денисюк). Тут літо проводив І. Франко, відпочивали Алчевські, побувала Леся Українка та О. Кобилянська, тричі приїжджав М. Коцюбинський. Подивований красою Карпат, у Криворівні «шість літ дивувався» Г. Хоткевич.

Три десятки років майже щоденної праці офірував В. Гнатюк на те, щоб, як писав, «перетворився наш народ... в правдиву націю в сучасному розумінню того слова». Серед європейських вчених межі століть вже у віці до 30-ти років він займав одне з першорядних місць, вивівши українознавчу науку з початком нового ХХ віку на всеукраїнський, а в деяких галузях і на всеєвропейський рівень. Бажання «показати» Україну «перед очі цивілізованого світу» стало його глибоко особистою, насущною потребою, а «байдужість національної приналежності», як неодноразово зізнавався, — його найпекучішим болем. Закордонні вчені були подивовані розмахом і багатогранністю наукових пошуків В. Гнатюка, що сформувалися на міцних українських засадах: закладеній у батьківському домі у Велесневі святості ставлення до невідомих народних скарбів і традицій, оточенні у Науковому товаристві ім. Шевченка, спілкуванні з майже титанічними подвижниками, особливо І. Франком.

Двадцять томів українського фольклору та етнографії і їх опрацювання В. Гнатюком не тільки підняли українську фольклористику до рівня цілком оформленої окремої наукової дисципліни, а стали потужним живлющим джерелом для української літератури. Власне народну творчість він інтерпретував як пряме відображення історії народу, а її жанри — як «прецікаві історичні документи його долі і життя», а також предтечі складного розвитку літературних жанрів. Народна поезія, як висловлювався учений, не мала права «виказувати застою» — адже «застій» у ній показував би, що «сам народ загибає», «загибає і література». Його фольклористичні студії стали логічним продовженням відомих і схвалених у Європі наукових концепцій М. Костомарова, М. Драгоманова, В. Антоновича та ін. Все-таки на найвищих наукових симпозиумах, зокрема в Парижі, науково опрацьовані збірники українських фольклорних матеріалів трактувалися як «скарби російського народу». З-поміж названих вище фольклористів В. Гнатюк найбільшою мірою спрямовував свої наукові зусилля власне на те, щоб словесні багатства українців були визнані європейською наукою як українські.

В. Гнатюк виявляв особливу увагу до літератури Закарпаття, особливо давньої. Під час своїх фольклорних експедицій він знайшов десятки рукописів, які частково були використані І. Франком у його виданнях «Апокрифи і легенди з українських рукописів» і «Карпаторуська література XVII–XVIII віків». Фундаментальна праця В. Гнатюка «Угороруські духовні вірші» (1902) і нині не втратила наукового значення. Публікуючи тексти 225 пісень XVII–XIX ст., учений робив акценти саме на їх віршовій формі. Від кінця XIX і до середини 20-х рр. ХХ ст. майже не було книжки про Закарпаття чи виданої у Закарпатті, яку б не рецензував В. Гнатюк чи вона не мала б рецензії у редактованих ним виданнях. Його листи до І. Панькевича — це справжня енциклопедія культурного і літературного Закарпаття зазначеного періоду.

Перебуваючи у 1896 р. в Угорській Русі, В. Гнатюк, крім ширення протесту «І ми в Європі», займався організацією видання літературного часопису для угорських русинів, а звідси і пошуками редактора такого часопису. Він повідомляв І. Франка: «На Угорщині був я майже в усіх літератів тамошніх так кацапів, як і мадяронів. Всім їм подобалася моя гадка щодо видавання часописа...» [1, с. 22]. Ця сізіфова праця віддзеркалює В. Гнатюка як постать геніальної вмільності синтезувати різні сфери діяльності і спрямовувати їх в єдине українське русло. Свої зв'язки з найавторитетнішими європейськими фольклористами, а також письменниками і вченими Росії він підпорядковував українській справі. Це підкреслює гнатюківська, за його ж висловом, «різнорідна будительна робота» в Угорській Русі. Наприклад, тільки у 1896 р. до неї входили, крім ширення тут написаного разом з І. Франком протесту «І ми в Європі», пошуки угро-руського письменника, який переклав би протест російською мовою і переслав у Росію. До цієї «будительної роботи» входили записування казок, досить вдалі спроби українізації шкільництва тощо. Важливо, що у його листуванні не простежуємо жодного випадку нарікання. Навпаки, у листі із Закарпаття до І. Франка читаємо: «Я так тішуся, якби мене хто на сто коней посадив» [1, 20; 21].

Дещо стосовно протесту, який був написаний після проведення у Будапешті

урочистостей, присвяченим пам'яті Гете, зокрема після промови президента Угорської Академії наук графа Зічі. Увагу І. Франка та В. Гнатюка привернуло висловлювання президента про те, що «... Європа, бачачи, як ми шануємо пам'ять її великого генія, перестане поприкати нас національною нетерплячістю та шовінізмом» [2, с. 339]. Відмежовуючись від «злобних коментарів», автори протесту вважали обов'язком «дати свідоцтво правди» і вказали на невідповідність урочисто виголошуваних фраз та реальності, оскільки угорських русинів мадяри, починаючи з XVI ст., «витискали», «переслідували», «ненастанно вмішувалися в діла руської церкви». Далі автори протесту розгортали наслідки такої «європеїзації», яка зробила інтелігентів-русинів «не тільки перевертнями і ворогами власного народу, але рівночасно zdeградувала їх морально, поробила їх себаритами, підляками, лизунами, прислужниками панськими, загасила в їх душах всяке ідеальне змагання, всяке етичне почуття». І далі: «Чи то є та пошана для ідеалів Гете, котру Європа має засвідчити мадярській нації...?» [2, с. 345].

Для В. Гнатюка не поставало питання: що важливіше для України — культура чи політика? Одночасно з виданням політичної газети для угорських русинів він записує на три друковані аркуші весілля у «полудневій Угорщині». Адже «мусив» це зробити — «там починають вже весілля відправляти в той спосіб, що возьмут шлюб, а по шлюбі в касині (не вдома!) з'їдять вечерю, потанцюють трошки, і вже по весіллю» [1, с. 29]. Учений доклав багато зусиль, щоб літературний рух на Закарпатті став власне українським. Його численні докори закарпатцям на зразок, що у них «не було ніякого літературного руху доси» або що Закарпаття «не видало ні одного правдивого письменника» таки багато спричинилися до того, що з 1919–1920 рр. тут зароджується нова хвиля у розвитку української літератури, зорієнтованої на всеукраїнську. Учений із особливою радістю сприйняв появу в 1923 р. поетичних збірок В. Гренджі-Донського («Квіти з терньом», «Золоті ключі»), доручивши Олесю Бабію прорецензувати їх у «Літературно-науковому вістнику».

Найголовнішим — і не тільки у літературній праці В. Гнатюка, але й усій його багатогранній діяльності — треба вважати подвижницьке «невидиме духове меценатство» (вислів І. Франка). Постійна потреба «робітників тихої щоденної праці» — то була, за І. Франком, «найбільша вада української суспільності». У листах М. Драгоманова неодноразово прочитуємо нарікання на українців у порівнянні з європейцями: адже у Європі навіть при з'яві «посереднього» таланту «при ньому виростають» щонайменше чотири опікуни, які, не очікуючи жодної винагороди, мають собі за честь допомогти «житейському невдасі». Брак саме такого меценатства у літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. компенсував своєю людяністю, дивовижною сумлінністю В. Гнатюк. Очолюючи «Українсько-руську видавничу спілку» та згуртовуючи протягом дванадцяти років праці на посаді відповідального редактора «Літературно-наукового вістника» найкращі літературні таланти, учений опікувався їх побутом, турбувався про здоров'я і навіть настрої. Хоча не раз йому «запекло коло серця», як писав, коли найближче оточення іноді йому не тільки не сприяло в роботі, але й багато зробленого ним «мало йому за зле». Наведемо деякі ілюстрації його «тихого» невидимого лідерства. У професора Чернівецького університету, члена ВУАН С. Смаль-Стоцького зберігалися листи до Ю. Федьковича. Авторитетний учений з певних міркувань категорично відмовився їх на даний час публікувати. О. Маковей, маючи інший погляд на це питання, вважав, що ці листи треба видати. Емоційно налаштований письменник після довгих роздумувань знаходить вихід: забрати листи у професора може Гнатюк і тільки Гнатюк. Ось як виглядала «порада» Маковея В. Гнатюкові: «Оттак (менше-більше) напишіть сюди (тобто в Чернівці. – О. К.); над листом Вашим будуть нібито радити на засіданні виділу (Руської Бесіди. – О. К.), і тоді вже притиснуть Стоцького: давай! Інакше ніхто від нього сих листів не видобуде...» [1, с. 191]. Виходило, що тільки авторитет В. Гнатюка зміг би похитнути С. Смаль-Стоцького. Багато добродійних намірів В. Гнатюка залишалися нездійсненими, що завдавало йому болю. Так, після виходу «Зів'ялого листа» В. Гнатюк (він займався тоді справою видання «Антології української літератури») надіслав С. Воробкевичу книгу із проханням написати музику хоча би на деякі із поезій збірки.

Композитор шанобливо відповів йому, що «сумні» Франкові твори «не ладяться з теперішнім настроєм» його «болючого серця». Все-таки одну із поезій він поклав на музику і вислав на суд «всезнаючого» В. Гнатюка, але... без нот [1, с. 31]. Промовистим є лист С. Крушельницької до В. Гнатюка (1896), яка просила «відібрати» на пошті «пакунок», адресований на його ім'я. У «пакунку» був подарунок І. Франкові на честь його 25-річної літературної діяльності. Його треба було «відібрати», «оплатити», вручити Франкові та негайно повідомити їй, чи «подобався подарок». Всесвітньо відома співачка просила вибачення за «смільсть» і додавала: «Не маю нікого, на кого бим-ся могла спуститись» [1, с. 57]. Отже, найнадійнішим у Львові виявився В. Гнатюк.

Для себе вченому не вдавалося «украсти яку годину», хоча, як писав, «грудні недуги вимагали довгого лічення». Він більше бідкався станом української літератури на початку ХХ століття: «Якось тепер наше поле літературне починає перелогом ставати; старші письменники відзиваються досить рідко, молодші не прибувають; як так далі піде, то в нас настане страшна посуха...» [1, с. 136]. Тому так багато своєї уваги він приділяв М. Коцюбинському, листування з яким активно підтримував чотирнадцять років. Учений майже дитинно переживав його «слабке здоров'я». Такі майже незмінні ключові слова у листах М. Коцюбинського, як «знов хорий», «знов нерви», «змучений», «не знаю, що з собою діяти», «погода препогана», «холодно, хмарно, дощі», «кашляю, нежить» тощо не дратували вкрай спрацьованого В. Гнатюка, який до того ж перебував у скрутному матеріальному становищі. Скарги М. Коцюбинського викликали у В. Гнатюка співчуття, подив перед «великим талантом», «м'якістю натури» і готовність виконувати будь-які його прохання. Радість вкрай зайнятого різними «великими» і «дрібними» справами В. Гнатюка викликав хоча б такий лист М. Коцюбинського із Риму: «Можу Вам похвалитися: лікар нічого страшного не знайшов у мене... Всю біду наробили мені нерви... Не записав мені і берлінський лікар жодних ліків. Лише що маю їсти, і послав мене поїздити по світі, що я саме і роблю. Почуваю себе краще, хоч утомлений силою нових вражень. Завтра їду до Неаполю, де пробуду з тиждень, а звідти до Ніцци, відтак до Мілану, в Швейцарію, Мюнхен, Відень, і поверну до Львова... Як там моя книга? Певно, готова вже. Будьте ласкаві, вишліть по одному примірнику її Лепкому, Сембратовичу... Ще прохання: пошліть моїй жінці (Вірі) один примірник фотографії нашої, хай вона побачить мене, заким поверну додому» [1, с. 142].

Наведемо ще один приклад із сфери «невидимого меценатства». Письменник В. Кравченко із Житомира, дякуючи В. Гнатюкові за грошову допомогу на виготовлення надмогильного пам'ятника Т. Зіньківському, мав до нього особливе прохання: чи не прислав би В. Гнатюк якийсь «цікавенький» напис на хрест на могилі цього письменника. І просив ще й «подати малюночок», бо «ставити просто хрест... ще не все». Якщо не вийде, мовляв, то В. Гнатюк, як відомий всеукраїнський авторитет у справах літератури, міг, на переконання В. Кравченка, найкраще оцінити вже написані вірші для пам'ятника, складені В. Боровиком:

«Стражденник – син стражденника народа,
Кришталь з його кривавої сльози –
Він не згинався, хоч як гула негода,
І не здригавсь від гуркотів грози;
Змагався він з життям самим...
Коли людина ти – зітхни за ним!» [1, с. 187]

Проблемі «перетворення нашого народу в правдиву націю» підпорядковувалася надзвичайно широка географія літературної праці ученого, а глобальність його мислення підтверджувалася настійливою турботою про збереження етнічних гілок українців в іонаціональному середовищі. Йдеться про його інтерес до мистецького життя українців-емігрантів у США, Канаді, Бразилії та інших країнах. В. Гнатюк, як відомо, здійснив для свого часу унікальні в Європі зібрання і видання скарбів українського фольклорного матеріалу. Його двотомник «Українські народні байки» оцінені європейськими славістами як «найвизначніший» збірник казок про тварин, яким не могла на той час похвалитися жодна

слов'янська література. Двотомник колядок і щедрівок визнано «епохальним», таким, що становить «початок нового періоду» в історії слов'янської і європейської фольклористики. Тільки ціною невсипущої праці у 1902 р. тридцятидворічний Гнатюк — «скромний приватний урядник, без зв'язків і знакомств» — стає членом-кореспондентом Російської Академії Наук, одержавши це високе наукове звання майже одночасно з «людьми із зв'язками» В. Антоновичем, М. Дашкевичем, М. Сумцовим. І те, що він «пробився якось» матеріально, то, за власним зізнанням, «лиш тому, що попродав свої недруковані праці...» [1, с. 324].

Незважаючи на те, що вчений ще у 1897 р. твердо і «раз на все» вирішив працювати в етнографії, у полі його зору перебувала література. Але Хв. Вовк радив приїхати до Парижа, бо треба було «цілком по-європейськи» братись за антропологічні матеріали. Разом із проблемами модерністської творчості, які В. Гнатюк вирішував на прохання Лесі Українки, Ольги Кобилянської, І. Груша та ін., він одержав завдання від Хв. Вовка придбати «кілька серій черепів задля колекції Товариства ім. Шевченка» і «до кожного хоч одну велику кістку з ноги» і «все записуючи добре». Бо «за се б давно вже пора узятись, та, на біду, ніхто не береться» [1, с. 34]. Мусив братися В. Гнатюк.

Висновки. Різноманітна подвижницька праця В. Гнатюка у царині літератури, яка припадає на кінець XIX-початок XX століття, його спілкування з І. Франком, М. Коцюбинським, Ольгою Кобилянською, В. Стефаником, Б. Лепким, Лесею Українкою, А. Кримським, О. Маковеем, Б. Грінченком, Г. Хоткевичем, О. Жатковичем, Г. Стрипським, В. Доманицьким, А. Онищуком та іншими письменниками з усієї України потребують сьогодні спеціального вивчення, яке увиразнило б тогочасне буття української національної літератури. Саме тоді І. Франко метафорично окреслив її означення: «...Се ліс, в котрім є й дуби, є й ліщина, але все разом має одноцільний характер – відразу видно, що се ліс, а не степ. Що се витвір колективної праці духової, ... а не одрізнені прояви поодиноких, самотніх, хоч би й великих талантів» [3, с. 19]. В. Гнатюк плекав цей «ліс». І «великі таланти», і «дуби», і «ліщина» жилися з гнатюківського животворного ґрунту. Його глибокий літературний дар, надзвичайна наукова інтуїція і назовні тихе й безкорисливе, але завжди щире і дивовижне працелюбство були благодатним полем для формування нового світогляду на сполонізованих, змадяризованих та зрусифікованих українських обширах. У цьому сукупно великість Гнатюкового життєвого подвигу.

Література:

1. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали (1871-1989) / [упоряд. Я. Дашкевич, О. Купчинський та ін.]. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1998. – 465 с.
2. Франко І. І ми в Європі / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976-1986. – Т. 46. – Кн. 2. – 1986. – С. 339-350.
3. Франко І. Метод і задачі історії літератури / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976-1986. – Т. 41. – 1984. – С. 17-23.
4. Яценко М. Т. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність / Михайло Яценко. – К. : Наук. думка, 1964. – 286 с.

Куца О. П. Владимир Гнатюк на «перекрестных путях» украинской литературы. В статье обобщены основные аспекты деятельности В. Гнатюка в области украинской науки о литературе. Введение художественного опыта фольклора в литературный процесс конца XIX-начала XX века рассматривается в связи с появлением в нем фигуры В. Гнатюка. Обобщено вклад ученого в развитие литературы Закарпатья.

Ключевые слова: Владимир Гнатюк, фольклористика, литературный процесс, издательское дело.

ББК 83.3 (Укр.)

УДК К 17

М. Б. Лановик, проф. (Тернопіль)

Фольклор як ідеологічний код художньої літератури (на матеріалі невольничої поезії Ігоря Калинця)

Основна увага автора статті зосереджена на ідеї фольклору як специфічного ідеологічного коду літератури. Коротко окреслено проблему фольклорного підтексту в підневільних літературах, зокрема в епоху романтизму, а також його вияви в українській літературі початку ХХ століття, у творчості письменників-шістдесятників. У цьому ключі аналізуються поезії І.Калинця, зокрема збірки періоду ув'язнення. Розглядаються причини появи у творчості львівського автора специфічної мови-підтексту, а також різні площини фольклоризму: зв'язок поезії з системою народнопоетичних жанрів (календарної обрядовості, казок, легенд та ін.), особливості поетики, символіки, ритміки та ін. Автор пропонує багаторівневість прочитання аналізованих текстів, сприймання їх як певного національного ідеологічного коду.

Ключові слова: поезія, фольклор, жанр, стиль, образ, підтекст, світогляд, ідеологія, код.

The main attention is drawn to the idea of folklore in literature as specific ideological code. The author of the article gives short outline of folk subtext in dependent literatures, particularly in the epoch of Romanticism, as well as its reveals in Ukrainian literature of the beginning of the 20th centuries and in literary works of the writers of the 60-s. Poetry by Ihor Kalynets, specifically his works of the years of imprisonment, are analyzed in this key. The causes of appearance of the specific language-subtext in poetry of author from Lviv are viewed, as well as different layers of folklore: connections between poetry and the literature genre system (calendar traditions, fairy tales, legends etc.): poetical, symbolic and rhythmical features. Author shows the multilayer interpretation of analyzed texts, as a certain national ideological code.

Key words: poetry, folklore, genre, style, image, subtext, worldview, ideology, code.

*Майбутнє виростає тільки із минулого,
а без традиції нема відродження.*

Володимир Янів [Янів 1979: 128]

Постановка наукової проблеми та її значення. Про зв'язки фольклору та художньої літератури написано чимало. Зокрема детально з'ясовано спадкоємність народних жанрів, таких, як казка, байка, балада та ін. в авторській творчості; звернено увагу на національну символіку та поетику, елементи народнописенної ритмомелодики, віршові форми та параметри. Однак існують випадки, коли фольклор не просто проникає у літературу як певне відлуння минулого, як прадавній колорит чи як данина традиції, а стає свідченням значно глибшого задуму чи письменницької інтенції – виявляється свідомо обраним ідеологічним кодом.

У цьому контексті не зайве вказати на ще одну виявлену прикмету фольклорно-літературних контактів, яка полягає у тому, що ці зв'язки по-різному заявляють про себе у залежності від того, в межах якої національної культури діють – вільної, панівної чи поневоленої. У першому випадку присутність фольклору у писемній творчості означає настанову на екзотизм, збереження ореолу давнини, архаїзацію тексту тощо; у другому стає допоміжним засобом імперської кон'юнктури, насаджування власних настанов у тоталітарній однобічності; у третьому випадку – присутність фольклору в літературі набуває особливого значення підтексту, іносказання, алегоризації, специфічного шифру, що має свої закони відчитування.

Історія красного письменства Європи, та й світу в цілому, зафіксувала низку випадків, коли закоріненість авторських творів у національну традицію виходить за межі зв'язку поколінь, збереження народної мудрості, колориту і поетики давнини, а бере на себе функції ще вагоміші. Найпоказовішою у цьому сенсі стала доба європейського романтизму, коли мистецтва руйнували класицистичні рамки приписів і обмежень, виходячи на рівень інтуїтивної спонтанності письма (поетики не розуму, а серця), а поневолені нації намагалися за допомогою передовсім літератури заявити про власну окремішність і самотність. Саме тоді національний фольклор у літературі став вододілом між імперськими та підневільними

культурами, бо в обох випадках і сприймався по-різному, і виконував цілком відмінні функції.

Фольклор постав ідеологічним кодом українських романтиків у зверненні і до жанрових структур, і до поетичних (як-от у Л.Боровиковського, П.Гребінки, звичайно ж і у Т.Шевченка, і у поетів «Руської трійці» та ін.). Водночас – і у сплеску розвідок із фольклористики та етнографії (зокрема у М.Костомарова, М.Максимовича, М.Срезневського та ін.), і у потужній діяльності культурних осередків у Києві, Харкові та Львові. Згодом пізній український романтизм заявив про себе ще й у прозі. Предтечею потужного струменю фольклорно-історичної прози став П.Куліш, який свідомо обрав за власний зразок творчість великого шотландця, знаного неабиякою пристрастю до фольклору – Вальтера Скотта, що в умовах тоталітарної англійської експансії проти поневолених націй винайшов вдалу формулу збереження національної пам'яті. Його концепція полягала в тому, що заборону на написання національної історії можна «оминути», якщо вміло завуалювати цю історію та систему культурних надбань у художню форму з фольклорним ореолом давнини. П.Куліш поставив собі за мету у найкоротші терміни вивчити англійську мову, щоби читати твори свого предтечі в оригіналах, а згодом вальтер-скоттівський метод заповнив усі європейські поневолені літератури, які досягали настанову збереження культурних цінностей та орієнтирів. В Україні ця романтична традиція проіснувала упродовж усього ХХ століття, як спроба чинити опір і російській імперії, і радянській (тут яскравими представниками стали М.Старицький, П.Чайковський, Б.Лепкий, Ю.Опільський, Р.Іваничук та ін.).

Утім, для української історії не романтизм став першою сходинкою такого підходу до письма. Було ще й козацьке бароко, яке визрівало в умовах загрози поглинання українських вольностей російською імперією з одного боку, а польсько-литовськими впливами – з іншого. Відтак знищена в період Руїни тенденція збереження і пошуку національної самобутності відродилася в епоху романтизму, згодом – у ХХ столітті у період Розстріляного Відродження, і в часи репресій тоталітарного режиму. Водночас звернення літератури до фольклору в такому ключі завжди були свідченням близького національного пробудження, певною ознакою «скресання криги». Саме таким потужним сплеском стало звернення до народних джерел у творчості митців-шістдесятників, і у поезії, і у прозі.

Аналіз джерел і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Творчість І.Калинця постає тут показовим прикладом. Про фольклоризм як рису його творчості заговорили уже перші діаспорні критики після виходу двох збірок – «Вогонь Купала» (1966) та «Відчинення вертепу» (1967). На зв'язок Калинцевої манери із народною традицією одразу вказала Ганна Черінь, зокрема зазначивши: «Його збірка побудована на принципі барокового вертепу (три дійства з інтермедіями); теми його часто зв'язані з прадавніми первнями нашої віри і традицій, поганських і християнських, тісно переплетених і нерозривних із сучасним. Спогади дитинства, материні перекази це не втеча в минуле, а опертя для боротьби за бутність нації. Калинець шукає джерел у давнині, у фольклорі, в древніх церковних книгах, у Василя Барського і Памви Беринди, бо зв'язок з історичним минулим означає життєдайність» [Черінь 1971: 1058].

Подібну думку висловлював мюнхенський дослідник В.Янів: «Майбутнє виростає тільки із минулого, а без традиції нема відродження» [Янів 1979: 128]. Дослідник вбачає у львівському поетові митця, що в антитрадиціоналістичну добу стоїть на позиціях традиціоналізму, намагаючись зануритись в історію землі прабатьків, у містичну атмосферу давнього села з його містеріями і звичаями. Цей традиціоналізм намірений, адже впливає із розуміння, що «все чуже, хоч і гарне і принадне, навіть величне, тільки на те, щоб вбити віру в себе», і «безтрадиційність приводить почерез зречення свого власного до смерті, до занепаду, до небуття» [Янів 1979: 117].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Попри промовисто народнопоетичні назви перших збірок, фольклор поставав у них лише на рівні національної традиції, на основі якої автор був вихований і сформований

як особистість – виявляючись у формі алюзій та ремінісценцій, інтертекстуальних вкраплень, загальної настроєвості.

Фольклорним стрижнем першої збірки «Вогонь Купала» є поетичне творення ореолу українського народного свята. Такими постають поезії «Свято» з народними атрибутами гостини – калиною, лляними обрусами, святковими стравами, карафкою веретена і гіркотою кмену, дідовим благословенням, місяцем і відчиненими воротами; «Жоструб» з невід’ємними атрибутами – колісницею сонця, соняхом, ладою, вербою, плетеними вінками гаївок, пуп’янками ружі, що в цілості творять свято кохання, «містерію пробудження»; «Вогонь Купала» з молитвами до вогню – «первісного бога гордих», «що папороть серця запалює покликком предків» (ПМ 52)¹, з танком шаленства, сонцем, ватрою Купала. Відчуття свята поширюється на весь край – на всі ріки Вітчизни. Ідею зв’язку поколінь закладено у творі «Писанки». Тут постає образ матері, яка «виводить дивним писачком / по білому яйці воскові взори» (ПМ 44); водночас у поетичній формі змальовано древню традицію творення справжніх українських писанок, в яких химерні узорі поєднувалися з різними відтінками жовтого, брунатного і золотого: «Мандрує писанка по мисочках / із цибулиним золотим узваром, / з настоями на травах і корі, / на веснянім і на осіннім зіллі – / і писанка оранжево горить / у філіграннім сплеті ліній (ПМ 44).

В авторському баченні писанки стають не лише спогадами про дитинство, про маму, яка навчала любити рідні традиції, а й загалом – втіленням українського буття: / То вже вона, як дивовижний світ, / то вже дзвенить, як згусток сонця, / бувають буйно квіти у росі, / олені бродять в березневім соці. / І стилізовані сплітаються сади / у маєві густих обрамлень, / мереживом найтоншим мерехтить / геометричний космацький орнамент (ПМ 44).

Ще драматичніший пафос сповнює поезію «Килими», де, як і в попередній, змальовано процес народного мистецтва ткання килимів, як ідею життя окремої людини, родини, етнічного краю та нації. Автор досягає ефекту синкретизму у поєднанні зорових та слухових образів, ідею руху життя як швидкоплинності – зміна пір року, зміна родинних подій, зміна поколінь: «На арфах предвічних кросен / тчуть барвисті мелодії килимів / хитрорукі рапсоди з Косова, / Поділля, Полтавщини і Києва, / щоб плелася мережка вовни / на щедрім столі святої вечері, / щоб вінчання тонами повними / слалось під ноги нареченим, / щоб на квітчастім маєві ниття, / на прадідівській естафеті родини / і через найчорніше тисячоліття / наші нащадки народились (ПМ 43).

Килими з різних куточків країни зберігають пам’ять про різні події та історії кожного краю, адже є свідками тих подій. Вони передаються з покоління до покоління, як спогади про минуле і застереження для нащадків. У них, як «крізь жорна могильної грядки» проростає мудрість патріархів, «які для вічності землю покинули», національне передання – «деревом життя з найдорожчого килиму» (ПМ 43).

У вище окреслених творах у підтексті можуть прочитуватися думки про згасання національних традицій (через обставини, що склалися у «найчорнішому тисячолітті»), водночас – про ідею неминучого відродження, нового проростання. Подібною настроєвістю сповнені окремі твори збірки «Відчинення вертепу». Зокрема вірш «Різдво» постає як ідея заперечення цивілізації, що руйнує древні народні традиції. Цій думці вторить «Коляда», яка у поетичному ключі передає маленькі дитячі радощі українського народного Різдва: коляда зі звідарем і торбою, медівником місяця, ялицею, зайчиками снігу, зірками, що разом творять містерію дива. У поезіях «Топлення Марени» з її золотими дукатами та ідеєю невмирущості, «Перун» та ін. відчувається смуток за безтурботним втраченим «дитинством» прадавніх слов’ян.

¹ Усі посилання на поезії І.Калинця подаємо за виданнями: Калинець І. Пробуджена муза. – Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. – 1991. – 462 с. (скорочено ПМ) та Калинець І. Невольничка муза. – Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім.В.Симоненка. – 1991. – 452 с. (скорочено НМ).

До кінця першого періоду творчості І.Калинця, окресленого, як «Пробуджена Муза», до якого входять усі збірки львівського митця, написані до арешту, фольклорна складова все більше посилювалася, набираючи нового звучання. Тут ідеологічний фольклорний код Калинцевого письма визрівав, окреслювався, викристалізовувався.

Набув же він сили повного реєстру у другий період – «Невольничої Музи». Фактори, що впливали на цей процес, були різними. Передусім важливу роль відіграло середовище, в яке І.Калинець потрапив після винесення вироку. У таборах строгого режиму він опинився серед старого покоління політв'язнів, переважно воїнів УПА, засуджених на кілька десятиліть ще в кінці 40-х – 50-х рр. Увесь цей час вони творили власну легенду нації – епос незнищенності, стійкості, благородної звитяги і достоїнства. Вони краще, аніж молоде покоління, що виховувалося в умовах жорсткої радянської цензури і освіти, зберегли передання минулої історії та культури. Про їхній вплив на власну свідомість говорив і сам І.Калинець у своїх виступах та інтерв'ю [Галан 1990]. Окрім того, серед новоприбулих в'язнів теж була потужна когорта нескорених митців. У різний час він відбував покарання пліч-о-пліч з такими письменниками, як Тарас Мельничук, Степан Сапеляк, постійно сидів з Іваном Світличним (з Василем Стусом доля його не звела, однак в одному з них таборі відбувала свій термін дружина Калинця Ірина). А були ж іще митці і музиканти, як-от М.Горбаль, С.Шабатура та ін., що теж стало потужним джерелом взаємовпливів.

Звернення до національної пам'яті в умовах, де вже не було чого боятися, і де в'язні, як згодом самі зізнавалися, почували себе вільніше, ніж на «тоталітарній волі», стало виявом незламності та непереможності національної ідеї, за яку несли важке покарання. Але, мабуть, найвагомим серед чинників виявилось страшне відчуття ностальгії. На запитання, чим для нього була ностальгія, письменник відповідав: «Вона весь час була мені, була нам вірною. Отже є вона інтегральною часткою мого світу. Ностальгія – це таке почуття, яке мобілізує людину. Не дає їй – закинутій у краї присуду – змоги опуститися, махнути на долю рукою, дійти до межі зради. Чому? Тому що ти думаєш про своїх рідних, пам'ятаєш про них і хочеш залишитися достойним їхньої віри у тебе... І далі: ностальгія за рідним містом, за селом, за вітчизною... Усвідомлюєш, що ти потрібний цьому народові, цій нації. Усвідомлюєш, що твоя жертва, що наша жертва – навіть, коли про неї ніхто зараз не знає, не згадує її – не намарне...» [Галан 1990: 1.07, 1].

Біль ностальгії посилювався численними заборонами, перевіркою усього написаного, нелюдськими приписами, один з яких зокрема давав політв'язням строгого режиму дозвіл лише на 2 листи в місяць, і ті проходили пильний контроль і не завжди потрапляли за призначенням.

І.Калинець, як і багато його побратимів, тужили за усім людським – квітами, барвами, орнаментами, настроями, запахами (що споконвіку було частиною життя нашої нації), тому його мати висилала у своїх листах поміж сторінок засушені квіти, листочки, трави. Про такі листи митець згодом згадував як про неймовірну розкіш, що наповнювала його камеру запахами рідної землі і дому, а в його поезії постали ідеї про «мову квітів», «мову снів», «мову зірок» (ПМ 373), «мову лугової трави» (НМ 101), «мову айстр» (НМ 176), «забуту мову квітів» (НМ 118) і, з'явився вислів «чи стане квітів для листа» (НМ 92). Ці листи і їхні знаки теж були специфічною мовою без слів – істиннішою, правдивішою, щирішою, бо вказували на суще і незнищенне, більше того, не підкорялися жодній цензурі чи забороні, хоча були місткішими і багатшими на сенси, ніж слова.

Так ностальгія спонукала повертатися подумки в далеку Україну – і у просторі, і у часі – вдивлятися в минуле – власне – і глибше – вслухатися у голос віків. Помножена на можливість писати лише те, що не відберуть і не знищать, що пройде таборову цензуру, вона довершила появу фольклорного коду-підтексту з багатьма пластами можливого прочитання, де глибинні сенси доступні лише обізнаним, причетним до ідеї, тим, що міцно тримаються національного коріння, що здатні осягнути мову квітів, птахів і дерев, мову води і вогню, голос річок і вітрів – те, що робить людину рідною для своєї землі, спорідненою із поколіннями своїх предків. Це вже той рівень задивлення у минуле, що перевищує глибоку

пошану до старовини і традицій, що більше, ніж просто любов до віри чи чеснот предків, а, дає змогу вслухатися не у слова, а у зміст віків.

Крізь невольничу творчість Ігоря Калинця на поверхню проступають різні історичні пласти українського минулого. Ці відлуння набувають форм тих фольклорних жанрів, які з'являються і побутують у певну епоху. Найдревніший пласт дописемних незапам'ятних часів – це давні згадки про правітчизну древніх слов'ян, що зналися на мові вогню і вітру (визріває цей мотив у першій невольничій збірці «Світогляд Святовита» (1973) і посилено звучить до останньої збірки «Ладі і Марені» (1977, 1980)). Це – той рівень, де, за словами самого автора, «народжується міф». Мова таких поезій тяжіє до мови прадавніх замовлянь, заклинань і ворожінь. Тут зринають образи давніх волхвів, жерців, молитви до дерев, моління до небесних світил і заклинання землі.

Другим давнім пластом постає княжа доба з її звитязним лицарством, міфічними віруваннями і уявленнями, що до наших часів долинули у формі народних казок і сказань, у княжих колядах і календарно-обрядових дійствах. Тут постають образи українських князів, відомих міст та історичних місцевостей: Десятинної церкви, Андріївського узвозу, Золотих воріт, древнього Києва, Звенигорода, Галича, Путивля. Колорит епохи передається казково-легендарними образами срібних мостів, замків і фортець, Княжої гори, кольорових вітражів, древніх церков та ін.

Надзвичайно вагомим звучання набуває доба козаччини як визрівання національної легенди про незнищенність давніх українських вольностей, боротьба за які й породила славне українське лицарство. Апогеєм свого звучання вона досягає у збірці «Міф про козака Мамаю», особливо у циклі «Лицарія», де в народному ключі осмислюються не тільки віхи національної історії, а й усі атрибути українського козацтва: кінь-побратим, що виручає козака з усіх бід і попереджає про наближення чужинців; лук, що «сорок срібних тятивок має, солодко грає»; порохівниця – Перунова сестриця; шабля – «ваша дамська світлість»; торбина-нетяга, «камінням цяцькована / бляхою підкована»; шапка «ношена не зношена / пані вельможна»; бондарівна-бандура, мушкет, люлька, кобза-дружина, а «замість ікони / на гербі коник», перо, яке «пориває у первоздане» (НМ 294 – 302).

Також можна виокремити барокові нашарування з їхніми химерними сплетіннями язичницького і християнського, з культово-релігійними міражами (такими зокрема є алюзії на вертепну драму, на фольклор давніх спудеїв). Тут проступають елементи як високого писемного бароко, так і низового козацького. До них примикає пласт сковородинської поезики з образами мандрівного спудея, що одягає «кирею традицій», з поезикою саду божественних пісень, народною філософією.

Ці та подібні теми, мотиви та образи виринають в історії наступних епох як передання поколінь, як голос традиції, як ідея відродження, постання із попелу. Саме тому фольклорний код у невольничих поезіях І.Калинця витворює своєрідний палімпсест пам'яті, де різні часові пласти нашаровуються, перетинаються, проступаючи по-новому в нових умовах, в подібних національних обставинах, більшість з яких були трагічними для української нації.

Разом із тим, більшість творів, написаних на основі народнописемного передання, набувають універсального звучання, виходять у позачасовий простір, у трансцендентний вимір, який бачиться як ідея вічності. Такими зокрема постають усі твори із циклу «Про білі і тернові міста (десять стилізацій для матері)» зі збірки «Дванадцять сумна книжка» (1974 – 1978), де автор у фольклорному ключі пропонує стилізації під найсакральніші жанри українського фольклору – колядки, веснівки, купальські та обжинкові пісні. Кожна із вказаних поезій бачиться як оповідь-мініатюра про народну трагедію. Наприклад у Колядці / Скочив Йванко на коня – / в полі доленька спиня, / привели його під місто – / три вежі вгорі заблисло: / в одній вежі – білим біло, / в другій вежі – дівча миле, / в третій вежі – Йванка ймили. / Добрий вечір, пані-матко, / де Іванко, де дитятко? / Стала мати перед місто – / три вежі вгорі зависло: / в одній вежі – попіл лежить, / в другій вежі – жона плаче, / в третій вежі – ворон кряче. / Добрий вечір, пані-матко, / де Іванко, де дитятко?..» (НМ 127).

Народну поезику підсилює пісенна ритмомелодика у поєднанні із колористичною символікою, як-от у Обжинковій пісні: «Утікай пораненьку / сива перепілонько. / А вода по камені, / а вода по білому. // Молоді косарики / житечко коситимуть. / А вода по камені, / а вода по синьому. // Будеш ти ізранена, / будеш ісполонена. / А вода по камені, / та ще й по червоному. // До кого ж ти в клітоньці / крильцями пригорнешся? / А вода по камені, а вода по чорному» (НМ 126). І.Калинець дуже часто звертається до розробленого народною уявою образу пташки. Однак, якщо у «Пробудженій музи» це радше казкова птаха («...на райське дерево, яблука райські / клювати внадилася рай-птиця віддавна» ПМ 109), то згодом – це пташка у клітці, поранена пташка, засмучена. Цей образ зринає у багатьох його поезіях, набуваючи найтрагічнішого звучання в окремому циклі «Пісеньки для пташки». У ньому образ пташки постає то як образ сизої королівни, то як образ знедаленої райської птиці, яка несе на чужині золоте яєчко і плаче золотими слізьми, бо не може полетіти разом з іншими птахами, їй залишається тільки біль втрати і смуток: «понад літо попід осінь / бистрозоро ясноперо / всі птахи змагають в ірій / а моя лиш до жури. // всі птахи свій голос піють / то у радість, то у смуток. / а в моєї людський голос, / в тому голосі жура. // всі птахи домів вернулись, / лиш у нашім газдуванні / несповите кубелечко, / неволоисана жура» (НМ 130).

Звісно, що у цьому циклі наскрізь прочитується образ поетової дружини Ірини та загалом життєва ситуація, в якій опинилася уся родина – обшуки і спустошена домівка, арешт обох батьків і залишена шестирічна донечка. Тому тут з'являється образ загубленого пташати, думка, що цій казочці прийде кінець, коли пташка віднаїде своє загублене пташа. А наразі вона поневіряється в неволі на чужині: «прилетіла моя пташка, / а в гніздечку ні пір'їни, / тільки срібний-срібний перстень / і покинута сльоза. // прилетіла моя пташка, / дощове віконце втерла, срібний перстень обіззався / і заплакала сльоза» (НМ 130). Ліричний герой, який складає ці пісеньки для пташки, висловлює жаль, що не може полетіти їй услід, бо й сам у неволі. Він знає, що його пташка «гірко-гірко калинцює / і дивується гіренько / на калинове вино», але він не має можливості її втішати, а може лише залишати запевнення про глибоке коріння його почуттів, що теж звучить у кращих українських традиціях: «маю, пташко, три коріння: / що одно коріння – злюба, / що друге коріння – любовіть, / а що третє / то й любов» (НМ 131). Однак цикл завершується невтішно: пташка втомлена і зламана своєю недолею, що виражається триразовим повтором-градацією: «натомила пташка крила» – «натомила пташка горло» – «натомила пташка серце».

До народнопісенної поезики належать й інші типи художньо-поетичних повторів. Зокрема в одній із обжинкових пісень повторюється заспів «Наша нивонька не жата – / наша матінка не спить, / вийшла в поле наша мати, / взяла мати три серпи». Рефрен змінюється, фіксуючи, як у багатьох фольклорних текстах, зміну життєвого періоду – молодість – зрілість – старість: «Життя прожити – жито перейти, / молоденька жаля, серпок золотий»; «Перейти жито – в кукілю лани, / жаля – молодиця, серпок срібляний»; «Перейти жито – у терню лани, / сивенька жаля і серпок стальний» (НМ 125 – 126).

У Купальській пісні змінним рефреном звучать слова «Тернова Марена, тернова – / вже на мені русальча обнова»; «Тернова Марена, тернова – / сині вустонька, чорна мова»; «Тернова Марена, тернова – / моя боженька і покровя»; «Тернова Марена, тернова – / не чесана коса шовкова» (НМ 124-125). Поворот життєвої долі фіксує стилізована Веснівка. Вона починається традиційним народним перегуком молодечих хорів. На заклик хору парубків: «Помагай Біг, дівчино, / помагай Біг, у вінку. / Хай тебе росинка скропить / з квіту барвінку» відповідає хор дівчат: «Як ся маєш, лицарю? / Як ся маєш, соколю? / Хто котив перстінчиком / По слідах за мною?». Але народну пасторальну ідилію змінюють трагічні обставини. Вступає хор чоловіків: «Грають вежі сурмами, / терном брами тернені. / Будь здорова, Ладонько, / до повернення», якому вторить хор удовиць: «Впали вежі попелом, / у тернині поленько. / Повертає Ладонько / лельом-полельом» (НМ 123).

Ці сумні мотиви перегукуються із подібними із циклу «Дуб пишний» зі збірки «Міф про козака Мамаю» (1976), де з'являються образи святого дуба-жерця, що бачить, як «браття прийшло / з війни спати злягло, / ні коня-косача, / ні гострого меча» (НМ 276). Якби серце не

було ледаче, то «Не була би з Дуба висока могила». Водночас прочитується і Шевченковий мотив розритої могили, України-домовини, дубової колиски, яка замкнена тільки до певного часу «на тисячу літ / на тисячу верств / на тисячу ключів». Риторичне питання: «а що ми взяли до тями?» (НМ 275) є застереженням. Фольклорна пам'ять зберігає уроки минулого як попередження для наступних поколінь, але не завжди нащадкам вдається відчитувати ці сенси, тому історія повертається.

Як недоля багатьох поколінь звучить ще одна Обжинкова пісня, у якій, як і в реальній українській історії, повторюється одна і та ж ситуація: «Жала дівчина скраю поля, / заросила вишиване подолля, / прискочили татари ордою, / сполонили дівчину зі собою». Згодом складається подібна ситуація, тільки змінюються вороги: «над'їхали ляхове гурбою – / заманили дівчину зі собою»; «Зупинились москалі постоем, підманули дівчину зі собою» (НМ 126-127). У цій мініатюрі відлунюють голоси пісень про українських полонянок, де в цілому дівчина у вишиванці є образом сполоненої України, яку віддавна шматували ворожі орди; а також простежуються алюзії на народні балади про жіночу неволю. Вона теж постає палімпсестом історичних ситуацій різних епох, які доводилося переживати українцям різних поколінь, і пам'ять про які по-новому промовляє при кожному відтворенні. І певним застереженням стає постійний рефрен: «А де ж ми були?».

Недоля української нації проступає крізь невольничі твори І.Калинця як певна приреченість, безвихідь, незмінний колообіг подій, що повторюються у кожному поколінні. Такою зображена українська доля у вірші «Український вінок» з циклу «Червоне поле»: «Висить вінок на житечку, / а житечко збите. / Пішло дівча у завійці / чорною вдовою. // А назустріч в тернограді / подзвінники плачуть – / хочуть вінок розплітати, / квіти насаджати. / Прийми, прийми, сира земле, / руту і барвінок. / Підрастають діти в колі – / на вінок чекають» (НМ 223-224). У цій мініатюрі виявляється амбівалентність народнопісенної символіки, де прочитуються подвійні сенси: сира земля приймає руту і барвінок, як знак смерті; водночас – як насіння, що повинно прорости в майбутньому і продовжити народний коловорот існування.

При пильному прочитанні більшість народних образів і мотивів, використаних автором, суголосні з біблійною символікою. В образах нежатоного поля, поля, порослого кукілем і тереном, серпів, збитого жита, упізнаються біблійні притчі про сіяча, ідеї Божого жнива, женців наприкінці віку. Ці перегуки доповнюють багатогранність художньо-поетичного коду письменника новими сенсами і асоціаціями.

Зайвим було би говорити, наскільки трагічно звучать ці твори. Передусім тому, що віддзеркалюють особисту недолю письменника, який важко пережив арешт Ірини, і згодом, будучи уже сам відірваний від родини і рідної землі, писав подібні стилізації для своєї згорьованої матері та донечки, для дружини, що відбувала покарання в іншому таборі. Наприклад, образ народного месника Кармелюка, якому «досить було ... намалювати човника на в'язничній стіні // щоб виплисти на волю» (ПМ 389), з'явився як нездійсненна мрія про волю для усіх близьких та рідних у час, коли вже були арештовані Ірина та Стефанія Шабатура, багато побратимів. Тоді поет «завжди у снах» бачив свою дружину вільною і визнавав: «безсильні мурі і перед вашою легендою». Коли ж він повернувся до образу Кармелюка у циклі «Калинова сопілка» уже в часи відбування власного покарання, то до цього образу долучилися сумні нотки, як усвідомлення того, що досягти свободи не так легко, як у народній легенді: «Намалював Кармалюк / на мурі човника – / і вплив. / Удруге намалював – / і вплив. / Утретє намалював – і вплив. / І тільки до трьох раз» (НМ 214).

Більше того, ці та суголосні з ними твори проектуються на століття народної недолі української нації, яка з покоління в покоління переживала нові полони, ясири, загарбання, пюндрування. Тому тут з'являються образи попелу, тернини, клітки, мурів, сльози, рани, диму, утопленого персня, зів'ялого вінка. У підсумку циклу «Про білі і тернові міста (десять стилізацій для матері)» подібні образи виходять на загальнолюдський рівень – як усвідомлення трагічної долі багатьох народів на цій землі. У заключній Колядці постає образ Новонародженого хлопчика у кошарі, якому, як і в народних колядках, приносять народні

дари – «по зіроньці, по зіроньці / і по ясному місяцю». А гості з України по дорозі в дарунок вламали «пук калини», і, побачивши сльози чистої Диви, її втішають: «Витри, Панно, слізку в оці – / то калина, а не кровця» (НМ 128). Однак саме цей вимір – образ крові – стає кодовим знаком, який містить безмір сенсів – і згадку про винищення дітей царем Іродом (з алюзіями на новочасних Іродів), і провіщення майбутніх страждань і пролитої крові Ісуса Христа, і вказівкою на те, що всяке страждання, біль і рани не мають національної приналежності, що вони є виявом загальнолюдського болю; як і на те, що у цьому жорстокому світі кожен навіть і людський син, який обере шлях добра і справедливості, приречений на страждання.

Образ українського Різдва з його традиціями ще не раз поставатиме центральним у багатьох творах і циклах невольничої поезії І.Калинця. Цілісна картина Різдва з дідухами, яслами, калиновими свічками, медом у горнятку, кутею на покуті, нічними духами, зорею, обрусом серед снопів, дванадцятьма стравами, калачами, булавою макогону, звіздарями, овечим кожухом і Йорданом, узваром і пампушками, книшами і горіхами, червоними яблуками – писаним свят-вечором колоритно змальована у циклі «Різдвяне алогійне» зі збірки «Тринадцять алогій» (1975). Увесь цикл побудовано на протиставленні українського Свят-вечора і життєвої дійсності; нездійсненності неймовірних побажань віншувальників, які готові господареві «небо прихилити», і того, на що можна сподіватися в реальному житті. Тому опис постає як вигадане, уявне Різдво, про яке мріє поет, і майже кожен вірш циклу завершується зі смутком: «і тільки ми за рученьку, / за схлипування каре»; «і тільки ми за рученьку / вечерю помовчімо»; «в серпі підкошену сльозу / колише красна пані»; «наш коник шаблю відридав / край вороного поля» (НМ 206-208). Завершується ж цикл трагічним катреном – образом безпросвітної ночі, кромешної тьми, що ще більше контрастує з описаною феєрією Свят-вечора: «а в моєї ніченьки / небо сиротятко: / ні одної свіченьки / в золотім горішку» (НМ 208). Трагічний пафос посилюється унікальним авторським прийомом, який І.Калинець використовує у багатьох невольничих поезіях. Він полягає в тому, що вірші набувають звучання мовби крізь призму сприймання дитячої психології. Дитячі спогади, очікування свята, неймовірно яскраві враження і уявлення, коли все навколо заворожене чаром Різдва, коли тварини розмовляють і предмети наче оживають. Цей ефект підтримується особливою дитячою мовою із багатьма зменшувально-пестливими словами (звіздує за звіздари́ком, до Дунаю недалечко, у срібному обручику, щедроньки мами; ладоньки ярі, світилоньки ясні НМ 291 та ін.).

Народнопісенна дитяча риторика і психологія досягає вершинного звучання у фольклорних стилізаціях, які І.Калинець писав із тюрми до своєї донечки Дзвенислави. У циклі «Дивосвіт або ж перша книжечка для Дзвінки» постає дивовижний світ української природи з її споконвічними символами та архетипами – стежечкою, яка біжить серед споришів і суніць, вибігає на гору, щоби поглянути на всенький світ; вітром – легінем, що «капелюха когутячим пір'ям замаїв»; хмари, що несе на плечах малі хмарята; блискавки – королеви темряви; грому, що заgrimів по крем'яній дорозі; веселки, що одягла барвисті стрічки і пішла з коромислом до річки; князенка Соняшника із золотим черевичком у руці; кринички, яку підземна мати поїть студеним молоком; туману, що запряг сиві воли і почумакував у Крим по сіль; роси, що сіла на пелюстці гойдатися; босого сонечка, зірки, яка заслухалась цвіркуна та багатьох інших. Вони творять прекрасний і мальовничий світ дитинства, української народної моралі, вагомою складовою якої є виховання у дітей поетичної душі, ліричного погляду на довкілля, зачудування природою, життя у гармонії із рідною землею.

Ці теми продовжують два наступні цикли – «Калинова сопілка або друга книжечка для Дзвінки» та «Веселка або третя книжечка для Дзвінки», а також «Львівська казочка про Росаву, Кришталеву гору і тернову дудку». У них до образів з народних дитячих забавлянок, лічилок, казочок долучаються картини давньої міфології, правірувань, праісторії: Ярило на білому коні, що «золотим ключиком / небо відчиняє / вирій повертає»; Либеді, яка, коли вили київце, пуху через Золоті Ворота наносила; галки, яка сіла на карого коня, на срібного човна і

полетіла, щоби «Дністрику посватати море»; порогів, біля яких пан воєвода пощербив зуби; Княжої гори, собору святого Юра, калинової сопілки.

У багатьох текстах упізнаються алюзії на відомі народнопісенні фольклорні дитячі твори, як-от у віршику «Подолянка» з'являється Подолянка, що сидить на турецькому морі на золотій галері і дивується, куди ділося Поділя – «чи на морі втопилося? / чи на вежі згоріло – / до землі припало?..» (НМ 212). Тут дитяча гра Подоляночка розгортається до загальнонаціональних масштабів – доля однієї дівчинки стає долею всього народу; в народному тексті одна Подоляночка «впала, до землі припала», у поета – все Поділячко «до землі припало».

Попри настанову на дитяче сприймання, у цих книжечках з'являється багато сумних образів і мотивів: китайки, що козакові очі накрила; змія, що хоче відібрати місто, гетьманівну і наше ім'я; Золотої орди, татарського полону; чи й загалом – знівченої землі: «Сюди – Невірземля, / туди – Невільорда, / посередині – Звенигород» (НМ 210). Місткість фольклорного коду відкриває шлях до різних відчитувань цих образних структур, де поряд із «сумними» сенсами межують і «обнадійливі» значення – не вся земля зневірилася, є ще Звенигород, якому, очевидно, нелегко дається протистояння із навколишньою зневірою та темрявою. Для обізнаного читача тут прочитується натяк і на древність буття народу, і на споконвічну архаїку, і на новітню історію – знану Звенигородську сотню у лавах УСС, яка відзначилася особливою відвагою та жертвовністю. Отже, надія залишається живою, бо виростає нове покоління українців, які не байдужі до давньої історії, до долі своїх предків, до рідної землі, бо вони виховані на її традиціях, бо вони полюбили мову квітів і дерев, пісні пташок і калинової сопілки, яка співає пісеньку сумну-пресумну, пісню, що ридає.

У третій книжечці для Дзвінки з'являється образ Дівчинки, якій сниться Синє, і вона береже усі сни про синій дзвіночок, про синю пташку в синьому гніздечку, синю рибку у синьому струмочку. Однак вагомості звучання надає цим дитячим картинкам недитячий образ золотого серця як втілення народної мудрості про добро і справедливість, в якому відлунюють десятки значень українських народних приповідок і казок про мудру дівчину, про Правду і Кривду, про Добро і Зло: «У синьої квітки / золоте серце: / вона любить срібну росинку / і золоту осу // У синьої пташки / золоте серце: / вона любить / і золоте яечко / і сорокате. // У синьої річки / золоте серце: / вона любить / і золоту рибку, / і рибку синю. // У синьої пісні / золоте серце: / вона любить / і золоте слівце, / і срібну сльозу. // У нашої Дівчинки / найзолотіше серце, / бо вона любить / і квітку з осою, / і пташку з яечком, / і річку із рибкою, / і пісню зі смутком» (НМ 216). Як бачимо, тут у надзвичайно стислій і по-народному місткій формі поєднано ідею центральних національних кольорів та ідею провідної народної філософії кордоцентризму як національного стрижня, що скріплює буття нації. Образ серця – теж один із провідних у творчості І.Калинця, і часто це серце засмучене, поранене, згорьоване. У «Львівській казочці про Росаву, Кришталеву гору і тернову дудку» наприкінці з'являється образ тернової дудки, що «крізь вогонь пройшла... тільки одна тернина десь у серці запропастилася... і все таки / називайте її РОСАВОЮ / тернову скалку / тернову сльозу / росу Тернову» (НМ 168).

У невольничих творах І.Калинця особливого звучання набувають казково-легендарні жіночі образи – сумна Місяцівна, яка «у срібному покої / чеше срібні коси, / білою рукою / відганяє сльози: / – щезніть, сльози, щезніть, / не заступте світу – / хай косу розчешу / срібну»; Вітрова донька, якій в степу рідно, тому вона гасає на Січ «на буйному коні / у степу-полині», спішить «козакам сорочки сушити, / з ними люльки палити, / в морі байдаки надимати... в походити ходити / рани студити»; князівна між квітів білосніжна Лілея, яка «вибігла на мороз Морозенкові в обійми» і пропала від льодяного поцілунку, а Морозенко з жалю і туги знов і знов малює на шибці Лілею; квіткарка, яка стала свідком страти молодого Козака, якому кат на майдані відрубав буйну голову, і вона не може винести цього образу «ні з душі, ні з віч»: «Стала дивна річ: / час мина / і квітнуть рожі / (і живе десь кат) / як се може, / як се гоже / світ без Козака?» (Цикл «Гостинець з вузлика» НМ 306-309). Багатозначність образних кодів відкриває можливість для безлічі прочитань – і чому плаче молода Місяцівна,

і чому батько Вітрової дочки перетворює її на камінь, і чому згубним виявилось палке кохання Морозенка, і чи той мак, який виріс на городі у квіткарки, справді третього дня перетворився на Козака. В останньому випадку маємо справу з народно-легендарною поетикою «навпаки»: в народних легендах на місці крові виростає мак, тут – мак стає символом відродження і повернення до життя. Однак, як часто трапляється в народних сказаннях, зберігається ідея, що не все зло подолане («і живе десь кат»; кам'яна Діва на могилі стоїть нагадуванням про близьке зло, Морозенко в розпачі «Лілею малює, малює Лілею», а Місяцівна не може спинити своїх сліз).

З-поміж фольклорних жіночих постатей у творчості І.Калинця особливого звучання набуває образ Анни Пристоянни – дивовижної обраниці козака прудивуса – із твору «Чар» (збірка «Міф про козака Мамая»). Тут долучається ще одна яскрава фольклорна грань – пласт тонкої народної еротики: «у сиз-саду і ранок росянок / увійшли вони у ранковий сад / аж у хміль-любіль. прудивус ніс / Анну Пристоянну, / аби вона не заросила мереживних подолків. / Чує вона на своєму лілейному чолі: / едвобний шевеліє / – будь сміливший, медовусе, / медовусте мій клятий, / вечірне сонце я відклала на ранок (НМ 304). Іносказальний фольклорний код тут виконує роль евфемізму на зображення божевільного шалу кохання: / сад сиз пір'ям затріп, / став золоті гнізда класти, / соняшні яєчка висиджувати. / із квіток і пташок обтрусилася / рясні спідниці / Анна Пристоянна (НМ 305). У діалозі між Анною Пристоянною та прудивусом нашаровується стільки художніх прийомів та засобів, що їх непросто виокремити через їхнє взаємопереплетення. Тут – і антитеза, і тавтологічні поетичні повтори, і епіфора, і метафора, і іронія, і порівняння, і прийом контрасту. У взаємодії вони творять атмосферу одивнення. Загалом цей фрагмент сприймається як одна з кульмінацій твору: «– із зіллям-ворожіллям, Пристоянню, / із хмелем-постелем, Пристоянню, / із сонцем-прасонцем, Пристоянню, / зі світом-просвітом, Пристоянню, / і зі мною прудивусом, / живи з ким сама хочеш. / – зі шаблею-гадюкою, прудивусе, / із дорогою-розлукою, прудивусе, / зі січчю-поміччю, прудивусе, / із гетьманщиною-незайманщиною, / із солодич-сльозою за мною, / живи з ким сам хочеш...» (НМ 304).

До традиційних долучається химерний прийом, який можна сприймати, як певну загадку: у цьому тексті слова після крапки, пишуться з малої літери. А подекуди стиль інакомовлення нагадує давню народну традицію небилиць: / стяги куряв слалися на Богучар. / сідали погибайлики в горіхові сідельця, / крицевими лисками лискали, / шугали грім'яками із-під копит. / – гей, як-бо мені гірко зізнатися, / калино моя Пристоянню, / що ніколи я не умираю: / тепер мені на віку вперше / до землі прагнеться... / Анна Пристоянна / сама саміська поверталася / до богучарського смерку. / вечір напував вишневою паводдю / околілу свічку рутяну. / коли заплomenіли долоні мольби / на рушникових стінах мигтючи, / велике осяяне серце / наздоганяло прудивусову ніч» (НМ 305).

У народному переданні такий поетичний виклад постає втіленням свідомо «перевернутої» реальності, де за допомогою алогізмів досягається відчуття абсурдності, розпачу, стану божевілья. Утім, навіть фольклорні небилиці лише позірно прочитуються в гумористично-жартівливому ключі. Дослідники вказують на певну загадковість цього жанру, який для необізнаних сприймається, як втілення народної дотепності, однак пов'язаний зі своєрідною мовою, що в часи архаїки використовувалася для того, аби уникнути злого ока, вроків, увести в оману злі духи, а згодом у народних «казках без правди» і легендах сприймався цілком серйозно, як своєрідний пароль і вияв особливої мудрості. У творі «Чар» прудивус стає втіленням національного образу козака-невмираки, який повинен виконати певну місію, і через палку вдачу і власне безсмертя (ідея невмирущості народної звитяги), а також через натхненне незвичайне кохання готовий на будь-які випробування.

У такому ж зашифрованому ключі написано й інші поезії, зокрема «Маленькі алогії», які можуть радше сприйматися виявом гіркої іронії, що особливо посилюється контрастом між текстом та його заголовком. Наприклад, «Надія»: «Тернове золото сходить, / тернове

золото піє, / тепер вино з коромисла / кладе собі снідання (НМ 218); / «Спогад»: / Цвіте скрипка біло, / червоно зродила, / смичок ходє за туюго, / а вітер за димом» (НМ 218); або ж «Зневіра»: / Від Путивля до Путили / хрещате розпуття – / через воду погорає, / втопає в розпуці» (НМ 219).

Ці та інші твори І.Калинця, написані у жанрі алогії, постають втіленням перевернутої реальності, а також – можливістю руйнувати невластиві для українського мистецтва насажені канони, можливістю бути собою і сказати правду через іносказання. Водночас – акцентувати увагу на специфічній українській «інакшості». Поетичний стиль І.Калинця доповнюють підтекст та езопова мова, що певною мірою присутні в усіх його невольничих віршах. Зокрема в одному лише рядку «Від Путивля до Путили» розгортається низка історичних та культурних асоціацій: з Путивлем пов'язані алузії на давню українську архаїку (тут відомі поселення вже від IX – X ст.), на княжу добу, адже він згадується в Іпатієвському літописі, був одним із важливих торговельних центрів як місто на шляху «із варяг у греки» (звідси, за легендою, і походить його назва); у давні часи був оборонною фортецею, що захищала Київську Русь від половців. У словесній площині – це пряма вказівка на «Слово о полку Ігоревім», адже саме тут Ярославна очікувала звісток про свого чоловіка Ігоря Святославовича, що вирушив у похід на половців, щоби захистити свою землю; тому плач Ярославни у Путивлі став в українському національному просторі символом жіночої скорботи. А Путили – містечко на Буковині відоме своїм непокірним характером, в історії відзначилося народними повстаннями проти поневолювачів; історичним фактом є те, що лише в 1843 році тут було заарештовано 14 ватажків, серед яких Лук'ян Кобилиця, Іван Галиця, Йосип Бирлу. Саме тут народився будитель української Буковини Юрій Федькович. Тому для обізнаного з українською історією читача фраза «Від Путивля до Путили» постає вказівкою не лише на певний простір, а й на вагомий пласт української історії у його контрастному протиставленні до новочасних «розпуття» і «розпуки». Такий стиль мовлення був певним викликом тоталітарній зашореній одностайності та паролем серед українських в'язнів. Важко навіть уявити, скільки прикрощів і непорозумінь він завдавав таборним наглядачам та цензорам.

Насамкінець не можна не вказати на особливості фольклорних формант у поетичних стилізаціях невольничої поезії І.Калинця. Відомими є розмежування між літературою та фольклором за ознаками усна форма – писемна; імпровізованість – фіксованість; колективність – індивідуальність; анонімність – авторство. По-особливому ці параметри виявляються в аналізованих творах львівського митця, ще більше увиразнюючи їхнє національне звучання, адже наближають названі поезії до народної традиції. Попри те, що ці тексти написані, ідея усної форми, спонтанності та безпосередності криється у специфічній манері викладу, яка цілком відтворює усне імпровізоване мовлення, як у циклі «Орати метеликами»: «всілися зірки кругом місяця / та й гріються // комин вийшов з хати / зятяг люльку / – морозенко бач // а Морозенко / на крижану скрипку / дорозі – дзвенидорозі грає / аби порипувала / воротам – дзвениворотам / аби поскрипували / а стежці / та хай подзвонює» (НМ 267). У випадку, коли це не верліброва поезія, складається враження, що вірш твориться імпровізовано, як у «Пісеньках для пташки»: «відчини, моє пташатко, / ротенятко жовтодзьобе: / ось тобі мачинка маку / і росинка із роси. / ось тобі предовга казка: «я в початку призабувся, / а кінець сама дов'яжеш, / як знайдеш своє пташа. / а знайдеш своє пташатко, / то будеш йому співати: «ось тобі мачинка маку / і росинка із роси» (НМ 129).

У творах львівського майстра специфічно заявляє про себе також дихотомія колективність – індивідуальність, відтак – анонімність – авторство. Його поезії настільки закорінені в національній символіці, ритмомелодиці, поетиці і версифікації, що вони сприймаються, як народні. Більше того, кожен із його текстів виявляє колективний характер звучання, однак не у сенсі творення, а у сенсі розуміння певної спільності доль. Так, сам І.Калинець вказував на те, що збірка «Міф про козака Мамая» написана як оповідь про українських патріотів, що сиділи по тюрмах і таборах. У ній він прагнув відтворити і їхній твердий дух, і незламну вдачу, і національний колорит, гумор. Тому цей образ – збірний.

Збірним сприймається і образ знедаланої матері, яка чекає на сина чи дочку, що в ув'язненні, бо втілює долю тисяч українських матерів, багато з яких не дочекалися повернення своїх дітей. Такими постають і образи згорьованої дружини, і дитини-сиротятка, і опустілого гнізда, що є вказівкою на тисячі зруйнованих родинних вогнищ; і полонянки, і високої могили. Єдність індивідуального і колективного дивним чином виявилася у багатьох образах, але показовим у цьому сенсі є багатозначний і провідний для української традиції образ калини. Він – співзвучний із прізвиськом письменника, тому чи не найчастіше зринає в його творчості. Це – і калина, її гілля, її ягоди, пучки калини, калинове вино і калинова кров, калинова сопілка і мости калинові. Водночас – це один з найпромовистіших національних символів, який єднає націю. Калина стає Деревом життя для українців: / Рoste калина на подвір'ї. / сини з калиною ростуть. / Ми тут жили, вмирили тут, / бо тут калина на подвір'ї. / Плекання Древа не повір'я, / а невсипущий боритруд. / Рoste калина на подвір'ї, / сини з калиною ростуть» (НМ 93).

Автор розуміє відповідальність кожного за збереження цього передання, і в цьому він безкомпромісний. Як неодноразово зазначали дослідники невольничого періоду творчості І.Калинця, «він безкомпромісний, бо він оборонець і охоронець усього того, що століттями зберігалось в українській родині і передавалось рід од роду, як те найсвятіше, що є праосновою нації, її силою, її вродою, що є фундаментом Батьківщини» [Салига 1992: 149]. У цьому споконвічному антеїзмі прив'язаності до рідної землі теж виявляється колективність мислення і почування. Т.Салига вказував: «Прив'язаність людини до землі, до Батьківщини, до традиції – це те, що людину робить людиною, а поета – поетом. Без цієї магічно-антеївської прив'язаності в повному значенні цього виразу не було б тої величної Калинцевої Будови, якою є його поезія» [Салига 1992: 149]. І промовляє він від сотень і тисяч ув'язнених і закатованих, від живих і мертвих, що теж додає до звучання загальнонародного голосу. У поета його ліричне «Я» майже завжди звучить, як «Ми». Навіть в інтерв'ю, коли він говорить «Моя жертва», то відразу ж себе виправляє «Наша жертва», і це трапляється неодноразово. Він розуміє, що в тому і є спільність народу, коли людина визнає, що її мистецтво – не індивідуальний вимір, бо до його появи долучилися голоси десятків поколінь, які творили історію, і жертви тих історичних постатей, що мають, за словами І.Світличного «тисячолітній стаж» [Світличний 1990: 33]. Це – не просто писання поезії, це – творення світу, що «побудований на неминущих цінностях», в якому важливими є «особисті почуття, вірність самому собі, сильне почуття власної totoжності, у цьому випадку – вірність традиціям» [Гнатюк 1991: 7-8]. Творення цього світу важливе, бо таким шляхом заперечується груба дійсність, насаджена зі сторони, висловлюється протест проти нищення української культури і духовності. Тема людських скорбот – особистої жертви, катованих побратимів, Христових страждань показує автора в іншому вимірі. Одна з дослідників творчості письменника окреслила його так: «Цей вимір – священна історія спасіння світу» [Гнатюк 1991: 11]. Можемо від себе додати: спасіння не лише від руйнування й нищення, а й від байдужості, бездуховності, шаблонності і безликості; спасіння не просто світу живої сучасності, а й світу історії, культури, національних традицій, який фіксується безміром народних образів і символів, атрибутів національного самовираження, що роблять цей світ живим і значимим.

Висновки. Подібна образність – неохопна, бо її джерелами є сфери народних архетипів, релігійних вірувань і уявлень різних часів, історичні події, скарбниці народних надбань і чеснот. Це – код, який вичерпати неможливо, бо він розгортається, проростає новими сенсами, доповнюється новими алюзіями, вказує на нові ситуації. Таким багатограним є національний код, від якого живилися і Т.Шевченко, і поети-романтики, і поети Розстріляного Відродження, і українські шістдесятники. Завдяки такому типу письма їм вдалося не лише зберегти набутки і цінності багатьох попередніх епох, а й донести національну ідею до наступних поколінь. А це і є найвищою формою патріотизму.

Література:

Галан 1990: Галан Р. Калинцеві долі. Перша камерна. Друга – наклика. Третя – сине небо / Роман Галан – Інтерв'ю // Наше слово. – 1990. – №№ 26, 27, 28. – 1, 8, 15 липня.

Гнатюк 1991: Гнатюк О. Від упорядника збірки // Калинець І. Пробуджена Муза / Ігор Калинець // Варшава, 1991. – С.3-27.

Калинець 1991 а: Калинець І. Невольнича муза. – Балтимор – Торонто: Українське незалежне вид-во «Смолюскіп» ім. В.Симоненка. – 1991. – 452 с.

Калинець 1991 б: Калинець І. Пробуджена муза. – Варшава: Вид-во ОУН та Канадського інституту українських студій. – 1991. – 462 с.

Салига 1992: Салига Т. Його терновий вогонь / Тарас Салига // Дзвін. – 1992. – № 9 – 10. – С.145 – 151.

Світличний 1990: Світличний І. На калині клином світ зійшовся / Іван Світличний // Слово і час. – 1990. – № 7. – С.30 – 35.

Черінь 1971: Черінь Г. Творча непокора / Ганна Черінь // Визвольний шлях. – Лондон. – Вересень, 1971. – С.1056 – 1064.

Янів 1979: Янів В. Соціологічний аспект творчості Ігоря Калинця в його «Поезіях з України» / Володимир Янів // Альманах Українського Національного Союзу. – 1979. – С.113 – 128.

Основное внимание автора статьи обращено на идеи фольклоризма как специфического идеологического кода литературы. Вкратце очерчено проблему фольклорного подтекста в порабощенных литературах, в частности в эпоху романтизма, а также его проявления в украинской литературе начала XX века, в творчестве писателей-шестидесятников. В этом ключе анализируются поэзии И.Калинца, особенно сборники времен его пребывания в тюрьме. Рассматриваются причины появления в творчестве львовского автора специфического языка-подтекста; а также разные плоскости фольклоризма: связь поэзии с системой народнопоэтических жанров (календарной обрядовости, сказок, легенд и др.), особенности поэтики, символики, ритмики и др. Автор предлагает многоуровневое прочтение анализированных текстов, восприятие их как некоего национального идеологического кода.

Ключевые слова: поэзия, фольклор, жанр, стиль, образ, подтекст, мировоззрение, идеология, код.

УДК 821.161.2:398.21

ББК 84.4

С.Д. Карпенко, к. філол. н., доц., (м.Біла Церква)

Роль Володимира Гнатюка у формуванні українського казкознавства

У статті узагальнено фольклористичну діяльність В. Гнатюка як казкознавця. Визначено напрями його досліджень такі, як: проблема класифікації народних казок; методика записування казкових фольклорних наративів; критерії укладання збірника казок; удосконалення тематики міжнародного сюжетного покажчика казок. Також звернуто увагу на сучасний стан українського казкознавства, його потенціал у вивченні традиційної культури та філософії народу. До актуальних питань напряму належить дотримання науковцями при укладанні збірників казок відповідного наукового апарату, запропонованого ще фольклористами початку XX ст.

Ключові слова: українська народна казка, казкознавство, фольклористика, Володимир Гнатюк, укладання збірника казок.

Karpenko S., The role of Volodymyr Gnatyuk in ukrainian folklore formation

The article deals with the folklore works of V. Gnatyuk as a folklorist. There have been established the following aspects of the research: the problem of folk tales; methods of writing folk tales narratives; criteria of making a folk tale album; improvement of the subject of international narrative handbook of folk tales. Also, the attention has been paid to the current status of Ukrainian folklore, its potential in learning of the traditional culture and philosophy of the Ukrainian nation. The important point of the research while composing an album is adherence to a specific scientific apparatus which was proposed by folklore scientists in the beginning of XX c.

Key words: Ukrainian folk tale, folklorist, folklore, Volodymyr Gnatyuk, composition of folk tale album

Постановка наукової проблеми та її значення. Народна казка є своєрідним феноменом. Вона перебуває в полі зору дослідників різних галузей знань: гуманітарні (переважно), природничі та точні (математичні) науки. Її природа глибоко філософська: казка мудра, дієва (казкотерапія), пояснює багато явищ буття соціуму. Вона є філософією певного етносу, а то й усього людства. Казка перебуває (на сьогодні) у вербальному та не вербальному (семіотичному, текстовому) вигляді. Вона існує у всіх народів і племен з глибокої давнини, має певну усталену будову (формулу), власний апарат структурно-стилістичних засобів. Так, особливості жанру можливо постежити цитуючи казкознавців.

«Казка – це бляклий і пересаджений на землю міф, причому «міф первісний», «племінний», «індоєвропейський»; «казка робить саму людину і її справи предметом спостережень, тому в ній можливий і веселий жарт, і навіть карикатура», а «жарт доречний і вчасний тільки тоді, коли вихоплений прямо з живої дійсності» [Котляревський 1893: 39];

«Оті простенькі сільські байки, як дрібні, тонкі корінчики, вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти, і чарівної милозвучності. Тисячі речей у житті забудете, а тих хвиль, коли вам люба мама чи бабуся оповідали байки, не забудете до смерті» [Франко 1979: 170].

«Ніякі літературні твори не мали ніколи такого розповсюдження, як казка, а ні такого довгого життя» [Гнатюк 1966: 205];

«Казками і темами казок з давніх-давен користувалися літератури всіх країн і всіх епох» [Горький 1955: 193].

«Кращі зразки народної казки, незважаючи на давність свого походження, й досі хвилюють, захоплюють, бо кожний казковий образ, в яку б хитромудру одіж поетичної уяви він не був прибраний, насправді має під собою глибоку життєву основу. Широта узагальнення в казці така, що крізь товщу історичних нашарувань і серпанок художньої умовності, ми завжди бачимо конкретні сторони людського життя, і той або інший образ чи мотив наповнюється в нашій уяві реальним змістом» [Березовський 1969: 3]

«Казка не дидактична, вона – мудра... Людина оспівана в народних казках як її бережлива дитина, як сподвижник миру і добра, а не руйнації і воєн. Потерпілого в борні зі злом героя казка оживить чудодійною живлющою водою і благословить на подальші добродіяння» [Дунаєвська 1990: 16].

«Досконалий витвір народної фантазії, що впродовж багатьох сторіч був одним із дієвих засобів задоволення естетичних потреб народу, казка є чи не найдослідженішим жанром фольклору» [Бріцина 1989: 3], і далі, «жоден казковий образ не виникає, так би мовити, з «чистої» гри уяви, кожен з них породжений реальністю, постає в певних історичних обставинах і відображає народний світогляд, властивий тій чи іншій епосі» [Бріцина 1998: 9].

«Казка на відміну від деяких інших жанрів фольклору є суто антропоцентричною, людиновимірною, зосередженою на людині... Універсальність казки полягає у колективності всетворення. Цей всетвір живе і розвивається в межах однієї спільноти, усно передається від покоління до покоління; казка – моральний кодекс, спонукальне і стримуюче начало» [Мушкетик 2014: 5, 9]

«Казки як більші чи менші річки наповнюють світову скарбницю народних оповідей. Казки нагадують океан своєю пластичністю та плинністю, їх події є стрімкими та динамічними, як швидка вода. Такою ж глибокою та вічною як океан є їхня мудрість» [Ortutay 1985: 367].

Вже на цьому можна завершити дослідження, адже тематично ми торкнулися у висловах дослідників більшості тем дисертаційних праць про народну казку. То яка вона, казка? Культурний феномен? Так! Елемент духовної культури? Дзеркало душі етносу, народу? Чи пережиток минувшини? Відмираючий міф? Хвороблива уява етносвідомості? Порушення багатьох культурних проблем починається з народної казки. Саме тому важливо сучасному українському науковцю мати під рукою узагальнене дослідження про казку, що вже півтора століття тому постало як напрям дослідження фольклористики, як казкознавство. «Жетного покажчика казок і це ще не весь спектр діяльності». Ставлячи за мету показати вибірково діяльність Гнатюка-казкознавця та осмислити вагу зробленого ним для сучасної науки, ми сподіваємося на порушення тих тем, що об'єднують науковців у співпраці над вивченням народної казкової традиції.

Обґрунтування отриманих результатів В. Гнатюк з феноменальними здібностями збирача, як визначив І. Франко, найбільше уваги приділив оповідним жанрам і досяг у цій ділянці унікальних успіхів не тільки на полі української, а й загальнослов'янської фольклористики. Вже під час експедицій на Закарпаття, будучи ще студентом університету,

В. Гнатюк записав 470 творів народної прози, а в 1899, працюючи секретарем Етнографічної Комісії, він під керівництвом її голови – І. Франка і з його безпосередньою участю видав перше в українській фольклористиці окреме зібрання анекдотів, що містить 700 творів [Гнатюк 1899]. І. Франко до анекдотів подав сюжетні паралелі у фольклорних збірниках європейських країн, за його висловом, «як причинки до порівняних студій на сему полі, доси ледво ще розпочатих» (примітка на прикінцевій сторінці видання). Сам же В. Гнатюк у «Передньому слові» висловив подяку І. Франкові «за цінні вказівки, якими я користувався при укладанню отсього тому».

Окрім проблеми поділу прозових нарративів на казкові й не казкові, постає ще й видова класифікація казок. Жанрово-видовий поділ стосується практичного боку використання, коли перед науковцем варіант казки і його потрібно підвести під рубрикацію майбутнього збірника. Звісно, в історії українського казкознавства ці теми неодноразово порушувалися ще з часів П. Куліша та М. Драгоманова, пропонуючи певні парадигми добору текстів казок. Зокрема, М. Драгоманов досить умовно поділив народні нарративи на групи, а казці відвів окрему рубрику «Казки, гра слів та дотепи». Зумовлено це було недостатністю теоретичних положень щодо жанру казки. Проте, запропонована ним система стала етапною в історії української фольклористики. Вона творчо використовувалася багатьма укладачами збірок народної прози і значною мірою зумовила особливості сучасної класифікації.

Звернувши увагу на цю лаку, у передмові до збірника «Українська народна словесність» (1916), Володимир Гнатюк запропонував розрізняти серед прозових нарративів казки («фантастичні видання, в яких дійсність перемішана з чудесним елементом. Героями казок є люде, а як їх помічники, яким приналежить не раз головна роля, виступають звірі. Казки сягають дуже глибокої давнини та всі вони вандрівні та міжнародні»), байки («також фантастичні оповідання, в яких героями виступають звірі, а люди являються лиш епізодично і в підрядних ролях. Сі оповідання сягають також глибокої старинности й належать до вандрівних, міжнародних тем»), міфи («оповідання, в яких говориться про такі фантастичні постаті та явища, що творили або й досі творять предмет живого вірування простолюдина»), легенди («фантастичні оповідання, але оперті на основах християнської віри. Походять вони з ріжних джерел і з ріжних часів, від найдавніших до найновіших. Початок багатьох оповідань книжний. Більша часть тем належить до вандрівних, але є між ними й оригінальні») [Гнатюк 1916]. Цієї класифікаційної схеми В. Гнатюк і притримувався у публікаціях фольклорних добірок: «Українські народні казки» [Гнатюк 1913]. «Українська народна словесність» [Гнатюк 1916]. «Баронів син в Америці: вибір народних казок» [Гнатюк 1917], «Українські народні легенди» [Гнатюк 1902], «Українські народні байки (звіриний епос)» [Гнатюк 1916]. В останній подано авторську класифікацію байок за різними критеріями (дикі-домашні, біологічні види: ссавці, птиці, плазуни, земноводні, риби, шкаралупники, павуківці, комахи; голоси звірів). Неоціненної наукової вартості мають «Українські народні байки (звіриний епос)», що довели значущість в народній пам'яті українців епосу про тварин. Зважаючи на актуальність теми, у передмові В. Гнатюк звернувся до популярної на той час праці Л. Колмачевського «Животный епос» і дав їй відповідну оцінку. Збірка містить 400 народних казок про тварин, 39 з яких є передруками з інших видань, а решту складають записи самого видавця і його кореспондентів. Бажаючи надати виданню наукової філологічної вартості, вчений зумисно унікав редакцій, подаючи тексти у первинній мовній фіксації. Визначний чеський фольклорист І. Полівка високо оцінив Гнатюкове видання, вказавши на його феноменальність у слов'янській літературі. Не даремно, саме цей збірник нині є прикладом роботи справжнього принципового фольклориста. Методика записування казкових фольклорних нарративів поставала із практичних потреб науковців при укладанні збірників. Зібраний у різні часи фольклорний матеріал, як писав пізніше В. Гнатюк, показував, що серед оповідачів, як і записувачів, були люди різного обдарування, у т.ч. й дуже примітивні, які, оповідаючи, спотворювали річ, а записувачі те редагували не кращим способом. «Доброго оповідача можна порівняти з артистом малярем, а злого – з малярем богомазом, – писав Гнатюк. – Як тут штука не винна,

що до неї присусіджуються богомази, так і твори народної літератури не відповідають за те, що їх обезобразжують злі оповідачі. Коли хочемо любоватися народними творами, звертаймося до добрих оповідачів і тільки від них записуймо». Не випадковий той факт, що вчений з перших експедицій продемонстрував високий рівень наукової фіксації текстів. Ним обгрунтовано критерії укладання наукового видання текстів казок, де неодмінними мали бути такі пункти: 1) докладна паспортизація запису з усіма обов'язковими елементами (місце, дата запису, збирач, інформатор, його рік народження, освіта, заняття), про більш помітних носіїв фольклору рекомендувалося подати докладні відомості; 2) поклики, примітки, коментарі редактора стосовно кожного випадку виправлень, уточнень чи елементів реконструкційної роботи, пояснення незрозумілих слів і виразів; 3) вказівки на паралелі й аналогії в інших публікаціях, джерелознавчу базу фольклорного твору [Кирчів 1996: 216]. Така широта наукового апарату збірників вимагала від фольклористів певної теоретичної підготовки. Так, відомо, що між О. Кольбергом та В. Гнатюком навіть розпалася дискусія з приводу вказування у примітках інформації про оповідача. Проте, саме від публікацій В. Гнатюка та І. Франка в «Етнографічному збірнику» починається відлік систематичних спроб українських фольклористів подавати у примітках не лише паспорти до опублікованих текстів, а й інші відомості, зокрема вказівки на сюжетні паралелі та літературу з питання. Ці плідні тенденції не набули належного розвитку, адже упродовж всього ХХ ст. переважала тенденція до видання науково-популярних та популярних видань прозових наративів.

Ще однією сторінкою Гнатюка-казкознавця стала активна співпраця з фінськими казкознавцями Міжнародної Федерації Фольклористів (Folklore Fellows). Зокрема із професором Гельсінського університету Ю. Кроном і його сином К. Кроном та з членом згаданої федерації А. Аарне, якому В. Гнатюк висловив у листі свою готовність співпрацювати. У покажчику казкових типів, уклаеному А. Аарне «Verzeichnis der Märchentypen mit Hülfe von Fachgenossen ausgearbeitet von Antti Arne» (Helsinki, 1910) було багато недопрацьовань. Зокрема, поділивши казки на групи (I. Казки про тварин; II. Власне казки: А) Чарівні казки, В) Легендарні казки, С) Новелістичні казки і D) Казки про дурного чорта (великана); III. Анекдоти) та закріпивши за рубриками кількість номерів, не всі вони були заповнені фінським вченим із причин відсутності у європейській традиції множинності варіантів (у I групі з європейських фондів знайшлося тільки декілька десятків казок про тварин, а інші номери з 299 на цю групу залишились незаповненими). Збірник «Українських народних байок (звіриний епос)» (2016), упорядкований В. Гнатюком, фактично усував проблему покажчика А.Аарне. Пізніший покажчик українських народних казок М. Андреева (опублікований 2015 р.) став прикладом казкового багатства українського народу. У статті про наміри публікації покажчика М. Андреев писав, що його український матеріал, далеко ще не повний, є майже в три рази більшим за основний каталог С. Томпсона [Андреев 1934]. Якщо в цьому покажчику вміщено 118 типів казок про тварин, а в російському матеріалі їх було 67, то в українському – 314. Чисельність чарівних казок відповідно становила 162, 114 та 187, легендарних – 47, 56 та 196, новелістичних – 58, 74 та 154, анекдотів – 291, 297 та 1350 відповідно. У підсумку типологічна казкова номенклатура українців складала 2277 одиниць, росіян 295, а в покажчику С. Томпсона вона становила 291 одиницю. Все це, вважає М. Андреев, є свідченням того, що український матеріал за кількістю сюжетів значно перевершує всі інші. Замість того, щоб заповнити наукові лакуни, в науці цього періоду спостерігається ідеологічне упереджене ставлення до української казки, зокрема. Про цей нігілізм і нерозуміння естетичної сутності народної казки писав пізніше і В. Гнатюк: «Із сього бачимо одначе, як нестійкі закиди деяких одиниць, що виступають проти читання й ширення казок, особливо серед молоді, буцімто вони фальшивим представленням речі привчають молодь до неправди. Дивно, що такі люди не подумують, що не можна відноситися до ніякої казки, як до математичної формули та розкладати її на правду й неправду, тим більше, що й нині ще не всі правди відомі, і не раз трудно означити, де й яка саме правда» [Гнатюк 1966: 158]. Саме збагнути народну казку як мистецький витвір, як

феномен мистецтва, як єдність реального і нереального, а не як примітивну ілюстрацію до життєвих явищ було не під силу не те що простакові-обивателю, а й багатьом фахівцям-фольклористам.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Українське казкознавство на сьогодні має досить конкретну методологічну структуру. Тісний зв'язок із практикою дозволяє вирішити не лише питання жанрово-видової розбіжності текстів казок, а й виокремити їх культурологічне підґрунтя. Якщо казку розглядати як філософію народу та його духовність, то не має значення кількість запозичених сюжетів, адже вони пройшли витримку не лише часом, а й пам'яттю народу. Заслуга В. Гнатюка у формуванні казкознавчої методології записування та вивчення народної казки досить вагома в силу тих обставин, що його діяльність випала не лише на пік розвитку української фольклористики, а й не припиняла, не спрощувала наукових критерій у оформленні збірників казок.

Сподвигнуті багатою народнопоетичною спадщиною та науковими пошуками попередників XIX ст., фольклористи XX ст. підготували ґрунт для глибокого дослідження казки. Цей фольклорний пласт увібрав у себе всі історичні та доісторичні відголоски, розуміння яких першочергово покладається на науковців. Ще українські міфологіко-казкознавці О. Потєбня та М. Костомаров свого часу говорив про генетичний зв'язок казки з давніми формами оповіді, зокрема переходом міфів і легенд у казку за умов зміни культурної формації. Універсальність жанру казки полягає в утилізації фольклорної сировини в чітку структуру, на зразок продукування нових казкових сюжетів через органічне сприйняття, поглинання сюжетоснови та створення на її основі нарративу. Віра в сакральність слова і словесної формули існує і донині та потребує подальшого вивчення на психокультурному рівні. Адже у текстах казок зафіксовані елементи міфологічного, ритуально-обрядового, релігійного, історичного, соціального характеру, відголоски давніх епох (зокрема культу предків, обрядів ініціації та жертвопринесення), нашарування пізніших часів, запозичення та перегуки з ліричними героїчними чи іншими неказковими жанрами (праці Л. Дунаєвської, О. Таланчук, Л. Мушкетик, В. Давидюка, О. Собецької та ін.).

Таким чином, вивчення фольклорних жанрів малої епіки не полишають науковці від покоління до покоління. Стартувавши в XIX ст. збірками з коментарями, жанр казки, зокрема, набув колосальних розмахів вивчення у синхронію та діахронію, зачепивши широкий спектр дотичних наук: філософії, історії, соціології, археології, антропології, біології, географії, культурології, психології, лінгвістики, педагогіки, фізики тощо. Напрошується думка, що людство обрало казку як форму для збереження сакрально-профаної культурної інформації, як невимушено-примусове навчання підростаючому поколінню культурних цінностей роду-племені, як спосіб привернення уваги до пізнання соціуму створеного дідами (пращурами).

Література:

1. *Андреев 1934*: Андреев Н. П. К характеристике украинского сказочного материала. // К пятидесятилетию научно-общественной деятельности С. Ф. Ольденбурга (1882-1932). Сборник статей. – Л.: Изд-во АН СССР, 1934 – С. 61-72. Див. також часопис «Народна творчість». 1938. № 5.
2. *Андреев 2015*: Андреев М. П. Сюжетний показчик українських народних казок / Упоряд., вступна стаття, післямова та переклад з рос. С. Д. Карпенко. За матеріалами фотокопії рукопису М. П. Андреева. За ред. М. К. Дмитренка. – Біла Церква: ТОВ «Білоцерківдрук», 2015. – 184 с.
3. *Березовський 1969*: Березовський І. П. Дум живих казкові передзвони // Мудрий оповідач / Упоряд. І. Березовський. – К.: Наукова думка, 1969. – С. 3.
4. *Бріцина 1998*: Бріцина О. Ю. Українська народна проза // Калинова сопілка. Антологія української народної прозової творчості. Видання 2-ге / Упоряд., передм., прим. О. Ю. Бріциної, Г. В. Довженок, С. В. Мишанича. – К.: Веселка, 1998. – С. 9.
5. *Бріцина 1989*: Бріцина О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка (специфіка та функціонування) / Олександра Бріцина. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 3.
6. *Гнатюк 1916*: Гнатюк В. «Українські народні байки (звіриний епос)». Том I, II // Етнографічний збірник, т. XXXVII-XXXVIII, Львів, 1916. – 559 с. Окрема відбитка – Львів, 1918, 280 с., з малюнками.
7. *Гнатюк 1917*: Гнатюк В. Баронівський син в Америці: Вибір народних казок з образками Юліана Панькевича – Львів: Вид-во «Українська книжка» - Київ: Книгарня видавничого товариства «Вернигора», з друкарні НТШ, 1917. – XI. – 136 с.

8. *Гнатюк 1966*: Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 205.
 9. *Гнатюк 1899*: Гнатюк В. Галицько-руські анекдоти. // Етнографічний збірник., 1899, Львів, Т.УІ. - С.1-2.
 10. *Гнатюк 1916*: Гнатюк В.М. Українська народна словесність. – Львів, 1916. В.Гнатюк Українська народна словесність. (В справі записів українського етнографічного матеріалу). – Відень, 1916)
 11. *Гнатюк 1913*: Гнатюк В.М. Українські народні казки. – Л.(накладом українсько-руської видав. спілки), 1913. – 168 с.
 12. *Горький 1955*: Горький М. Про казки // Твори: У 16-ти томах. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1955. – Т. 16. – С. 193.
 13. *Дунаєвська 1990*: Дунаєвська Л.Ф. Напиймося з живого джерела / З живого джерела. Українські народні казки в записах, переказах та публікаціях українських письменників. – К.: Радянська школа, 1990. – С.16.
 14. *Кирчів 1996*: Кирчів Р. Текстологія публікації фольклорних і етнографічних матеріалів у виданнях НТШ // Народознавчі зошити. – 1996. - № 4. – С.216.
 15. *Котляревский 1893*: Котляревский А.А. Сочинения. Том 2. – СПб., 1893. – С. 39.
 16. *Мушкетик 2014*: Мушкетик Л. Персонажі української народної казки. Монографія / Леся Мушкетик – К.: Український письменник, 2014. – С. 9, 5.
 17. *Сухобрус 1958*: Сухобрус Г.С. Казки // Українська народно-поетична творчість. В 2-х томах. – К., 1958, Т.1. – С. 365.
 18. *Франко 1955*: Франко І. Вибрані статті про народну творчість / Упоряд. О.І. Дей. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – 290 с. – С. 240-241.
 19. *Франко 1979*: Франко І.Я. Байка про байку // Твори: У 50-ти томах. – К.: наукова думка, 1979. – Т. 20. – С.170.
 20. *Ortutay 1985*: Ortutay Gy. Magyar népköltészet: Népballedák, nepmesék. – Вр.: Akadémiai K., 1985. – 374 p.
В статті розглядається фольклористическа діяльність В.Гнатюка як сказковеда. Обозначені напрямки його досліджень, а саме: проблема класифікації народних сказок; методика фіксації сказочних фольклорних наративів; критерії створення збірника сказок; удосконалення тематики міжнародного сюжетного указателя сказок. Також, в статті розглядається сучасне становище українського сказководства, його потенціал в вивченні традиційної культури і філософії народу. К актуальним вопросам дослідження пренадлежит використання ученими відповідуючого наукового апарата, запропонованого ще в началі ХХ в. при створенні збірок сказок.
- Ключевые слова:** українська народна казка, сказководство, фольклористика, Владимир Гнатюк, складання збірки сказок

УДК 811.161.2'276.6:34

ББК 81.411.1-9

В. Я. Мельничайко, д-р пед. наук, проф.,
М. Й. Криськів, кандидат пед. наук,

Голос В. Гнатюка в дискусії про літературну мову на початку ХХ століття

У статті йдеться про питання, яке здавна хвилювало передових представників української літератури, культури і науки – необхідність унормування літературної мови й уніфікація («уодностайненє») правопису. В дискусії з цієї проблеми, ХХ в. розгорілася на зламі ХІХ – ХХ століть, узяв участь і В. Гнатюк. Висловлені ним думки залишаються актуальними і в наш час. Зокрема і в освітній сфері.

Ключові слова: літературна мова, українська література, літературний правопис, В. Гнатюк.

V.Y. Melnychaiko, M.Y. Kryshiv. The contribution of V. Hnatyuk to the discussion of literary language at the beginning of XX century.

A very important question which was interesting for the forerunners of Ukrainian literature, culture and science is distinguished in this article. The problem is the necessity of unification of literary language and writing. V. Hnatyuk took part in discussing this problem which was raised in XIX-XX centuries. His thoughts are topical nowadays, particularly in the sphere of education.

Key words: literary language, Ukrainian literature, literary writing, V. Hnatyuk.

Тривалий і нелегкий був шлях української літературної мови до її сучасного стану. Започаткована «Енеїдою» І. Котляревського і закріплена геніальним Кобзарем нашим Т. Шевченком, продовжена у творчості Ю. Федьковича, І. Франка, Лесі Українки та десятків

інших його послідовників, вона все-таки розвивалася однобоко – в царині художньої літератури. Відсутність власної держави зумовила й відсутність ділового українського мовлення, розмежованість між різними державами – наявність цілеспрямовано пов'язаних (передусім через систему освіти) іншомовних впливів у сфері науки і культури не могли не позначитись і прямі заборони українського слова в регіонах, які потрапили до складу Польщі, Румунії і (найчастіше) Росії. В тому числі – у складі Радянського Союзу, який весь світ небезпідставно вважав закамупльованою російською імперією. Згадаймо твердження В. І. Леніна, що тільки при спільній дії пролетарів російських і українських вільна Україна можлива, а без такої єдності «про неї не може бути і мови». До речі, цей «Заповіт» взяли на озброєння новітні, путіновського покрою, реконструктори «русского мира».

Недовгий період «коренізації» (для нас – українізації) у 20 – х рр. ХХ століття закінчився голодомором і репресіями 30-х років, присвоєнням Росією усіх заслуг за перемогу над фашистською Німеччиною, маніакальною ідеєю створення єдиного радянського (російського) народу і, як результат, обов'язковістю знати російську мову і заохочуваною можливістю звільнитися від вивчення рідної.

Але ж історичний досвід учить, що інтенсивно розвиватися наука і культура будь-якого народу може тільки на основі всебічного розвитку і збагачення рідної мови, створення її унормованого, відшліфованого варіанту, який обслуговував би усі ділянки життя народу.

Крім художньої літератури, жива народна мова зберігалася в багатющому українському фольклорі, звідки автори могли черпати, як із животворного джерела, виражальні засоби своїх творів.

Необхідність унормованої літературної мови як передумова культурного розвитку народу стала особливо гострою у II пол. ХІХ – поч. ХХ ст. Цю потребу згодом стисло сформулював І. Огієнко: один народ – одна мова – один правопис. Однак досягти такого «уодностайнення» було дуже непросто. Адже кожен автор писав такою мовою, до якої він звик – мовою свого регіону, тобто діалектом. Виник великий різнобій у застосуванні мови в белетристиці, публіцистиці, у практиці періодичних видань, яких появлялося все більше, особливо на західних теренах України. Це викликало гостру полеміку на тему літературної мови, яка нерідко набувала ідеологічного забарвлення. У цій полеміці взяв участь і Володимир Гнатюк, ім'я якого носить наш університет, опублікувавши в журналі «Наша школа» статтю «Чи можлива тепер у нас уодностайнене української мови, правописи?» [3, с. 61 – 65]. Як дослідник народної творчості, він був добре обізнаний з говірками різних регіонів України і, отже, міг компетентно судити про складність обговорюваної проблеми.

Вихідним пунктом для міркувань про уніфікацію правопису автор обирає тезу, що «кожен народ, що жиє і розвивається культурно», багато уваги приділяє усталенню літературної мови і якнайтісніше зв'язаного з нею правопису, але у нас цього не спостерігається. Хоч «протягом ХІХ ст. говорено про це немало, але до уодностайнення так і не дійшло» [3, с. 61]. Незважаючи на те, що цим питанням займалися і Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові з його спеціальною мовною комісією, і Українське Наукове Товариство в Києві. Ситуацію, що виникла на початку ХХ ст. в полемічному запалі у редакційній статті журналу «Наша школа» названо «загальним правописним замішанням», «у вир якого потрапила навіть школа» [2; с. 2]. До речі, мова самого журналу могла б бути ілюстрацією цього прикрого явища.

Вихід із цієї надзвичайно складної ситуації, коли не тільки у письменника, журналіста, але й, за свідченням В. Сімовича, «у кожного вчителя своя осібна граматики, кожний має свою осібну термінологію, кожен каже писати його власною правопису» [5, с. 5]. В. Гнатюк вважає, що проблему не вдасться розв'язати швидко, оскільки стабілізація і унормування літературної мови і правопису стане можливою лише тоді, коли «різниць між регіонами вирівнюються», коли «українська мова на всій території її функціонування набуде однакових прав» (як відомо, умови для розвитку мови в Австро-Угорщині та в Росії були суттєво відмінними: тоді ще про єдину незалежну Соборну Україну питання не стояло). Автор обгрунтовано твердить, що «літературна мова виробляється довго, але усталена раз, не

змінюється швидко, хоч ненастанно обновляється». А «від усталення літературної мови залежить також усталене правописи» [3, с. 61]. Потрібна тривала кропітка робота над тим, щоб увібрати в літературну мову всі необхідні для неї виражальні засоби з різних джерел, в т.ч. з діалектів. Адже «кожен діалект може дати основу для створення літературної мови, але сам не може нею бути, бо він занадто бідний, щоб міг доставити всі поняття, потрібні культурним людям» [3, с. 64].

Як це не прикро, але проблема, порушена у статті В. Гнатюка, залишається актуальною і сьогодні. Хоч ми не маємо вже правописів Київського і Львівського, але й на 25 році державної незалежності України існує, окрім правопису, що функціонує в Україні, і дещо інший, яким користується західна українська діаспора, у періодичних виданнях час від часу натрапляємо на помітку, що у статті «збережено авторський правопис». А повної уніфікації так і не досягнуто, отже, над проблемою і далі потрібно працювати.

Потрібні для висвітлення тем, далеких від повсякденної практики міжособистісного спілкування – офіційних, ділових, наукових, публіцистичних, – поняття, а відповідно і терміни «беруться з інших діалектів, з інших мов, нових і старих, живих і мертвих, а надто творяться самостійно на загальних основах мови» [3, с. 64].

Ця остання теза особливо важлива для нашої сфери – педагогічної діяльності, викладання української мови у середніх і вищих навчальних закладах. Зокрема, вона стосується багатьох освітніх проблем:

ставлення до запозичень з інших мов (з одного боку – збагачення літературної мови, з другого – засмічення її зайвими іншомовними елементами, калькування, суржик, нісенітниця комп'ютерного перекладу);

увага до авторських новотворів, їх відповідності загальним законам нашої мови;

ставлення до діалектизмів у контексті усного і писемного зв'язного мовлення, зокрема – у структурі художнього твору, в учнівських творчих роботах. Щоправда, у процесі навчання вчителі часто звертаються до явищ місцевої говірки. Але здебільшого робиться це з єдиною метою – для подолання діалектних відхилень від літературних норм у мовленні школярів. Навчальна література теж націлює в основному на цей аспект проблеми, такий однобічний підхід не тільки неправильний, але й шкідливий: він позбавляє вчителя низки дійових засобів підвищення ефективності навчальної і виховної роботи з учнями;

У ході навчання учні повинні дізнатись і про позитивні якості місцевих говірок, про необхідність їх наукового вивчення. Адже:

чимало діалектизмів є свідками давніх етапів історичного розвитку мови (напр., поліські дифтонги);

те, що діалектизми однієї мови мають аналоги в споріднених літературних мовах (рос. діал. калію́жа, ча́пля; укр. діал. па́рень, пітушо́к; зах. - укр. діал. Те́ньгий (міцний, дужий), наочно показує і колишні зв'язки сусідніх племінних діалектів, і спорідненість слов'янських мов;

у місцевих говорах є чимало слів, цікавих щодо походження і способів утворення, і аналіз їх може розширити лінгвістичні горизонти школярів (напр., у буковинських говірках тюркало – свисток, дзюрка́ч – джерело, кукувевка – сова, кутля́нка – частина села);

у ряді випадків помічаються цікаві семантичні зміщення (бі́тва – війна, сі́ріло – світало, постаратись – придбати), своєрідність вживання (не обхо́дить – не цікавить, не турбує) і синтаксичних зв'язків (дарува́ти(кого?) молоду).

є діалектні слова, які не мають еквівалентів у літературній мові (кремені́стий голуб – темно-сірий з чорними смугами; коште́нний – той, що мав багато витрат; набутний – доступний для придбання; су́тички – вузький прохід між двома будівлями і т. п.);

говірки багаті і на своєрідні фразеологізми (напр., подільські – робі́ти з писка холéву, хоть би пси трав у́їли, має смо́лу на рука́х, забі́тисе до по́душки, зійти́ на пси, проклина́ти на чім світ стої́т, ані на чо́рне під ні́гтем, на го́лову впав, чеши́ дідька зрідка).

Діалектизми не є чимось протиставленим літературній мові. Місцеві говори і літературна мова перебувають у постійних і тісних взаємозв'язках.

Діалектизми у художніх творах дозволяють не тільки назвати специфічні реалії певної місцевості, але й типізувати та індивідуалізувати мову персонажів (напр., у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського, новелах В. Стефаника та ін.). Тому діалекти завжди були, є і, очевидно, ще дуже довго будуть джерелом збагачення літературної мови. Згадаймо недавно освоєні українською літературною мовою слова трепета, нелинь.

Отже, треба пам'ятати, що місцева говірка – не спотворення загальнонародної мови, це запасний відділ великої скарбниці нашого лексичного фонду.

Виховувати уважних і чуйних спостерігачів – любителів і цінителів рідного слова – одне з найблагородніших завдань учителя-словесника. І воно ніскільки не суперечить іншому – підвищенню мовної культури.

Займатись такими спостереженнями можна як на уроках, так і в позакласній роботі з мови. Орієнтирами у цьому нам можуть слугувати думки видатних діячів нашої науки і культури, в тому числі й Володимира Гнатюка.

Література:

Бабич Н. Д. Історія української літературної мови: практикум / Н. Д. Бабич. – Львів : Вид-во ЛДУ «Вища школа», 1983. – 244 с. (Вступ – с. 4 – 8).

В справі нашої правописи // Наша школа, 1909. – Р. III. – Кн. 1. – С. 1 – 4.

Гнатюк В. Чи можливе тепер у нас уодностайнене літературної мови й правописи? / В. Гнатюк // Наша школа, 1909. – Р. III. – Кн. 2 – 3. – С. 61 – 65.

Сімович В. Граматика української мови: / В. Сімович. – Вид. 2-е. – Київ – Лейпціг: Українська накладня, 1919 р. – 584 с. (Увід – с. 9 – 24).

Сімович В. Декілька слів про науку граматики в наших середніх школах / В. Сімович // Наша школа. – Р. III. – Кн. I. – С. 5 – 9 ; Кн. II. – С. 20 – 34.

В.Я. Мельничайко, М.Й. Крыськив. Голос В. Гнатюка в дискуссии о литературном языке в начале XX столетия.

В статье говорится о вопросе, который издавна волновал передовых представителей украинской литературы, культуры и науки – необходимость нормирования литературного языка и унификация («уодностайнене») правописания. В дискуссии по этой проблеме, которая разгорелась на рубеже XIX – XX веков, принял участие и В. Гнатюк. Высказанные им мысли остаются актуальными и в наше время. В том числе и в сфере образования.

Ключевые слова: *литературный язык, украинская литература, литературное правописание, В. Гнатюк.*

УДК 811. 161. 2'372-112

Г. Д. Панчук, к. філол. н., доц. (Тернопіль)

Питання мови у листуванні Володимира Гнатюка й Михайла Грушевського

Стаття присвячена аналізу приватного листування В. Гнатюка та М. Грушевського. Попри різні особисті чи суспільні питання (оцінки творів художньої літератури, стосунки з редакторами та видавцями тощо) на сторінках листів, увагу привертає обстоювання В. Гнатюком питання функціонування рідної мови.

Ключові слова: *епістолярій, епістолярний стиль, літературна мова, стилістика, фольклорист.*

This article analyzes the private correspondence Gnatyuk V. and M. Hrushevsky. Despite various personal or social issues (assessment of fiction, relationships with editors and publishers, etc.) on the pages of letters, draws attention to defending V. Gnatyuk the functioning of the native language.

Keywords: *correspondence, epistolary style, literary language, style, folklorist.*

Постановка наукової проблеми: У мовознавстві відомі два типи листів. Ділове спілкування послуговується терміном «службове листування». Йдеться про найпоширеніший вид документації, за допомогою якого відбувається обмін інформацією. За кількістю адресатів розрізняють листи звичайні, циркулярні, колективні. Функціональні ознаки службових листів полягають у тому, що є листи, які вимагають відповіді і які не вимагають її. За характером інформації такі листи поділяють на різні групи: супровідні, листи запрошення, листи повідомлення, гарантійні листи, листи-відповіді і под. (Савчин

2004: 268 – 269). За Літературознавчим словником-довідником епістолографія – це *листування приватного характеру*. Розвиткові української епістолографічної традиції сприяли листи українських культурних діячів XIX ст., зокрема письменницькі листи, які відображають естетичні уподобання, індивідуальні риси адресанта та ставлення до адресата [Літ. словник 1997: 243].

Українська епістолярна спадщина багата й різноманітна: умови бездержавності народу часто змушували письменників, громадських діячів, політиків висловлювати свої думки у листуванні з найближчими людьми.

Листи відомих письменників, громадсько-культурних діячів, учених мають велику історико-пізнавальну й художню цінність. В.Винниченко, Є.Чикаленко, І.Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В.Стус, В.Симоненко та інші у своїх листах постають з одного боку як люди з багатим внутрішнім світом, своїми радощами і болями, а з іншого як безпосередні творці української мови зокрема, за долю якої вони кожний у свій час уболівали. Наприклад, з-посеред іншої епістолярної спадщини великою цінністю є листування між В. Винниченком та Є. Чикаленком. Оскільки обидва були в центрі доленосних для української нації подій, зазнали емігрантської долі, то їх кореспонденція є вражаючими людськими документами, у яких відображено важливі події цілої епохи і в історії України.

Таким чином, підвищений інтерес з питань дослідження історико-пізнавальної, художньої та лінгвістичної цінності епістолярію загалом зумовлює актуальність обраної теми.

Мета полягає у дослідженні різновидів питань мови, які Володимир Гнатюк ставить на сторінках своїх листів до М.Грушевського. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: тезово показати стан дослідження листів письменників чи громадських діячів, системно подати мовні проблеми, які свого часу хвилювали Володимира Гнатюка.

Серед праць, присвячених вивченню письменницького епістолярію, варто згадати дослідження О. Братаніч «Фактор адресованості в епістолярному дискурсі» [1], Л. Вашків «Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі» [2], В. Гладкий «Листи письменників» [3], М. Коцюбинська «Зафіксоване й нетлінне. Роздуми про епістолярну творчість» [4], Г. Мазоха «Український письменницький епістолярій другої половини XX століття: жанрово-стильові модифікації» [7] тощо.

Значним за обсягом і змістом є листування між визначним українським етнографом і фольклористом кінця XIX – початку XX століття В. Гнатюком та видатним істориком і політичним діячем М. Грушевським. Їхні листи відповідають всім ознакам епістолярного стилю, а саме: збережена відповідна композиція (початок, що містить шанобливе звернення, головна частина, у якій розкривається зміст листа, та кінцівка, часом є постскриптом). У листах часто спостерігається поєднання елементів художнього, публіцистичного та розмовного стилів.

Листування між М. Грушевським і В. Гнатюком є важливим джерелом дослідження складних соціально – політичних умов тогочасної України, яке дозволяє об'єктивно і неупереджено визначити їхню роль у науковій діяльності і громадсько - політичному житті. Хронологічно листи охоплюють період з серпня 1895 року до літа 1913 року.

У передмові до виданих листів кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу пам'яток духовної культури Інституту української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України Руденко Н. В. зазначає, що наслідком багаторічної наукової діяльності В. Гнатюка стала велика кількість змістовних праць, які стосувались етнографічного і фольклорного дослідження Угорської Русі, українців – русинів Пряшівщини, Руського Керестура, Мармарощини, українських переселенців до Америки. Особливо багато праць вченого присвячувалося дослідженням духовної культури: колядкам і щедрівкам, гаївкам, коломийкам, легендам, історичному фольклору (наприклад, оповіданням про опришків), демонології, байкам, весільним обрядам та звичаям, поховальним ритуалам, проблемам мовознавства. [Листування 2006] Там же вона зазначає, що відповідні листи

зберігаються у Центральному державному історичному архіві у місті Києві, фонд 1235, оп.1, спр. 419.

Аналіз листів В. Гнатюка до М. Грушевського протягом 1895 – 1910 рр. показав постійне вболівання автора за долю рідної мови. Так у листі від 22 серпня 1895 року Володимир Гнатюк пише про мадяризацію Угорської Русі: «Загальне вражіння, яке виніс я з Угорщини – дуже сумне, прикре, а думка моя про Угорщину така: Если наші Галичани не будуть нічого для тамошніх Русинів робити, якто дотепер було, то за яке століття а може й скоріше мадяризм зальє Угорську Русь, не лишить ся по ній і сліду, де була. Вже тепер єсть много сіл, що давніше були чисто руські, змадяризовані так, що лиш найстарші мужики уміють «отче наш» по руськи, а більше нічого, молодші усе і тим похвалитись не можуть».

Інший уривок листа свідчить про те, що відомий фольклорист, етнограф де міг, збирав усну народну творчість. Пише, що багато не зібрали, але те, що є, дуже цікаве. На час написання листа було майже 30 казок, трохи пісень (коломишок), дещо з весільних обрядів і терміни рільничих знарядь, обстановки хати і т.д. Під час експедиції почуто три говори: «зараз за границею говорять *nin, viz, stil*; трохи низше *nīn, vīz, stīl (dovge ī)*, а ще низше – вже аж до Тиси – *nun, vuz, stul*». У листі від 12 вересня 1897 року В.Гнатюк зауважує, що записував насамперед казки, але й трохи пісень. Матеріал, зазначає адресант, дуже цікавий не лише з огляду на зміст, але і на мову. В. Гнатюк подивований, що існує такий діалект український, який він почув. Кажє, що діалект настільки відрізняється від української мови, що сам адресант мусив навчитися ним говорити з тамтешніми людьми, бо коли говорив по-галицьки, то його зовсім не розуміли або ледве розуміли. Справа в тому, писав В. Гнатюк, що місцева мова є дуже пословачена. Знайшовши по поверненні з Угорщини в одному селі Стрийського повіту книжку, написану 1744 року, В. Гнатюк частково аналізує її мову: «Язык єсть народний, але похуже автор був духовником, як з многих місць можна переконатись, тому й цілий слог і поодинокі форми старав ся писати по церковному, хоть се єму не всюди вдавало ся. Що автор був гірняк і то або з сеї сторони в горах Стрийських, або що імовірнійше в притикаючих угорських, на се суть доказом поодинокі слова і форми, які і тепер там уживають ся, а деінде ні». І далі: «О правописи і інтерпункції автор здаєсь не має великого понятя (властиво переписувач) – правописи не змінив, але інтерпункцію мусів си» В. Гнатюка хвилює доля цієї книжки як ексклюзиву і у листі до шановного пана доктора пише, щоб він (М. Грушевський) повідомив, що має з тим зробити, бо залишати таку книжку неперевиданою було б шкода. У листі від 11 листопада цього ж року В. Гнатюк пише про потребу видати казки, щоб таким способом спростувати інформацію про те, що на Закарпатті українці говорять церковною мовою або якоюсь мішаниною мов. Збір фольклорного матеріалу поглинає його цілком, і вже у листі від 23 березня 1899 року етнограф пише про те, що в різних околицях збирав по кілька казок і в кожній околиці є інший діалект (властиво говір або навіть підговір). В. Гнатюк особливо цікавився взаємовпливами мов і у березневому листі за 1903 рік пише, що хоче виїхати в села, де «русини» живуть поруч з угорцями і румунами, щоб зрозуміти вплив мов цих сусідів на нашу мову.

Лист 29 липня 1899 року сповіщає про те, що у газетах пишуть про заборону читати реферати українською мовою на археологічному з'їзді, а саме вступні статті про це були в «Ділі» та «Руслані». І вже через місяць сповіщає М. Грушевського, що в разі заборони рідної мови, збирається з однодумцями вислати до Комітету лист з заявою, що не будуть брати участі у з'їзді. Остаточної вказівки ще не було, і Володимир Гнатюк пише, що таки варто поїхати до Києва й на місці з'ясувати, що робити. Цікавим є лист від 9 серпня 1905 року, у якому зазначено, що він отримав акт польською мовою і повернув його до суду, аби переклали українською, але там на його бажання не зважили. Цікавився В.Гнатюк і стилістикою мови. Аналізуючи титульну сторінку до Матеріалів української етнології українською та німецькою мовами, фольклорист у квітні 1910 року дослівно пише таке: «Титул II стилістично негарний... і непрактикований на жаднім німецьким виданю в такому положеню. Він виглядає на телеграфічний, а не літературний стиль». Як бачимо, за листами

можна дати характеристику внутрішнього світу Володимира Гнатюка, питань, які його турбували і потребували нагального вирішення.

Висновки та перспективи подальшого дослідження: оскільки епістолярій не раз привертав увагу дослідників через можливість глибше пізнати національну історію, історію національної мови, то, як бачимо, листування Володимира Гнатюка і Михайла Грушевського дає для цього благодатний матеріал. Епістолярій В. Гнатюка та М. Грушевського у подальшому можна досліджувати щодо інформації про роботу НТШ, організацію народознавчих видань, ставлення до багатьох тодішніх письменників чи громадських діячів. Листування двох непересічних особистостей зайвий раз доводить про вболівання обох за відродження української культури. І В. Гнатюк, і М. Грушевський залишили певну епістолярну спадщину, значну частину яких вже уведено до наукового обігу, яка і в майбутньому привертатиме увагу дослідників. Попри те, що листи є документальними свідченнями відповідної епохи, вони також дають зразок тодішнього ділового спілкування, стан мови.

Література:

1. Братаніч 2000: Братаніч О. Фактор адресованості в епістолярному дискурсі // О. Братаніч // Актуальні проблеми менталінгвістики. – Черкаси, 2000. – С. 11 – 18.
2. Вашків 1998: Вашків Л. «Епістолярна літературна критика: становлення, Функції в літературному процесі. – Тернопіль, 1998. – 134 с.
3. Гладкий 1970: Гладкий В. Листи письменників / В. Гладкий // Українське літературознавство. – Львів, 1970. – Т.8. – С. 10 – 15.
4. Коцюбинська 2001: Коцюбинська М. «Зафіксоване й нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість – Київ, 2001. – 299 с.
5. Листування Володимира Гнатюка з Михайлом Грушевським / Упорядник, авор вступу, коментарів та покажчиків доц. Н.В. Руденко // Старожитності Південної України. Вип. 16. – Запоріжжя, 2006. – 92 с. [http://pnu.edu.ua!/e-book/book/html/D/iokdsd Lustuvannyaasgr /](http://pnu.edu.ua!/e-book/book/html/D/iokdsd%20Lustuvannyaasgr/)
6. Літературознавчий словник-довідник. – Київ, 1997. – 748 с.
7. Мазоха 2006: Мазоха Г. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації. – Київ, 2006. – 344 с.
8. Савчин 2004: Савчин Т. Мова і ділове спілкування. – Тернопіль, 2004. – 299 с.

Стаття посвячена аналізу частини переписки В. Гнатюка і М. Грушевського. Незважаючи на різні особисті чи суспільні питання (оцінки произведений художественной литературы, отношения с редакторами и издателями и т.п.) на страницах писем, внимание привлекает отстаивания В. Гнатюка вопросы функционирования родного языка.

Ключевые слова: епістолярій, епістолярний стиль, літературний язык, стилістика, фольклорист.

УДК 398.21. Народ.повідання

А. І. Карбан, Київ

Фольклор Великого голоду: історіографія дослідження

У статті пропонується історіографічний огляд вітчизняних студій, присвячених фольклору голодомору 1932 – 1933 рр. Виокремлено низку невирішених і суперечливих питань зі зазначеної проблематики та запропоновано стратегії їхнього з'ясування.

Ключові слова: голодомор, історіографія, фольклор, усна історія.

A. Karban (postgraduate) Folklore of Holodomor (famine): historiography research

The article deals with the historiographical review of Ukrainian Studies devoted to folklore famine of 1932 – 1933. The main attention of the paper is concentrated on the determination a number of unresolved and controversial issues on these range of problems and proposed strategies for their clarification.

Key words: famine, historiography, folklore, oral history.

Постановка наукової проблеми та її значення. Голодомор-геноцид 1932 – 1933 рр., інспірований більшовицькою владою, став своєрідним піком жорстокості по відношенню до української нації. Жахливий експеримент тоталітаризму призвів до непоправних демографічних утрат, зламу духовності й морально-етичних засад суспільства, деформації усталеного побуту, родинних стосунків, культури й обрядовості. Та попри такі масштабні

події, голос народу лише на певний час затих, але не змовк навіть на фоні загальної стагнації віковичних традицій – колядки чи щедрівки не виконували, новонароджених не хрестили, весіль не грали, а покійників не відспівували. А говорячи ще загальніше – унормованість обрядодій, що супроводжувала людину все її життя, було порушено. Проте жахлива трагедія, у якій опинилося українське селянство, дала поштовх для появи нового культурного явища і нового тематичного пласту в усній народній творчості – фольклору Великого голоду, хоча фольклорний текст, витворений за екстремальних умов, по суті, втрачає деякі домінуючі елементи і функції традиційної культури. Натомість, говорячи про специфіку фольклору голодомору, ми тим самим говоримо про спосіб, у який реальна дійсність була схематизована у новотворі, про перехід його в іншу функціональну площину – конкретизації, акумуляції, репрезентації та інтерпретації тогочасних реалій дійсності в уснопоетичному творі. Іншими словами, народна творчість про голодомор більше як приклад історичної пам'яті – вона витворює свою художню «дійсність», яка не тільки не виключає, а й передбачає потрактування її як продукту художньої, колективної, творчої діяльності народу.

Втім, науковці не відразу зорієнтували свою увагу на вивчення фольклору голодомору. І цьому є низка причин. Загалом же історіографія голодомору в Україні 1932 – 1933 рр. на сьогодні налічує тисячі публікацій, серед яких численні статті у вітчизняній і зарубіжній пресі, велика кількість збірників зі свідченнями очевидців, архівні та розсекречені документи СБУ, а також науково-теоретичні статті, монографії, дисертаційні роботи, художні твори, фотодокументи, дані перепису населення тощо. Хронологічний огляд різноманітних студій з цієї проблеми дає нам змогу виділити два великі етапи у вивченні трагічних подій минулого століття, які не тільки відтворюють історію подій голодомору, а й окреслюють масштаби, характер і вплив історичних подій на життя і практично-духовну діяльність народних мас.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Перший етап – 1932 – 1950-ті – умовно його можна назвати *періодом стагнації*, адже за життя Сталіна до теми голоду зверталися спорадично та вкрай обережно. Політика Радянського Союзу була спрямована на замовчування й навіть табування жахливих подій 32 – 33 рр. І саме це було головним чинником, який зумовив майже повну відсутність будь-яких позитивних зрушень у вивченні явища голодомору за ці перші 20 років. Усе ж, попри жорстку політику режиму, початковий етап у дослідженні Голодомору позначився низкою дописів, які публікувалися переважно в іноземній пресі (Англія, Франція, Італія). Її унікальність цих ранніх джерел про голодомор в Україні полягає у майже одночасній появі газетних і журнальних статей з першими жертвами голодомору [13]. Саме ця синхронність реакції прогресивної суспільної думки на факти трагічної історії українського народу дала дослідникам змогу подати першу документальну і наукову інтерпретацію, достовірну реконструкцію картини голодування селян, усвідомлення й опис масштабів лиха, а також заклала підвалини і для перших дискусій про причини та характер голодомору в Україні.

Другий період – *власне активний* – розпочинається у другій половині 1950-тих років – із відходом від Сталінської тоталітарної системи, через «хрущовську відлигу» і триває донині. Ця стадія закарбувалася у науці кількома знаковими моментами, які сприяли введенню в історичний контекст нових достовірних фактів часу голодомору і подальшому всебічному їх опрацюванню та вивченню. Серед них: створення у 1984 році Міжнародної комісії із розслідування голоду в Україні, заснування у 1985 році Спеціальної комісії з дослідження фактів голоду в Україні, яку очолив американський історик Дж. Мейс. Особливе пошвавлення у вивченні відбулося у 1992 році із початком роботи Асоціації дослідників Голодомору 1932 – 1933 років в Україні, створеної Л. Коваленком та В. Маняком, головою якої був обраний Левко Лук'яненко. І зрештою ще одним чинником позитивних зрушень у політичному вирішенні проблеми Голодомору 1932 – 1933 років можна вважати підписання Президентом України Віктором Ющенком (2005 – 2010) закону про визнання Голодомору 1932 – 1933 рр. «геноцидом українського народу».

Не можна заперечити, що прерогативу у вивченні Великого голоду звичайно мають у першу чергу історики як українські, так і зарубіжні. Серед найпомітніших постатей варто виділити Р. Конквеста (США), Дж. Е. Мейса (США), А. Граціозі (Італія), Д. Солов'я (Україна, США), О. Прицака (Україна, США), С. Кульчицького (Україна), В. Марочка (Україна), В. Сергійчука (Україна), Р. Пирога (Україна), О. Веселову (Україна), Ю. Мицика (Україна) та ін. Утім, дослідження голодомору не вичерпується студіями істориків. До цього процесу в різний час долучалися журналісти, економісти, політологи, юристи, соціологи, а на початку нового тисячоліття жваве зацікавлення проявили культурологи, літературознавці, етнографи та фольклористи. Виділені нами хронологічні етапи історіографії голодомору в Україні 1932-1933 рр. охоплюють ту дослідницьку та джерелознавчу базу з цього питання, яка з'являлася за понад 80 років.

Увесь масив української усної народної творчості про голод представлений як прозовими, так і поетичними жанрами. Загалом же його можна диференціювати на дві групи новотворів. Перша – це усна історія (меморати, фабулати). До другої ж відносимо тексти, які за усіма ознаками (ритм, строфіка, художні засоби тощо) відповідають власне класичним фольклорним зразкам (паремії, частівки, думи, голосіння та ін.).

Перші студії вітчизняних дослідників над візією Великого голоду в усній народній творчості з'являються друком на території України в перші роки Незалежності. Переважно це статті у наукових журналах («Народна творчість та етнографія», «Березіль»). Уже на початку 90-х майже одночасно світ побачили плоди збирацької діяльності літературознавця В. Пахаренка, фольклориста В. Дубравіна, педагога І. Бугаєвича та ін. Так, у 1991 році у науковому часописі «Народна творчість та етнографія» публікується стаття В. Пахаренка «Слово, що здолало смерть». У цій статті-добірці було вміщено не тільки низку записаних переважно в Черкаській та Чернігівській областях текстів про насильницьку колективізацію (співомовки, примовки, прислів'я, уривок «Думи про голод»), а й коментар збирача-дослідника, у якому подано інформацію про специфіку побутування наведених фольклорних творів (описує умови, за яких з'являвся або виконувався той чи інший твір). До прикладу, науковець пише, що примовкою: *«Нехай кишки воркотять – вони їсти хочуть. / Чого ж очки не сплять – вони ж їсти не хочуть»* – «...заспокоювали одне одного діти, коли вечорами багатоденний голод не давав заснути» [11; 53]. Така практика коментування, яку знаходимо і в наступних напрацюваннях інших записувачів голодоморного фольклору, є дуже потрібною, адже вона, як ніщо інше, переконує у поліфункціональності усного твору як фольклорного тексту.

У 1993 році було надруковано роботу В. Дубравіна під назвою «Народна пам'ять про голодомор». У ній учений подає унікальний фольклорний зразок – голосіння про голодомор. Власне, сам поховальний твір був записаний ще у 1976 р. від Пономар Поліни Яківни 1914 року народження, жительки с. Лучки Липоводолинського р-ну Сумської області. Сама респондентка дала йому назву «Туга за братами, які під голод померли» [4; 35]. Як етномузикознавець, В. Дубравін у своїй статті окрему увагу звертає на «музично-поетичну розробку поховальної пісні» і зазначає, що вона «виконана за законами старовинних голосінь, що наочно підкреслює владу традиції жанру» [2; 36]. Таким чином, автор дає аналіз голосіння із позиції жанру. Роблячи акцент на жанровій своєрідності «Туги за братами, які під голод померли», В. Дубравін також підкреслює його новотворчість та вказує, що «текст твору несе у собі риси нової доби. Моменти особистого і суспільного життя, почерпнуті з тієї страшної для українського народу реальності, складають основу голосіння. Під впливом нового змісту певних змін зазнала і традиційна поетика, характер словесно-поетичних висловів» [11; 36]. Згодом, у збірнику власних записів «Обрядові пісні Слобожанщини» [14] В. Дубравін подає текст цього голосіння разом із нотним станом.

Один із перших збірників усної народної творчості про голодомор підготував І. Бугаєвич. Невеличка за розміром фольклорна збірка «Дожилася Україна...» побачила світ у 1993 році. Краєзнавець зібрав та прокоментував зафіксований ним фольклорний матеріал про голод, умовно поділивши його на такі частини: «розкуркулення, праця в перших колгоспах –

тсозах... власне, голод. Форма: співанки, кобзарські і лірницькі твори, трагестії популярних пісень, двовірші, прислів'я та приказки» [2; 4]. Унікальною одиницею у цій збірці є «Дума про голод». І. Бугаєвич записав її від кобзаря із Великої Писарівки (Сумщина) Єгора Хомича Мовчана. Сам же збирач уточнює, що дума до того, як увійти до збірки, пережила кілька публікацій та навіть була надрукована у польському журналі «Наше слово» (1989).

Вагомим пунктом у вивченні фольклору голодомору стала захищена у 1996 році на кафедрі фольклористики Київського національного університету імені Тараса Шевченка дисертація Т. Конончук на тему «Трагедія голодомору 1932 – 1933 рр. у фольклорі України. Проблема художньої трансформації історичної правди». А двома роками пізніше, у 1998 році, за матеріалами цієї наукової роботи, вийшла друком монографія авторки – «Затемнення українського сонця, або Трагедія голодомору 1932 – 1933 років у фольклорі України». Це дослідження стало першим в українській фольклористиці, де в повному обсязі подано і комплексно розглянуто усні фольклорні прозові та поетичні тексти різних жанрів, у яких український народ відобразив події голодомору 1932 – 1933 рр. Сама ж авторка про ці тексти пише: «Вони стали своєрідним осмисленням народної трагедії, трансформованої через пам'ять, емоції, народну уяву, суспільне усвідомлення причин і наслідків голоду» [7; 47]. Зауважимо, що попередні дослідники фольклору голодомору, головню записували та досліджували класичні фольклорні жанри, ідентифікуючи та сепаруючи їх із потоку мовлення респондента, зазвичай ігноруючи усю його оповідь, яка, за певним набором критеріїв, також може належати до жанрів народної творчості. Тому значним кроком у теоретичному осмисленні фольклору про голодомор є детальний аналіз фольклорності сповідей очевидців та притаманних їм ознак народного оповідання – локальної прикріпленості, інформативності, хронологічності меж наративу, що окреслюються тими конкретними ситуаціями чи подіями, що пережив сам оповідач.

Етнографічний аспект проблеми голодомору розкривається у монографії О. Стасюк «Геноцид українців: деформація народної культури» (2008). На основі усних свідчень очевидців голоду дослідниця аналізує усі негативні зміни, які відбулися у духовному, культурному та соціально-побутовому житті населення кінця 20-х початку 30-х, зокрема «привитий» комплекс меншовартості через показ сільської культури, як примітивної, трактування української мови, як мови відсталого; перерваність традиції, у зв'язку зі заборонаю більшовицької влади українських свят; різка зміна цінностей, оскільки в екстремальних умовах виживання, як зазначає сама етнологиня, «з'явилися й активізувалися суспільні явища, раніше не притаманні українському народу. Це доноси, наклепи, шпигунство...» [18; 9].

Важливою для дослідженням рецепції історичних та суспільно-політичних подій минулого століття в усній народній творчості стала монографія відомого українського літературознавця і фольклориста Р. Кирчіва – «Двадцять століття в українському фольклорі» (2010). У підрозділі, який отримав назву «Катастрофа голодомору у фольклорному відображенні», автор аналізує тему голоду у народній творчості, починаючи від першої половини XIX ст. Р. Кирчів зазначає, що «збирачі і дослідники усної народної творчості констатували, що кожний раз, коли через неврожай чи якісь інші природні й суспільні біди виринала примара голоду, в народному середовищі ширилися оповідання і легенди на цю тему – відновлювалися у фольклорній пам'яті, варіювалися, модифікувалися давніші і творилися нові сюжети» [6; 169]. Нарешті, переконаний учений, попередній досвід вивчення теми голоду в українській народнопоетичній творчості доводить, що народна пам'ять закарбувала трагічні моменти життя в усних творах: 30-ті роки позаминулого століття запам'яталися «галицьким підгір'янам часом «дорожнечі і голоднечі», неврожайний 1891 р. на Сході України привніс у фольклорні твори про голод відчуття тривоги, породженої передбаченням наближення Страшного суду або кінця світу тощо. Р. Кирчів підкреслює, що українська духовна культура, відображуючи голодні роки в житті народу, дає нам змогу простежити зміни у настроєвості, тематиці та жанровій специфіці фольклорних текстів, що витворилися на цьому ґрунті (поповнення тематичного і жанрового репертуару, яке

продукувала довколишня реальність – від сатири на Сталіна та Леніна до особистих рефлексій про навмисність голодомору), але вимагає і делімітації (відбору) фольклорної прози за ознаками фольклорності чи фольклоризації «одноразових текстів» (звичайних свідчень, спогадів, повідомлень).

Окрім монографічних і дисертаційних доробків, починаючи з середини 2000-х, у наукових журналах та збірниках праць за матеріалами конференцій («Народознавчі зошити», «Література. Фольклор. Проблеми поетики», Вісники Львівського, Київського університетів) з'явилося багато окремих аналітичних публікацій, серед них статті: С. Дровозюк [3], В. Борисенко [1], В. Сокола [15], [16], [17], О. Кузьменко [8], [9], Є. Луньо [10], Н. Ярмоленко [20], Л. Іваннікової [5], С. П'ятаченка [12] та ін. Учені починають розробляти нові вектори дослідження усної прози про голодомор 1932 – 1933 рр., зокрема проблеми їхньої класифікації, мовно-художніх особливостей, невербальних засобів вираження, регіональних особливостей, символізму, психологізму, образної системи, ролі оповідача.

Окремої уваги у дослідженні фольклору голодомору 1932 – 1933 рр. заслуговує питання нотування та публікації свідчень учасників та очевидців. Загалом же, слід виділити такі збірники усних народних оповідань, записаних вітчизняними дослідниками, кореспондентами-аматорами, зацікавленими у збереженні документальної прози (подано в хронологічному порядку): М. Вербицький «Найбільший злочин Кремля: Створений советською Москвою штучний голод в Україні 1932 – 33 рр.» (Лондон, 1952), В. Гришко «Москва сльозам не вірить: Трагедія України 1933 року з перспективи 30-річчя (1933 – 1963)» (Нью-Йорк, 1963), Ю. Семенко «Народне слово» (Нью-Йорк-Мюнхен, 1964), «Великий голод в Україні 1931-33: Збірник свідчень, спогадів, доповідів та етапів, виголошених та друкованих у пресі в 1983 році на відзначення 50-ліття голоду в Україні в 1932 – 33 роках» (Торонто, 1988), Д. Чуб «Відлуння великого голоду в спогадах очевидців і в українській літературі» (Торонто, 1984), Я. Славутич «Голод 1932 – 1933 років у межах сільради. Спогади» – розділ збірки «Місцями запорозькими» (Едмонтон, 1985), «33-й: голод. Народна книга-меморіал» (упоряд. Л. Коваленко, В. Маняк, 1991), «Голод 1933 року в Україні. Свідчення про винищення Москвою українського селянства» (упоряд. Ю. Семенко, 1993), «Святиня і голодомор: документи і матеріали з наукового архіву Шевченка національного Заповідника (упоряд. О. Білокінь, 2003), «Український голокост. 1932 – 1933: Свідчення тих, хто вижив» у 10 т. (упоряд. О. Мицик (2006), В. Борисенко «Свіча пам'яті: Усна історія про геноцид українців у 1932 – 1933 роках» (2007), «Пам'ять народу: геноцид в Україні голодом 1932 – 1933 років. Свідчення» у кількох книгах (упоряд. О. Веселова, О. Нікілев, 2009); «Кияни – свідки голодомору (заг. ред. й упоряд. Р. Круцика, 2009), «Народні твори про голодомор: 1921 – 1923 рр., 1932 – 1933 рр., 1946 – 1947 рр. в Україні, зібрані студентами-філологами Криворізького державного педагогічного університету» (2011), «Людяність у нелюдяний час» (упоряд. В. Тилішак, В. Яременко, 2013) та ін.

Висновки та перспективи подальшого дослідження.

Зауважимо, що фіксація і публікація усних свідчень про голод має кілька особливостей. Перша – ранні видання збірників, які у зв'язку з політичними обставинами, друкувалися в переважній більшості за кордоном і за підтримки діаспори (Торонто, Мюнхен, Нью-Йорк). Друга особливість полягає в тому, що досить часто збірники є синтезом прозових текстів, зафіксованих від очевидців, та архівних документів (С. Кульчицький «Голод 1932-1933 рр. в Україні як геноцид: мовою документів, очима свідків», 2008). Інші ж видання мають або регіональний характер, чітко локально окреслені рамками одного району, області, міста або й навіть села (корпус томів Національної книги пам'яті жертв Голодомору 1932-1933 років, 2008; М. Твердохліб «Село Кам'яні Потоки на «Чорній дощі». 1932-1933», 1998), або укладені за уніфікованим принципом («Сповіді з-за ґрат», 1997 – свідчення репресованих; «Людяність у нелюдяний час», 2013 – свідчення про добровольців, які допомагали вижити тим, хто голодував).

Треба визнати, що збирання усної історії про голод нерідко супроводжує анкетування оповідачів та вторинне редагування тексту, часткове олітературнення простонародної мови, а

це негативно впливає на отримання повноцінного автентичного зразка усної прозової творчості. Так, упорядник книги «Український голокост 1932 – 1933: Свідчення тих, хто вижив» Ю. Мицик якраз і зазначає, що збирачі проводили певну редакцію спогадів, наприклад, скорочували великі оповіді, а мову текстів наближали до літературної, «хоча залишалися певні русизми, діалектизми та вирази, форми дієслова «ходе», «носе» замість «ходить», «носить» [19; 12]. Такі записи все ще актуальні для істориків, проте дослідниками усної народної творчості бути використані не можуть, позаяк втрачається неповторність та фольклорність зразка.

Таким чином, історіографія вивчення фольклору голодомору демонструє неухильний інтерес дослідників і аматорів-збирачів фольклору до проблеми Великого голоду в Україні 1932-1933 рр. і перспективність дослідження цього унікального явища народної культури.

Література:

1. Борисенко В. Відображення у фольклорно-етнографічних матеріалах трагедії українського народу за часів радянської дійсності // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=1046>.
2. Дожилася Україна...: Народна творчість часів голодомору і колективізації на Україні/ Уклад. І. Бугаєвич. - Київ: Український письменник, 1993. - 29 с.
3. Дровозюк С. Соціально-психологічний портрет сільського «активіста» 20 – 30-х рр. в українській історіографії // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвід. зб. наук. пр. – 2003. – Вип. 9. — С. 360 – 372.
4. Дубравін В. Народна пам'ять про голодомор // Нар. творчість та етнографія. – 1993. – № 5 – 6. – С. 35 – 37.
5. Іваннікова Л. Усні меморати про голод: проблема побутування та фіксації [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lineset.ru/dokumentalnye-svidetelstva/193-usni-memorati-pro-golod-problema-pobutuvannya-ta-fiksatsiji?start=2>
6. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 536 с.
7. Коночук Т. Затемнення українського сонця або Трагедія голодомору 1932 – 1933 років у фольклорі України. – К.: Твім інтер, 1998. – 216 с.
8. Кузьменко О. Образ матері у фольклорних нарративах про голодомор (когнітивно-семантичний аспект) / Оксана Кузьменко // Геноцид України в ХХ столітті: матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (м. Львів, 27 лют. 2010 р.) / редкол.: Любомир Сенік, Іван Любас та ін. – Львів, 2010. – С. 292 – 303.
9. Кузьменко О. Фольклорні особливості народних оповідань про голодомор на матеріалі власних записів із Вінниччини) // Відлуння голодомору – геноциду 1932 – 1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні. – Львів, 2005. – С. 90 – 95.
10. Луньо Є. Фольклорна сатира на Сталіна як організатора й винуватця голодомору./ Є. Луньо // Вісник Львів. Ун-ту. Серія філол. 2010. Вип. 43. С. 151-162.
11. Пахаренко В. «Слово, що здолало смерть: Записи народної поетичної творчості про насильницьку колективізацію та штучний голод 1933 року» // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 6. – С. 51 – 54.
12. П'ятаченко С. Усні меморати про голод на Сумщині [на матеріалі збірника «Голодомор на Сумщині у спогадах очевидців» (у 2-х кн., Суми, 2008)] [Електронний ресурс].– Режим доступу: <http://history.sumynews.com/xx/1929-1938-rosijska-radyanizatsiya-i-ukrajinska-vidpovid/item/712-usni-memoraty-pro-holod-na-sumshchyni-na-materiali-zbirnyka-holodomor-na-sumshchyni-u-spohadakh-ochevydsiv-u-2-kh-kn-sumy-2008.html>
13. Мейс Дж. «Ваші мертві вибрали мене...» / За загальною редакцією Л. Івшиної. – Видання перше. К.: ЗАТ «Українська прес-група», 2008. – 672.
14. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В.В. Дубравіна. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. – 446 с.; іл.
15. Сокіл В. Народна документалістика про голодомор: від факту до образу. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10771.html>.
16. Сокіл В. Народна проза про голодомор: питання традиції / В. Сокіл // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 6. – С. 87-91.
17. Сокіл В. Пам'ять і голодомор 1932 – 1933 років. / В. Сокіл // Вісник Львів ун-ту. Серія філол. 2010. Вип. 43. С. 163 – 168.
18. Стасюк О. Геноцид українців: деформація народної культури. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 224 с.
19. Український голокост 1932 – 1933: Свідчення тих, хто вижив: У 3 т. / За ред. о. Ю. Мицика. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 443 с.

20. Ярмоленко Н. Голодомор в усній не казковій прозі // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць / Київський університет імені Тараса Шевченка, Філологічний факультет. – Київ, 2013 – Вип. 39. С. 231 – 242.

В статье предлагается историографический обзор отечественных исследований, посвященных фольклору голодомора 1932 - 1933 гг. Выделены ряд нерешенных и спорных вопросов по данной проблематике и предложены стратегии их выяснения.

Ключевые слова: голодомор, историография, фольклор, устная история.

УДК 81'373.7

ББК 81.2Укр-4я2

Н. І. Лісняк, кандидат філол. наук, доц. (Київ)

Абстрактні поняття «добро і «зло» у лемківських піснях

*У статті розкриваються способи репрезентації абстрактних понять «добро» і «зло», описується їх вербалізація через словесне втілення, простежується їх емоційне насичення та образність. Джерельною базою наших студій стали відомі друковані збірники лемківських пісень. У народнопоетичній творчості лемків домінують виступає спосіб опосередкованої маніфестації добра і зла, який полягає у тому, що усе позитивно оцінюється – це **добро**, а усе негативно оцінюється – **зло**. У статті зазначено, що поняття добра і зла своїми витокami сягають релігійних настанов, асоціативно пов'язаних з історією гріхопадіння. Поняття добра стосується позитивно конотованих сакральних образів, а поняття зла – негативно конотованих образів. З-поміж аналізованих пісенних текстів трапляються такі, що побудовані у формі моралізаторського навчання, життєвої мудрості, або як висновки-узагальнення. Морально-етичні категорії «добро» і «зло» є ідейним стрижнем усіх лемківських пісень.*

Ключові слова: вербалізатори понять «добро» і «зло»; позитивна, негативна оцінка; семантика; лексема; пісенна мова; конотований; метафоризація; експресія; антитеза.

In the article the ways of representation of abstract concepts «good» and «evil» are disclosed, their verbalization by the verbal embodiment are described, their emotional saturation and figurativeness are traced. The source base of our studies has become the known printed collections of Lemko songs. In the works of Lemko folk the way of the mediated demonstration of the good and evil acts as a dominant, it means the all that estimated positive – it's good and all negative evaluative – evil. It's noted in the article the sources of concepts of good and evil reach to religious instructions, which are associatively connected with the history of the Fall. The concept of good relates to positively connoted sacral images, and the concept of evil – negatively connoted images. Among the analyzed texts there are songs that are built in the form of moralizing learning, wisdom or as summary-generalization. The moral and ethical categories of "good" and "evil" are the ideological core of all Lemko songs.

Key words: verbalizers of concepts of "good" and "evil"; positive, negative evaluation; semantics; lexeme; language of song; connoted; metaphORIZATION; expression; antithesis.

Постановка наукової проблеми та її значення. У фольклорній спадщині українців особливе місце займає пісенна творчість лемків. Вона розкриває специфіку їх світогляду, життя, побуту. Поетичне слово зафіксувало розвиток людського розуму. Пісенна лексика відображає філософські знання цієї етнографічної групи українського народу, вербалізує його дії, вчинки, стосунки, його почуття, оцінку, емоційний стан.

Лемківські народні пісні привертали і привертають увагу фольклористів, етнографів, мовознавців, з-поміж яких є і Володимир Гнатюк. Його записи стали справжньою скарбницею української народної творчості, на основі якої можна досліджувати й історію української мови, діалектологію, особливості поетичного слова.

Мовознавці-україністи сьогодні доволі активно вивчають мову, символіку народної пісні (С. Єрмоленко, В. Кононенко, Н. Данилюк). Низка наукових досліджень засвідчує, що народнопісенна мова становить специфічну художньо-естетичну систему, якій властива не лише образність, але й у якій розкривається ментальний світ української нації. С. Єрмоленко зазначає, що «весь текст народної пісні з його асоціативною недомовленістю, характерною народною філософією виступає своєрідним мовним знаком культури, зокрема культури моральної поведінки» [Єрмоленко 2007: 217]. У піснях проявляється унікальна мережа лінгвокультурологічних концептів, серед яких певне місце посідають абстрактні поняття «добро» і «зло». Джерельною базою наших студій обрано відомі збірники та власні записи.

Мета нашої розвідки – розкрити способи репрезентації понять «добро» і «зло» та висвітлити їх вербалізацію у пісенних текстах.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Універсальними категоріями, які цілком охоплюють усю сферу морально-етичних устоїв людського буття, є категорії добра і зла. Ними визначається характер стосунків людей у суспільному житті. Дуже тісно ці категорії пов'язані з оцінними компонентами, які регламентують назагал людську діяльність, поведінку, соціальний статус. Це зумовлює різні способи репрезентації абстрактних понять добра і зла в художній мові. Одним зі способів виступає вербалізація цих понять через лексеми *добро*, *зло* та співвідносних з ними спільнокоренових одиниць. Цей спосіб варто розуміти як безпосередню репрезентацію вихідних понять. Але частіше у народнопісенній мові здійснюється другий спосіб – опосередкованої маніфестації категорій добра і зла. Суть його полягає у тому, що відтворюються певні дії, стосунки, поведінка тощо, які оцінюються позитивно або негативно. Усе, що має позитивну оцінку, сприймається як добро, а все, що оцінюється негативно, – як зло. У лемківських піснях спостерігаються обидва способи, причому другий спосіб, тобто опосередкованого представлення добра і зла, у лемків переважає. Це пояснюється прагматичним скеруванням пісень, ідейно-тематичний зміст яких пов'язаний із зображенням певних дій, стосунків, поведінки, бажань ліричних героїв через призму позитивного або негативного оцінювання. Як справедливо зазначає Н. Данилюк, «у текстах усної словесності... закріплено набуті знання і досвід покоління» [Данилюк 2010: 105], які, безперечно спрямовані на виховання дітей, молоді (пор. приказки: «Там добре, де нас нема», «У своїм добрі всяк хазяїн», «Кожен клопоче, добра собі хоче»).

Нерідко у текстах лемківських пісень слова-поняття *добро*, *зло* не вживаються, однак наявність оцінного компонента опосередковано дає уявлення про позитивне чи негативне сприйняття. Так, позитивно оцінюється любов до рідного краю, домівки, до родини, віра в Бога, вірність у коханні, відданість справі і т. ін. (напр.: *Родимий краю, село родиме, / Вас вітаю, місця любими, / Зелені ниви, ліси, могили, / Щасливі з вами дні ми упили; Най учю ще раз рідний / Звук родимих слів*) [Співаночки мої 2009: 46–47]. І, навпаки, негативно оцінюються зрада, невірність, кривда, втрата домівки, втрата віри і т. ін. Особливо яскраво протиставлення позитивного й негативного простежується в оцінці якостей людини (напр.: *Не піду я з вами, з вами гусарями, / Бо я маю свого миленького / З чорними очами* [Співаночки мої 2009: 16]; *В неділю рано, як сонце сходить, / А мій миленький / Чистенький ходит* [Там само: 18] або *Муж нич не робит, лем все п'є* [Там само: 26]; *Наша Анця не робит, не робит* [Там само: 32]).

У лемківських піснях абстрактні поняття «добро», «зло» мають і словесне втілення. Так, вербалізаторами поняття добра виступає такий ряд одиниць: *доброта*, *доброть*, *добрий*, *добре* (*добрі*), *добротливий*. Незважаючи на те, що в текстах аналізованих пісень не трапляється іменник *добро*, усі одиниці представленого ряду і семантично, й формально тяжіють саме до нього. За словником добро – це передусім усе позитивне в житті людей, що відповідає їх інтересам, бажанням, мріям; благо; протилежне – лихо, зло [СУМ – 11, II, 1971: 323]. Це загальне значення у тому чи іншому обсязі транспонується в семантику одиниць – вербалізаторів. Витоки морально-етичних засад поняття добра лежать в релігійних уявленнях про сутність людського існування. Звідси добро споконвіку і насамперед осмислюється як домінантна, головна ознака Бога, його Сина Ісуса. Напр.: *Ти (Ісусе. – Авт.) добротою понад усіми синами, / І безконечна Твоя опіка над нами* [Антологія 2005: 23]. Тут прославляється доброта Божа, яка за силою свого прояву перевершує будь-яку людську доброту. По суті вона виступає мірилом універсалії добра. У піснях Христос характеризується за допомогою прикметника *добротливий*, який у контексті колядки всупереч словниковому тлумаченню реалізує унікальне значення – «такий, який несе добро в світ». Пор.: *Зволь, Христе добротливий, се нам дарити // І з Тобою в царстві Твоїм навіки жити* [Антологія 2005: 27]. Релігійні витоки поняття добра лежать в основі усталених вітальних формул на зразок *Добрий день, Добрий вечір, Добрий ранок* (пор. також: *Щедрий вечір, добрий вечір, / сам*

Синонько Божий [Там само: 45]). Попри «затертість» семантики слів у цих вітальних формулах, вони все ж таки позитивно конотовані. Пор.: *Пришов до корчми: «Добрий ден, люде», / Казали мі ніти з кониками на ніч, / Забив єм повісти дівчатку добраніч; Добра ночка, добра, дівчино надобна!* [Лемківські співанки 1961: 121].

Найбільш абстрактне значення властиве іменникам *доброта, доброть*. Пор.: *Ой, Боже, мій Боже, што ся набоженкам, / Коли я ся, коли, ей доброту дочекам* [Антологія 2005: 128]; – *Повідж мі, миленький, ци ты добрий? // Почкай, познаш доброть його, / Заплачеш, дівчино, все на нього. // Почкай, познаш доброть Янка, / Заплачеш, дівчино, на коханка* [Сьпіванки од Яворини 2006: 66]. У першому прикладі абстрактне поняття доброти практично охоплює все, що має позитивну оцінку. У другому – під цим поняттям розуміється прихильне, чутливе ставлення коханого до дівчини, завдяки чому семантика цієї лексеми суттєво звужується.

Нерідко у текстах лемківських співанок вживається прикметник *добрий*, який виступає номінацією широкого діапазону позитивних якостей людини: *Жено моя люба, жено моя добра* [Українські пісні з Лемківщини 1972: 340]; *Під молодим дубом трава зеленіцька, / Так при добрім мужі жена молодіцька* [Там само: 340]. Тут за допомогою вжитих демінутивів (*зеленіцька, молодіцька*) та зіставлення *дуб – чоловік* увиразнюється значення прикметника *добрий*. Поєднання цього прикметника з соматизмом *серце* дає усталене словосполучення *добре серце*, яке у словнику тлумачиться як доброзичливість, чуйність у ставленні до людей [СУМ-11, II, 1971: 322]. Це ж значення реалізується й у пісенному контексті: *Майте, хлопці, добре серце, / Возте же мя та й зачепте!* [Антологія 2005: 350].

У рядках *«Червена ружа, білий квіт, / Не буду добра за сім літ»* [Українські пісні з Лемківщини 1972: 127] прикметник *добра* виступає у функції складеного іменного присудка і назагал означає постійну ознаку, однак наявна частка *не* заперечує її цілковито, оскільки стоїть перед допоміжним дієсловом *буду*.

В аналізованих піснях доволі часто функціонує прислівник *добре*, який виражає позитивну семантику «правильно», «вдало», «успішно». Пор.: *Гей ти, коню, добре йдеш* [Антологія 2005: 150]; *Добре, кумцю, ти зробила, / Що не пішла в поле* [Там само: 154]; *Добре тому коса косит, / Кому мила їсти носит* [Там само: 428].

Діалектна форма прислівника *добре* – *добрі* вживається у текстах у сполучі з дієсловом *бути*, виражаючи інформацію «про успішний хід справ, сприятливе оточення» [СУМ – 11, II, 1971: 321]. Напр.: *Ой добрі було влони* [Там само: 277]; *Добрі в Гамериці, як иде робота* [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 339]; *Бо перше мі биво, / Барз мі добрі биво* [Співаночки мої 2009: 8]. Подібне спостерігається й у колісковій пісні, у якій прислівник *добрі*, поєднуючись із дієсловом *люляй* у наказовій формі, виражає значення «сприятливе оточення». Напр.: *Люляй же мі, люлю, вишу ти кошулю, / Вишу тобі зо дві, лем мі люляй добрі* [Лемківські співанки 1961: 52]. Зрідка прислівник *добрі* у сполученні з заперечною часткою і дієсловом має значення *недобре*, тобто *зле* (*Певно ти, дівчатко, добрі ся не чуєш, / Коли своє личко фарбами малюєш* [Лемківські співанки 1961: 148]).

За наявними морально-етичними нормами добру протиставляється зло. У словнику лексема *зло* тлумачиться так: 1. Що-небудь погане, *недобре*, протилежне – *добро*. 2. Несчастя, лихо, горе. 3. Почуття роздратування, гніву, досади; розлюченість [СУМ-11, III, 1972: 597]. В Жайворонок зазначає, що зло споконвіку уособлювалося в лихих силах природи, в бісівстві, в недобрим людських вчинках [Жайворонок 2006: 248]. У пісенній мові вербалізаторами цього поняття виступають такі одиниці: *злий, злість, злобний, злосливий, злі, зле, розлостити, злоститися*. Як і *добро*, поняття *зло* своїми витоками сягає релігійних настанов, асоціативно пов'язаних з історією гріхопадіння. Логічно, що поняття *зла* приписується негативно конотованим сакральним образам. Насамперед це образ Ірода, який виступає втіленням вселенського зла. Напр.: *Ірода злосливий з того засмутився, / Що Цар предвічний на світ народився* [Антологія 2005: 20]; *Ірода злобного минули, / Та іншим шляхом повернули* [Там само: 34]. Прикметники *злосливий* і *злобний* сприймаються як

синоніми, які розрізняються відтінками значень: *злосливий* – сповнений зла, який виражає злість, а *злбний* – такий, що здійснює негативні дії. Водночас прикметник *злбний* в іншому контексті реалізує дещо видозмінене значення. Пор.: *Не пошкодить Христу злбне діло, / До Єгипту Він ся скрие ціло* [Антологія 2005: 31]. Тут спостерігається метафоризація лексеми *злбний* стосовно іменника *діло* з одночасною активізацією семантики «щось лихе», «погане».

Прикметник *злий* семантично співвідноситься з прикметником *поганий*: *Зла про тебе, миленький, віст* [Антологія 2005: 239]. Цей же прикметник у текстах пісень функціонує й у своїй узвичаєній семантиці, тобто зі значенням «недобрий, лихий», «сердитий». Напр.: *А мій миленький, злий, ще й п'яленький, / Каже си люльку подавать* [Антологія 2005:335]. У контекстах сакральної проблематики семантичне навантаження прикметника *злий*, що пов'язаний з хтонічним образом Ірода, підсилюється атрибутивним означенням, вираженим прикметником зі значенням надмірної міри ознаки *прелютій*: *Ірод злий і прелютій так розсердився, / Що володар предвічний тут народився* [Антологія 2005: 38]. Подекуди лексема *злий* виступає з предметним значенням, що підкреслюється синтаксичною позицією додатка. Напр.: *Заваруй ня, Боже, од злого, / Од води великой, од мужа брідкого. / Од води великой, бо бим ся втопила, / Од мужа брідкого, бо бим ся ганьбила* [Антологія 2005: 186].

У цитованих рядках відбувається контекстуальне звуження абстрактної семантики аналізованої лексеми: семантично вона символізує нелюба («мужа брідкого»). Емоційна експресія цих рядків досягається формулою *прохання – звертання до Бога, зосередженого у діалектному дієслові наказового способу заваруй, тобто уберези*. Ця експресія підсилюється негативною символікою «води великої».

Іменник *злість* нам трапився лише в одній пісні «Виберайся, Марисю», де цим словом пов'язана як порада позбутися сердитого настрою, стану роздратування, так і запевнення про відсутність його у нареченої: *Виберайся, Марисю, виберайся з нами, / Вишитки свої злости прилож каменями. // Ми то то дівчатко при собі ховали, / Але зме в ней злости някой не знали* [Антологія 2005: 94]. У формулі «свої злости прилож каменями» відчувається повчально-моралізаторське узагальнення життєвого досвіду. У цьому фразеологізмі доволі виразно маніфестується зміна статусу дівчини-нареченої, яка мусить змінити й свою поведінку.

Дієслова *злоститися, роззлоститися* означають дію з негативними наслідками, хоча на них увага не зосереджується. Важлива сама дія, а не те, що вона спричинює. Пор.: *На мя би-с ся роззлостила, / І мі би-с то учинила* [Українські пісні з Лемківщини 1972: 181]; *Не крич, не крич, моя жено, / Не злост же ся так* [Там само: 262].

Прислівник *зле*, діалектне *злі* виражає значення «погані умови, стан, які переважно є наслідком невдалого кохання або одруження». Напр.: *Нехай теє кождий знає, / Що з кохання зле биває* [Українські пісні з Лемківщини 1972: 127]; *Боже, Боже, як то зле, / Як люблює, не возме* [Там само: 151]. Обидва приклади побудовані у формі моралізаторського повчання, житейської мудрості або як висновок-узагальнення. Звідси й частка *нехай*, а також делексикалізоване звертання до Бога. Інколи прислівник *злі* вживається одночасно із синонімом *недобрі*, створюючи градацію ознаки. Напр.: *Ой злі, недобрі – женитися треба. // Беру собі таку, не на мою дяку* [Українські пісні з Лемківщини 1972: 41]. Подекуди у піснях лексеми *добро* і *зло* функціонують у межах одного контексту, утворюючи розгорнуте протиставлення, іноді антитезу. Напр.: *Ой мі коло мами / Зле ци добре било* [Антологія 2005: 245]; *Вишиткім добрі, вишиткім добрі, / Лем мі злі, лем мі злі. // Вишитки мают фрайречки, / Лем я ні, лем я ні* [Українські пісні з Лемківщини 1972: 236]. Однак зазначене протиставлення проявляється лише в поверхневій структурі тексту. Глибинний же аналіз тексту засвідчує нейтралізацію цього протиставлення. Так, біля мами завжди добре, хоч могло бути по-різному.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Отже, незважаючи на те, що в аналізованих текстах лексеми *добро* і *зло* вживаються не вельми часто, однак саме ці морально-етичні категорії є ідейним стрижнем усіх лемківських пісень. Тісно пов'язуючись

із оцінним значенням, ці категорії по суті наскрізно пронизують увесь пісенний спадок лемків. Те, про що йдеться у співанках, прямо чи опосередковано розподіляється на «добре» й «погане» та відповідно оцінюється позитивно або негативно. Навіть у жартівливих піснях, у яких, на перший погляд, не розглядається дихотомія *добро – зло*, все ж таки наявне чітко виражене осміювання саме негативних рис характеру, дій, вчинків, стосунків ліричних героїв. Зважаючи на те, що категорії добра і зла мають релігійно-філософську детермінованість, цілком логічно, що ідея добра пов'язана з позитивними сакральними образами Бога, Діви Марії, Ісуса Христа, тоді як зло приписується хтонічним образам Ірода, змія, тощо.

Перспектива наступних досліджень полягає у розробці лінгвістичних особливостей лемківської народнопоетичної творчості.

Література:

1. *Антологія 2005*: Антологія лемківської пісні / [упорядник М. Байко]. – Львів: Афіша, 2005. – 496 с.
2. *Данилюк 2010*: Данилюк Н. Поетичне слово в українській народній пісні [монографія] / Ніна Олексіївна Данилюк. – Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010. – 512 с.
3. *Єрмоленко 2007*: Єрмоленко С. Мова і українознавчий світогляд / С. Єрмоленко. – К., 2007. – 443 с.
4. *Жайворонок 2006*: Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
5. *Лемківські співанки 1961*: Лемківські співанки / [упорядник М. Соболевський]. – К.: Музична Україна, 1961. – 319 с.
6. *СУМ – 11 II, 1971*: Словник української мови: В 11-ти т. / За ред. І. К. Білодіда. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1971. – 550 с.
7. *СУМ – 11 III, 1972*: Словник української мови: В 11-ти т. / За ред. І. К. Білодіда. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1972. – 734 с.
8. *Співаночки мої 2009*: Співаночки мої: Українські пісні з Лемківщини у записах Надії Ферко. – Тернопіль: Лілея, 2009. – 72 с.
9. *Сьпіванки од Яворини 2006*: Сьпіванки од Яворини / [зб. пісень]. – Горлиці, 2006. – 160 с.
10. *Українські пісні з Лемківщини 1972*: Українські народні пісні з Лемківщини / Заг. ред. С. Грици. – К.: Музична Україна, 1972. – 403 с.

*В статтє раскрываються способы репрезентации абстрактных понятий «добро» и «зло», описывается их вербализация через словесное воплощение, прослеживается их эмоциональная насыщенность и образность. Источником наших исследований стали известные печатные сборники лемковских песен. В народнопоэтическом творчестве лемков доминантой является способ опосредованной манифестации добра и зла, который заключается в том, что все, что оценивается положительно – это **добро**, а все, что оценивается негативно, – **зло**. В статтє указано, что понятия добра и зла своими истоками уходят в религиозные напутствия, ассоциативно связанные с историей грехопадения. Понятия добра касаются положительно коннотированных сакральных образов, а понятия зла – негативно коннотированных образов. Среди анализированных песенных текстов попадают как построенные в форме морализаторского обучения, жизненной мудрости, так и в форме вывода-обобщения. Морально-этические категории «добро» и «зло» являются идейным стержнем всех лемковских песен.*

Ключевые слова: вербализаторы понятий «добро» и «зло»; положительная, негативная оценка; семантика; лексема; песенный язык; коннотированный; метафоризация; экспрессия; антитеза.

УДК 811.161.2'282

В.А. Буда, доцент (Тернопіль)

Діалектизми в етнографічних описах роману Петра Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік»

У статті досліджено етнографічну діяльність Петра Шекерика-Доникова, його співпрацю з Володимиром Гнатюком.

Акцентовано, що етнографічні описи посідають чільне місце в романі «Дідо Иванчік», а твір повністю написано діалектною мовою.

З'ясовано, що у романі відображено увесь річний календарно-обрядовий цикл гуцулів, а використання діалектної лексики дозволяє більш яскраво змалювати життя, побут, традиції, вірування верховинців.

Ключові слова: діалектизм, гуцулізм, етнографія, календарно-обрядовий опис, родинно-побутовий опис.

Buda V.A. Dialectisms in ethnographic descriptions of the novel by Petro Shekeryk-Donykovoho «Grandfather Yvanchik». Ethnographic activity of Petro Shekeryk – Donykovoho and his cooperation with Volodymyr Hnatyuk were mentioned in the article. It is noted that the ethnographic descriptions have the leading position in the novel «Grandfather Yvanchyk». Furthermore, the work is completely written in dialect language. It is found out that the whole year calendar - ceremonial cycle of hutsuls and the usage of dialect vocabulary allow more brightly delineate existence, way of life, traditions, beliefs of verhovynstiv.

Key words: dialectisms, hutsulism, ethnography, calendar – ceremonial description, family-household description.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями.

Небуденною подією в українському літературному процесі стало видання роману Петра Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік». Твір, який майже шістьдесят років вважали втраченим, був надрукований у 2007 році. Роман відразу привернув увагу українських лінгвістів, адже «є одним із небагатьох творів, який відтворює особливий тип взаємодії літературної мови і діалектів: в мовленні персонажів та авторській мові засобами орфографії максимально точно засвідчено верховинські гуцульські говірки» [Грещук 2008: 69].

Основне завдання нашого дослідження полягає у тому, аби показати, як діалектна лексика органічно вписується в мову літературного твору, відображаючи весь спектр гуцульського побуту.

Відомо, що діалектна лексика, зокрема гуцулізми, активно використовувалась і використовується українськими письменниками у художніх текстах. Але, як правило, діалектні елементи переважають у мові персонажів, а самі автори прагнуть дотримуватись літературних норм, часто вважаючи, що зловживати територіальною лексикою не варто.

Інше бачення ми зауважуємо у Петра Шекерика: він писав так, як говорив сам і як говорили його земляки. Дослідники вважають, що текст написано абсолютизованим фонетичним правописом, який відтворює гуцульську орфоepію і специфічний морфемний склад слів. Якщо у текстах інших письменників пояснень потребують лише окремі регіональні слова, то у романі «Дідо Иванчік» такої «незрозумілої» лексики досить багато. Це призводить до того, що окремі фрагменти твору важко сприйняти непідготовленому читачеві.

Історія дослідження гуцульського говору є давньою і багатогранною, починаючи від численних етнографічних і фольклорних праць до фахових розвідок. Мову верховинців вивчали Кобилянський В., Жилко Ф., Залеський А., Дзєндзелівський Й., Закревська Я. та багато інших. Безпосередньо аналіз мови роману «Дідо Иванчік» здійснювали Барчук В., Грещук В., Зеленчук В.

Зазвичай науковці наголошують, що в авторській мові діалектизми використовуються, перш за все, в етнографічно-побутових описах. Саме такі описи у романі П. Шекерика й будуть об'єктом нашого дослідження.

Варто зауважити, що Петро Шекерик-Доників розпочинав свою культурологічну діяльність саме як етнограф. Маючи за спиною лише чотирирічну початкову школу, він активно займався самоосвітою і був знайомий з такими інтелектуалами, як І. Франко, В. Гнатюк, Г. Хоткевич, М. Коцюбинський. Саме на прохання Володимира Гнатюка, який вважав Шекерика кращим збирачем етнографічних матеріалів, ніж місцеві інтелігенти, молодий гуцул надсилає вченому записані у рідних Головах і навколишніх селах коломийки, колядки, оповідання про опришків, казки, сороміцькі пісні тощо. В одному з листів до етнографа Шекерик писав: «Оповідань про опришків написав сми вже 6. А багато ще маю писати. Я таки багато знаю казок про упирів, відем, мари, блуди, співанки гуцульські, пісні весільні і т і та декілька коледій, круглеків і плесив.

Я дуже рад, що можу написати щос правдиве про моїх прадідів-гуцулів» [Гнатюк 1998: 164-165].

Фактично П. Шекерик був резидентом В. Гнатюка в окрузі сучасної Верховини (Жаб'є), залучаючи до збирання матеріалу інших місцевих жителів: «Мені приобіцєвси списувати оповідання про опришків Юра Калинич-Бойчук з Розток Галицьких та Дмитро Самокіщук з Жаб'є-Ільці. Але Ви мусите до них написати самі і поучете їх, як і що мають списувати. Але уважайте, бо то амбіція. Промовте їм до душі. А будете мати користь» [Гнатюк 1998: 169].

Згадує про П. Шекерика й відомий хорватський славіст І. Ягич у відгуці на збірку В. Гнатюка «Народні оповідання про опришків». Він підкреслює, що майже увесь матеріал книжки зібрали добровільні помічники етнографа: «Львиная доля при этом выпадает на молодого гуцула Петра Шекерика-Доникова, записавшего 104 номера...» [Гнатюк 1998: 257].

Відомо також, що і Володимир Гнатюк активно допомагав П. Шекеріку в етнографічній діяльності. М. Мушинка зауважує, що «Гнатюку належить упорядкування та підготовка до друку збірки П. Шекерика-Доникова «Родини і христини на Гуцульщині» [Мушинка 2012: 111].

Цілком зрозуміло, що Петро Шекерик, який досконало знав життя, побут, традиції, вірування гуцулів, наповнив свій твір етнографічними описами. Насиченість цих мікротекстів регіональною лексикою робить ще більш яскравими картини буття верховинців.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

Фактично у творі зображено весь календарно-обрядовий цикл гуцулів. В описах різних обрядів письменник чітко підкреслює прадавній язичницький елемент, який тісно переплітається з християнськими традиціями. Так, перед святою вечерею дід Иванчік, як тільки на небі з'являлась перша зірка, набирив «...у велику дерев'яну миску потрохи кожної варі, разом їх було дванацять страв. Переирстив він руков тому страву й пишов з нев надвір. Опередь хати став на полудне лицем під сонце. У лівій руці держав миску из стравов, а у правій підніс идгорі тот чепелик вид граду й голосно запросив ничісту силу: «Прошу тебе до тайної вечері, / Білий царю! Водєний чьорнокнижнику! / Тепер маю право до тайної вечері зазивати...

А у літі ти не маєш права міні си показати!... [Шекерик 2007: 64].

Після цих запрошень нечистої сили дід вертався у хату, ставив миску на стіл і «... дививси перепуженими очіма на двері й вікна, ци запрошений ним гість євитси у хаті, – засісти з ним разом до тайної вечері» [65]. Коли ніщо не з'являлось, Иванчік брав миску й знов виходив запрошувати «ничісту силу» – і так чотири рази навхрест, на усі сторони світу. Далі дід запросив на вечерю «усіх живих, що єсте у моім домі, усіх добрих духів з цілого світу й усі душечки з цего місця, що є на тім світі» [66]. Після трапези члени родини один за одним виходили надвір слухати «голоси»: хто який учує – таким і буде для нього наступний рік.

На Різдво до церкви з гір спускалися усі, навіть не дуже богомільні гуцули, бо кожен хотів побачити, «єк коледники зберают коло церкви у коледу» [73]. Це була подія, до якої

готувались довго і прикіпливо. Завчасно вибирались *берези* – старші над колядниками. Кожен з них запрошував до свого табору *скрипичьника, тримбіташа* та інших членів групи. І хоча у селі творилось декілька партій колядників (кожна на свій куток), процес колядування часом тривав до двох тижнів, адже оселі верховинців були розкидані по горах, а дехто із заможних газд гостив у себе цілий табір не один день.

До діда Иванчіка колядники потрапили аж на *«Василений святий вечір»*. Це свято теж мало свої традиції: дід тричі повторив процедуру запрошення *«градового царя-воденого чорнокнижника на тайну вечерю»*, тричі обкурив хату навколо ладаном і зіллям, тричі стрілив з пістоля. А після вечері поприходили сусідські дівки та *челідь* ворожити: *«Уни годували котів пирогами, навмисне до того перед вечерею звареними, аби знати, котрі дівки виддадутси, а котрі зведутси. На припічку палили городки, аби знали, хто маєт того року умерти, та палили аж поза опівніч коло опеца на припічку кужелі, аби знати, хто з ким єк за поправді та за шіро любитси»* [79].

Більше десяти сторінок займає у романі опис усіх віншувань, ігор та забав колядників, їх *данців* та *плесів*. А вибралися вони *«вид діда аж другий день по Василію уже таки у добрі обіди»* [92]. Варто зауважити, що усе наколядоване ділили лиш між березою, скрипалем, трембітарем та *«кіньми»* за *«ношіне коледницьких калачів»*. Залишки продавали, а вторговані гроші давали на церкву, *«бо решта коледників ходило безплатно – за гонор»* [93].

«Досвіта на Великдень, єк устав Иванчік з постелі, то на земню верг стару джеружину, аби босими ногами ни стати перший раз на голу земню, бо вліті робили би си набої на ногах. Обувси в пролюдну обув. Насипав в миску води, верг у воду золотий талер тай мивси ним, аби був красний, єк золото» [324].

Після того, як біля церкви піп освятив паски, Иванчік чимдуж погнав конем додому, *«бо вірив, шо хто на Великдень у своїм куті прийде від церкви з пасков перший д'хаті, то тот буде мати першенство в тім куті в усим»*. Перш за все він ішов до худоби, яку *«бисагами з пасков бив, примовляючи: «Абес так, миленька, ні оден рік ни переходила в ківненю, єк ни переходит ні оден рік Великдень»*.

В хаті витег з бисаг паску разом з доренником й, кладучі на стів, зичів усім у хаті шестя, здоров'я та многа літа з пасков. Тай доків Єлена лагодила на столу свечене до їди, то він надворі стрілев з пістолет на добрийдень Великодневи» [328].

П. Шекерик докладно описує, як у великодній понеділок гуцули збираються на цвинтарі «на писанки». Тут чоловіки й жінки обмінюються крашанками, даруючи найкращі тим, до кого відчувають симпатію.

При читанні твору зауважуємо, яке культове ставлення у верховинців до худоби. Це цілком зрозуміло, одже саме завдяки **маржині** гуцули виживали у суворих гірських умовах, на землі, яка не могла прогодувати їх злаками. Ось як напередодні Покрови Иванчік «задобрював» вівці: *«Баба спекла з єчмінної муки книш из бриндзов. Дідо з вуйком у ватернику викрутив живої ватри тай нев видгасив води. У кошєрі на ріжі, де спали вівці під голим небом на осінници, він обійшов до трьох раз за сонцем наокола ту кошєру, держєчі під плечєм тот книш, брискаючи вівці у кошєрі тов видгашенов водов. Витак розклав струнку у кошєру, поклав тот книш на земню у воротах, а баба з вуйнов, аби си єгниці чінили, пустили почєрез тот книш у кошєру мижси вівці на валованє двох красних чьорних баранів-лунчяків...»*

Дідо розломив тот книш, нагодував ним баранів й усі вівці, а витак нагодував їх сільов из бобовов муков й випустив з кошєри на пашу. Тої днини аж до до вечера у діда вже було светло» [55].

Також у романі відтворено деякі родинно-побутові обряди, зокрема весілля й похорони. Вражає своєю точністю опис справжнього гуцульського весілля, до якого готувались так, що воно *«могло потєгнути й довше, єк тиждень»*. Письменник змальовує усі елементи гуляння, показуючи пристрасті, які на ньому панують: *«А данцівники, єк достатком додавали їм горівки, приспівували:*

«Скакав баран через паркан, на ним біла вовна.

Напиймоси горівочки, бо беривка повна».

*Тай понад головами собі в данцях викручували буйно єсними **бартками**, поцоркуючі ними обух до обуха так, шо аж искри сипалиси, та назбитки погрожуючі ними **челіди** в очі, співали:*

*«Ой барточка мосєндзова, круте топоришиє,
Єк ударит, ни жертует, лиш у грудех свишиєт».*

Але челідь ни така пужлива була мушинських барток, кепкувала з них:

*«Ой **цора**, підківочки, та цора, та цора,
Видколи мнє чоловік бив, вид тогди я хора».*

«Овва! Та бігме?» – посмішливо питали мушинє.

«Ой так», – смієласи челідь, тай глумливо відповідала їм співанков:

*«Видколи мнє чоловік бив, вид тогди си бою,
Вид тогди я з **легінями** поза вугли стою» [224 – 225].*

З часом танці й пісні розпалювали такі шалені почуття в окремих пар, що ті непомітно зчезали з хати і зникали «в густім лісі за хатов, аби си там набути в штири оці так **дехіро**, шо аби ніхто не знав бірше, крім ліса» [228].

Нарешті, після вінчання, на весілля прибували молодята: «**Книзь корбачем** бив під книгинев коня, женучі її гордо наперед себе, показуючі **здуфално** всім тим, шо хотіли були взети її собі за жінку, шо відтепер він вже лиш до неї пан, а бірше ніхто, бо він викупив собі її від **Ботика**...

*Ціле весіле в Костюка виступило разом з музиков поза браму на **царинку** обсипати єров пшелицев книзет, витаючи їх ниумовкаючіми гримкими вистрілами з своїх пістолет» [237].*

Важливим моментом в обряді весілля було благословення матері нареченого, яка вийшла до молодої пари з решетом, у яке було насипано яру пшеницю, а на ній лежав калач і стояв кубок з медом. У цьому віншуванні чітко помітний зв'язок з давніми дохристиянськими віруваннями, коли наші предки поклонялись Сонцю.

«Дружби й боєре, разом з своїов музиков, обкружили на конех книзет, а Костючка, говоречі: «Єкий гість, такий колач», – обсипала книзет до трох раз за сонцем єров пшелицев, а даючи їм за кождим разом мізинним пальцем правої руки меду в рот з кубки, примов'єла: «Дай Боже, праведне Сонечко велике, абесте так липли одно д'другому ціле своє житє, єк липнут бжолі д'медови», – тай тогди за кождим разом сипала їм потрошки жменев ерої пшелиці в пазуху, примов'єючи далі: «Дай Боже, праведне, велике Сонечко, абесте си так плодили й коренили у свій рід, єк на добрій земни плодитси й коренуетси посієна пшелиця». Книзета в тот раз дивилиси кріз свої вінчені, сиріні колачі на правій руці на праведне Сонечко, просічі йиго, аби їх діти були такі красні й едерні, єк уно. А Костючка, обсипаючи їх, далі примовлєла: «Аби си вас ціле ваше житє держєєв хліб, плід праведного Сонечка...».

А ціле весіле шіро гомоніло: «Позволь їм на це, Господи, праведне Сонечко, та поблагослови їх своїов ласков великов и силов светов...» [238].

Язичницька сутність побутових обрядів гуцулів особливо помітна в описі похорону мольфара Олексія, зокрема **посижіня** при мерці: «Мушинє, то вже в хоромах здоймали **крисані**. Входили мовчки в хату... Уклекали коло Олексійового тіла на земню тай молилися пошепки... Вставали з земні, тай, витаючи си з усіма в хаті словами «добрий вечер», містилися, де хто міг тай хотів. Одні сідали на лавиці або стоєли збитим гуртом у хаті тай помогали смієтиси тим, шо продавали та купували «**зайця**». Інчі давали «**огарчіка**» в куті коло печі, а дехто йшов у хороми, бо там ишли на переміну забави: «**били грушки**», «**висіли**», «**скакали на него**», «**мололи млина**», «**падали в колотізь**», «**скреготала сорока коло вух**», **мастили сажєєв**, «**ловили біличку**», грали **сосокала** або «**тегли бога**»... [421].

У цей же час надворі, коло ватри, старі й молоді чоловіки «так завзєто били **галебєзи**, шо аж на земню падали з таким голосним криком та реготом, шо з хати

вибігало ціле **посижінє** дівитиси, ек вни всі лоском лежєли на земни... А всій нарід, шо на то дівєси серед ночі при світлі єсної ватри, то аж до сліз смієвси, приговорюючи:

«Прости Госпідку, праведне Сонечко, Олексієву грішну душу та наші проступки, тай дай йому на тім світі легкій супочівок, а нам, живушишим на цім світі, продовжи віка та дай веселости». Тай веселилися так, ек то звикли здавна в нас, бувало, на посижінях, шо «одні плакали, а другі си вискірєли, тай усім сум з душі прогонили» [422].

Варто зазначити, що П. Шекерик був знавцем гуцульських похоронних обрядів, адже зроблені ним описи потрапляють на сторінки наукових видань. Так, у 1912 році Шекерик помістив у «Етнографічному віснику» статті «Приказуванне по умерлим» і «Похоронні звичаї та обряди в с. Головах Косівського повіту», а у 1914 році Зенон Кузеля опублікував у Записках НТШ розвідку «Посижінє і забави при мерці в українському похороннім обряді», використавши зібрані молодим гуцулом матеріали [Дмитрук 2008: 16 – 17].

Висновки і перспективи подальшого дослідження

Роман Петра Шекерика «Дідо Иванчік» є справжнім надбанням української культури. У ньому відображено автентичну сутність гуцульського духу, глибокі й давні традиції українських горян. Очевидно, що твір, як джерело наукової інформації, цікавий не лише для лінгвістів, а й для літературознавців, фольклористів, етнографів.

Роман, справді, є неординарним явищем з мовознавчого погляду, адже повністю відображає особливості говору гуцулів села Голови на початку ХХ століття. Ми не прагнули у роботі здійснити аналіз гуцулізмів, виділивши лише окремі оригінальні чи незрозумілі читачеві діалектизми, які часто є етнографізмами. Важливо, на нашу думку, було показати, як би збідніла колоритна складова твору при спробі штучного «олітературнення» тексту.

Література:

1. Гнатюк 1998: Гнатюк В. Документи і матеріали (1871 – 1989) / Упор. Ярослав Дашкевич, Олег Купчинський, Микола Кравець, Діана Пельц, Анатолій Сисецький. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1998. – 466 с.
2. Грещук 2008: Грещук В. Гуцульські фонетичні риси у мові роману Петра Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік» // Діалектна мова: сучасний стан і динаміка в часі. – К., 2008. – С. 69 – 71.
3. Дмитрук 2008: Дмитрук І. Сімейна обрядовість гуцулів в етнографічних дослідженнях кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. // Гілея: Збірник наукових праць. – К., 2008. – Вип. 16. – С. 14 – 21.
4. Мушинка 2012: Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 384 с.
5. Шекерик 2007: Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. – Івано-Франківськ: «Гуцульщина», 2007. – 496 с.

Буда В. А. Диалектизмы в этнографических описаниях романа Петра Шекерика-Доникова «Дидо Ъванчик». В статье представлено этнографическую деятельность Петра Шекерика, его сотрудничество с Владимиром Гнатюком.

Етнографические описания занимают основное место в романе «Дидо Ъванчик», а произведение полностью написано диалектным языком.

Выяснено, что в романе отображен весь годовой обрядово-календарный цикл гуцулов, а использование диалектной лексики разрешает более ярко изобразить жизнь, быт, традиции, веру верховинцев.

Ключевые слова: диалектизм, гуцулизм, этнография, обрядово-календарное описание, семейно-бытовое описание.

Л. І Бачун, здобувач

Історичний аспект творення назв осіб у романі Василя Шкляра «Чорний ворон»

У статті проаналізовано ряд вигаданих та реальних персонажів твору Василя Шкляра «Чорний Ворон», з'ясовано функціонування онімної сітки найменувань двох отаманів однойменного роману, подано мотиваційні принципи найменувань назв вигаданих осіб твору Василя Шкляра.

Ключові слова: антропоніміка, літературна ономастика, ономастика

The number of the fictional and real proper names of Vasyl Shklyar's novel are analyzed in this article. As there are two chieftains with the same names, and the article gives the reasons of their functioning in the text of the novel. There are the motivating principles of giving the proper names to the fictional characters of «The Black Crow».

Key words: anthroponimics, literary onomastics, onomastics.

Постановка наукової проблеми та її значення. У статті розглянуті принципи антропономіації реальних та вигаданих персонажів роману «Чорний Ворон» Василя Шкляра в історичному аспекті. Антропонімія у художньому тексті не лише містить смислову інформацію, а й виражає позатекстові, екстралінгвальні, оцінні параметри образу автора, тому що вибір антропонімів для письменника – це прояв його літературної індивідуальності та художньої майстерності на фоні реальної суспільно-історичної дійсності. Так, у «Чорному Вороні» Василя Шкляра наявна не лише сітка онімних одиниць, які мають реальний історичний денотат, але й ті, на котрі накладений авторський замисел.

Ім'я – невід'ємний елемент форми художнього твору, складова стилю письменника, один із засобів створення художнього образу. Оніми можуть нести у собі яскраво виражене семантичне навантаження, мати незвичайне звукове оформлення, прихований асоціативний фон. Власна назва завжди надає тексту особливого колориту, може виражати спеціальний зміст, у якому концентровано виражений авторський задум. Окрім того, система імен певного твору – це завжди носій конотацій історичного, соціального, локального та національного плану, що найперше стосується реалістичних творів [Ганич Д. І., Олійник І. С. 1977 : 32]. О. І. Фонякова вважає, що «загальна властивість власної назви... – її сугестивність, тобто накопичення різного роду конотацій і семантичних компонентів, що йдуть від асоціацій у тексті і поза текстом» [Фонякова О.І. 1990: 32]. Незважаючи на численні праці в царині літературно-художньої ономастики у цілому й антропоніміки зокрема, актуальним і досі залишається дослідження ономастичного простору творів українських письменників. Як зазначає Л. Белей, «сучасний стан української літературно-художньої антропоніміки виявляє гостру потребу збору, систематизації численних українських літературно – художніх антропонімів, різнобічного вивчення їх функціонально – стилістичних можливостей, виявлення загального та індивідуального в принципах номінації персонажів, з'ясуванні ролі літературно – художньої антропонімії у процесі становлення національної антропосистеми та національної літературної мови» [Белей Л.О. 1995: 3 – 5]. Таким чином, підвищений інтерес з питання дослідження функціонування літературно-художніх антропонімів у тексті та їхнє екстралінгвістичне, енциклопедичне навантаження, а також способи номінації осіб в історичному аспекті роману Василя Шкляра «Чорний Ворон» зумовлює *актуальність* обраної теми. Мета полягає у дослідженні особливостей номінації реальних та вигаданих осіб роману «Чорний Ворон» та у функціонуванні онімної сітки однойменного персонажа твору Василя Шкляра. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких *завдань*: дати загальну характеристику літературної ономастики як одного із найпродуктивніших розділів ономастики взагалі, охарактеризувати антропоніми роману «Чорний Ворон» у контексті їх творення з історичною правдою, подати мотиваційні принципи найменування назв вигаданих осіб твору Василя Шкляра.

«Чорний Ворон» Василя Шкляра – історичний роман, і тому, аби події роману були якомога реальнішими, необхідно було правильно їх відобразити, це стосується, насамперед, і відбору власних імен. Із близько двохсот антропонімних одиниць роману «Чорний Ворон»,

менше половини із них є реальними. У романі історія справжніх осіб настільки тісно переплетена із вигаданими, що іноді дійсно важко розмежувати одних від інших. Система персонажів роману Василя Шкляра досить складна. На першому плані ми бачимо героїв реальних, засвідчених в історичних документах, але імена яких заховані під прізвиськами: (Гамалій, Гонта – Лютий, Гризло, Гулий – Гуленко, Деркач – Добровольський, Завірюха, Загородній, Залізник, Компанієць, Петренко, Полтавець, Савченко - Нагірний, Ступницький, Темний, Ткаченко, Трофименко, Цвітковський, Чорний Ворон). Реальність цих персонажів автор засвідчує витягом із історичних документів: *«В первую очередь нами были изъаты самые видные атаманы, возглавляющие Холодноярский Повстанческий Комитет: Загородний и Залезник. Также были захвачены известный атаман Черного леса Гупало и ближайшие помощники – адъютанты всех трех главарей, а именно: Компаниец, Добровольский, Ткаченко»* Из шифрограми Повноважного представника ГПУ на Правобережній Україні Єфіма Євдокімова від 29 вересня 1922 року» [Шкляр В. 2014: 217 – 218].

Очевидно, що особлива увага письменника приділена до найменування головного персонажа роману «Чорний Ворон» із однойменною назвою. Відповідно до історичної правди, було 5 отаманів, котрі мали одне повстанське псевдо – Чорний Ворон. Вони оперували в Холодному Яру, Чорному лісі, на Поділлі, Криворіжжі та Єлисаветградщині. У романі Василя Шкляра абсолютно витриманий історичний аспект номінації степовика Чорного Ворона, адже він є тим Черноусовим із-під Товмача, котрий проводив бої із московськими окупантами у Звенигородському, Черкаському та Чигиринському повітах. У тексті роману це прізвище подається так: *«У Ворона (тоді ще не Ворона, а штабс-капітана Черноусова – (зробили в армії з Чорновуса) за плечима була вже Омська школа прапорщиків...»* [Шкляр В. 2014 : 31], *«Колись офіцерові ударного батальйону смерті Черноусову навіть уві сні не могло привидітися, що він стане курінним 25-го Черкаського куреня...»* [Шкляр В. 2014 : 35]. Закономірно, із архівних справ бачимо, що це ж прізвище зазначається самим «бойовиком» у «Доповіді таємно-інформаційного відділу при РНК УРСР, №154» від 23 серпня 1921 року: *«Черный Ворон – непримиримо хитрый и тупой враг. Вот его письмо в штаб, присланое с его представителем (приводим с сохранением стиля): а посему я, Иван Якович Черный Ворон – Черноусов, доверяю осветить с положением задач оружия моего отряда тов. Дейкусу и Маскамблиту...»* [Коваль Р. 2013: 25]. У свою чергу бачимо, що у тексті Василя Шкляра батька Чорного Ворона, лісника Чорновуса, теж звати Яків: *«Гой, Якове, – казав він, ставлячи перед батьком пузату зелену пляшку, – який славний у тебе мальчик...»* [Шкляр В. 2014 :39]. Василь Шкляр, до того ж, у різні періоди життя свого персонажа найменує ще іншими багатокомпонентними формулами: Іван Степанович Семьонов: *«Удостоверение дано сие тов. Семенову Степану Ивановичу, что он действительно является Завволеотделом Матусовской волости...»* [Шкляр В. 2014 – 249], Петро Минович Горовий: *«...далі їхати підводою воєнкому Івану Семьонову було небезпечно, далі – до кордону тут палицею кинути – мусив пішки йти звичайний службовець, а саме землемір Петро Минович Горовий...»* [Шкляр В. 2014 : 265], Богдан Крук: *« – Ім'я? Та яке ж ... – я розгубився зовсім. – Може... Чорний... – Крук... Богдан Крук – так і польською буде. Не забудеш?»* [Шкляр В. 2014: 280]. У тексті роману «Чорний Ворон», а саме в історичному документі Командувача Чорноморської повстанчої групи генштабу полковника Гамалія, зазначається ще один отаман із таким ж ім'ям – отаман Чорний Ворон-Лебединський, командир 2-го полку: *«...Командиром 1-го полку призначається отаман Голик-Залезник, 2-го полку – отаман Чорний Ворон - Лебединський...»* [Шкляр В. 2014 : 189]. Тут ж Василь Шкляр у примітках пояснює, що полковник Гамалій – мав на увазі, додавши уточнення «Лебединський»: *«Лебединський, оскільки в той час був ще один отаман під псевдо Чорний Ворон (Платон Черненко), але діяв він на Криворіжжі та Миколаївщині»* [Шкляр В. 2014 – 189]. Підтвердженням правдивості цього персонажа слугуватиме витяг із меморандуму Катеринославського губернського відділу ГПУ: *«...в с. Варваровка произошла перестрелка между сотрудниками Криворожского У[ездного] отделения ГПУ и бандитами*

– активістами Черненко (Чорного Ворона), Манько Корнеєм, Филоненком Іваномі др. ...» [Коваль Р. 2013 : 46]. Це ще раз засвідчує існування та діяльність у різних районах поневоленої України декількох отаманів із однаковим псевдо «Чорний Ворон», що знайшли своє відображення в однойменному художньому романі. Однак та частина антропонімів, які є вигадані автором, не випадає із кола тих, що мають реальний денотат і утворені за тими ж принципами, що й дійсні. Наприклад, сюди належать такі персонажі, як: Біжу, Василюк, Вовкулака, В'юн, Гриб, Дзигар, Дядюра, Захарко Момот, Їжак, Карпуть, Невіруючий Хома, Ходя. Досить цікавим є творення власних назв Василем Шклярем, особливо – прізвищ. Наприклад, цілий рід хлопців із родини Чучупаки – Василь Чучупака, Семен Чучупака, Олекса Чучупака та Петро Чучупака. Самі ж герої у творі через автора пояснюють походження свого прізвища: «...бо дід чи прадід звертався до свиней «Чу-чу, пакосна!» - тому і назвали «чучупакою» [Шкляр В. 2014 : 76]. Також другорядним персонажем згадується отаман Жуйвода і вказується походження його прізвища – «...бо говорив, як воду жував...» [Шкляр В. 2014 : 146]. Василюком ж називали «...безвусого хлопчика, схожого лицем на дівчинку. Того й Василюк, а не Василь» [Шкляр В. 2014 : 310]. Один із вірних Чорному Воронові козаків – Біжу – має прізвище віддієслівного походження. У тексті воно пояснюється: «...наймолодший із братів Момотів, який дуже любив слово «біжу» – що не попросиш його, куди не покличеш, куди не пошлеш, у нього на язиці одне лиш – «Біжу!» [Шкляр В. 2014 : 180]. Ходя теж неспроста отримав це прізвище, адже саме так тоді називали китайців: на цей онім накладається вже соціолінгвістичний аспект творення власних назв. Вовкулака ж отримав своє прізвище за зовнішніми ознаками, що прямо відповідають його вигляду: «... козак із широко ошкіреним ротом, з якого визирали чималі ікла...» [Шкляр В. 2014 : 39]. На трьох із цих антропонімів, а саме: Біжу, Вовкулаку та Ходю, Василь Шкляр накладає риси героїзму та відваги, завдяки номінації їх богатырями із героїчного епосу. Письменник найменував повстанців трьохлексемною антропонімною формулою, підкреслюючи їхні фізичні ознаки: Біжу – наймолодший із братів Момотів – став круглобидим Альошою Поповичем, хорунжий на прізвище Вовкулака – ікластим Іллею Муромцем, а китаєць Ходя отримав ім'я косоокого Добриню Микитовича: «...і хоч ті не зраділи зустрічі, але мовчки, навіть заподажливо дивилися на трьох богатырів – ікластого Іллю Муромця, круглобидого Альошу Поповича й косоокого Добриню Микитовича...» [Шкляр В. 2014 : 194]. Важливо зазначити, що в українських народних чарівних казках широко використовуються полікомпонентні описові назви. Вони становлять собою певні синтаксичні конструкції. [Редька М. 2005 : 154]. І з роману «Чорний Ворон» можна навести приклад цьому: той, що був схожий на сову, він же в творі – Чорт: « – Не твоє свиняче діло, - сказав той, що був схожий на сову...» [Шкляр В. 2014 : 8], «Якось ночі до них знову приблизився Чорт – Веремій ад'ютант, що мав кругле свиняче лице і такий же, як у сови, заканцюблений ніс.» [Шкляр В. 2014 : 161]. Ці найменування посідають особливе місце у номінативному полі казки. Крім того, описові назви не належать до розряду онімів, а отже, і міфоантропонімів, проте ідентифікують казкових дійових осіб у межах номінативної парадигми «помічники героя». [Редька М. 2005 : 54]. Обґрунтування отриманих результатів дослідження: в історичному романі «Чорний Ворон» Василь Шкляр наводить широку палітру найменувань як реальних, так і вигаданих персонажів. Через придуманих письменником холодноярців, можуть бути і такі, що мають реальний денотат в минулому. Попри прізвища повстанців автор не опускає їхнього справжнього існування та наводить приклади з історичних документів. Розгалужену сітку антропонімних одиниць має головний персонаж Чорний Ворон. Підтвердженням реальності двох «бандитів» Воронів слугують витяги із архівних матеріалів російського КГБ. Василь Шкляр робить твір різноманітнішим, а на козаків накладає риси безстрашності та відваги, номінуючи їх героями із героїчного епосу.

Висновки та перспективи подальшого дослідження: оскільки літературно-художня ономастика все ще знаходиться на стадії свого розвитку, тому дослідження в царині антропонімії творчості українських письменників залишається дуже актуальними. У

наступній статті планується дослідження системи власних назв мемуарних творів Юрія Горліс - Горського «Холодний Яр» та «Ми ще повернемося!», беручи також до уваги історичний аспект творення назв осіб та прізвищ.

Література:

- 1.Белей Л.О. 1995: Белей Л.О. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії XIX – XX ст. – Ужгород, 1995. – 119 с.
- 2.Ганич Д. І., Олійник І. С. 1977: Ганич Д. І., Олійник І. С.. Словник лінгвістичних термінів. – Прага, 1977.
- 3.Коваль Р. 2013: Коваль Р. «Чорний Ворон: п'ять біографій / Бібліотека історичного клубу «Холодний Яр» / Р.М.Коваль. – Київ: Історичний клуб «Холодний Яр»; Кам'янець – Подільський: ПП «Мошак М.І.», 2013. – 96 с. – (Серія «Отаманія XX століття». – Кн.6).
- 4.Редьква М. 2005: Редьква М. Називання міфічних велетів-помічників героя в українській народній чарівній казці (на матеріалі записів XIX ст.) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мовознавство. – Тернопіль: ТНПУ.2005. – 1(13). – 392 с.
- 5.Фонякова О.И. 1990: Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Ленинград, 1990. – 105 с.
- 6.Шкляр В. 2014: Шкляр В. Маруся: роман / Василь Шкляр. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб сімейного Дозвілля», 2014. – 320 с.

В статті проаналізовано ряд вимислених і реальних героїв произведения Василя Шкляра «Черный Ворон», досліджено функціонування онімної мережі власних імен двох атаманів одноіменного роману, вказано мотиваційні принципи власних названь придуманих героїв роману Василя Шкляра.

Ключевые слова: антропоніміка, літературна ономастика, ономастика

УДК 821.161. 2-3.09

ББК 83 (Укр)

Журба С. С., доцент, к.філол.н.(м.Кривий Ріг)

Інтертекстуальні зв'язки малої прози Галини Пагутяк

У статті досліджено інтертекстуальні зв'язки новел та оповідань Галини Пагутяк. Алюзії, ремінісценції, метатекстуальність є важливим ключем для розкриття художнього світу творів письменниці й авторської інтерпретації образів.

Ключові слова: алюзія, ремінісценція, інтертекстуальність, образ, біблійний сюжет, метатекстуальність

Intertextual connections short Galinu Pahutyak

In the article investigated the intertextual connections novels and stories Galinu Pahutyak. Allusions, reminiscences, metatextualnist is an important key for opening the art world works writer and the author's interpretation of the images.

Key words: allusion, reminiscence, intertextuality, image, biblical story, metatextualnist.

Постановка наукової проблеми та її значення. Інтертекстуальність як властивість тексту орієнтує на діалогічність за рахунок багаторівневих зв'язків з іншими текстами, а також залучення до процесів інтерпретації компетентного читача. Виявлення у тексті інтертекстуальних зв'язків пов'язано з настановою автора на глибоке його розуміння реципієнтом через алюзії, ремінісценції, невловимі цитати, маскування тощо. Мала проза Галини Пагутяк надзвичайно багата на інтертекстуальні зв'язки, зокрема письменниця використовує гру, алюзії, ремінісценції, свідомі чи несвідомі відсилання до конкретних творів. Багатоаспектність, недомовленість, таємничість та незбагненність у її творах дає простір для читацької уяви, закликає до співтворчості.

Увага літературознавців до творчості прозаїка засвідчена науковими працями: А. Артюх (дослідження герменевтичності як домінанти індивідуального стилю, роль повторюваних образів-персонажів у творенні герметичного простору), Я. Голобородька (акцентує увагу на майстерності авторки, що виявилася у створенні «Ірраціо-World»), Т. Гребенюк (розкриває духовний світ героїв епічних творів), О. Карабьової (визначає

проблему самотності у прозі, наскрізні образи у її розкритті, зокрема образ Перевізника), О. Поліщука (розкриває опозицію людина / суспільство в повісті «Записки Білого Пташка»), Т. Тебешевської-Качак (вказує на жанрово-стильові особливості прози, наскрізні екзистенційно-філософські, релігійно-містичні мотиви, дублювання сюжетів, подій) та ін. Функціонування інтертекстуальних конструкцій в епічних творах Галини Пагутяк дозволило виокремити типи і форми міжтекстовості у прозі письменниці як «маркерів метароману» у праці І. Білої [Біла 2011]. Зокрема, дослідниця вказує, що у прозових творах письменниці домінують такі види конструкцій «текст у тексті» як: алюзії (на чужі чи власні тексти), варіації на тему претексту (чужого або свого), переказ сюжету одного твору в тексті іншого, коментуюче посилання на претекст, дописування чужого або власного тексту [Біла 2011: 14]. Висвітленням проблеми інтертекстуальності у романах Галини Пагутяк займалися також О. Карабльова, Н. Синицька, Т. Тебешевська-Качак, але це питання залишається актуальним в плані ґрунтовного дослідження й у новелах та оповіданнях. Пропонована наукова розвідка є спробою простежити інтертекстуальні зв'язки малої прози Галини Пагутяк.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Творчість Галини Пагутяк характеризується впливом усної народної творчості, зокрема легенд, переказів, казкових мотивів. Саме це дало підстави А. Артюх вказати, що наскрізною особливістю поезики творів письменниці є міфологічність [Артюх 2009: 7]. В основі епічних творів лежить авторська інтерпретація конкретних міфологічних персонажів, біблійних сюжетів, образів (Орфей, Філемон і Бавкіда; Вавилонська вежа та ін.), так і творення власних (село Уріж, образ Чоловічка завбільшки з метелика, пана у чорному костюмі з блискучими гудзиками та ін.) [Артюх 2009: 7 – 8].

Одним із найяскравіших міфів у модерній культурі є міф про Орфея в новій інтерпретації, побудований «на основі архетипного ядра, що походить з античності, втілює комплекс уявлень про Митця-деміурга – людинобога, котрий спроможний творити Красу й гармонію та підкоряти їм світ» [Колошук 2011: 65]. Давньогрецькі міфи й легенди подарували світові поета й співака Орфея, який міг зачаровувати своєю музикою живе і неживе. Цей образ надихав багатьох митців – письменників, поетів, художників, композиторів, зокрема у ХХ столітті він став героєм трагедії Вяч. І. Іванова «Орфей» (1904), новели Т. Манна «Смерть у Венеції» (1911), драматичного етюдю Лесі Українки «Орфееве чудо» (1913), збірки поезій «Сонети до Орфея» Р. М. Рільке (1922), трагедії Ж. Кокто «Орфей» (1928), трагедії М. І. Цветаєвої «Федра» (1927), роману Гюнтера Грасса «Бляшаний барабан» (1959), новели Г. Пагутяк «Видіння Орфея» (1990), роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» (2003).

Образ Орфея у новелі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» («жив, як грав, а грав він класно» [Пагутяк 2010: 24]) співзвучний із героєм міфу, який своїм співом і грою на формінґе заспокоював хвилі моря і зачаровував все навколо. Співак та музикант, наділений магічною силою мистецтва, йому підкоряються не тільки люди, але й боги і природа. У «Сонетах до Орфея» Р. М. Рільке образ античного співця проінтерпретований австрійським поетом як образ митця, що своїм співом сприяє перетворенню хаосу на космос – світ гармонії та краси. Гра Орфея у новелі української письменниці зачаровує Лева і той у винагороду виконує бажання музиканта: жінка, яка довго не могла розродитися – народила дитину. Новонароджена дівчинка мала «розумні людські очі, яким недовго судилося лишатися людськими й розумними» [Пагутяк 2010: 31]. Інтертекстуальна іронічність образу Орфея у новелі «Видіння Орфея» дозволяє авторці реінтерпретувати міф, використовуючи містичність, надреальність. Орфей у новелі – звичайна людина, «мізерний згори і збоку, що ніхто не зауважує його відчайдушності» [Пагутяк 2010: 24]. Переодягання носить комічний характер, проте він стає схожим на античного героя, коли грає. Відомий міф про відвідування Орфеєм пекла у творі названий байкою, і відповідно до постмодерністської гри носить кітчевий характер. Іронічно обіграє авторка й образ Еврідіки, зображаючи її не богинею, а звичайною жінкою, яка «мусить про нього (свого чоловіка, Орфея – С. Ж.)

дбати», та ще й «не вмре раніше за нього» [Пагутяк 2010: 24]. Персонажі твору хоча й міфологізовані, проте живуть за логікою сучасного світу.

Містичною є художня умовність сучасного світу й людини в ньому. Суть містичного у творі «Видіння Орфея» спостерігаємо в сюрреалістичній умовності, заснованій на логіці й символіці сновидіння. Незважаючи на численні експерименти з уведенням незвичайного в текстовий простір, домінантними й найбільш послідовно експлікованими у Г. Пагутяк є все ж таки фантастична, містична й алегорична форми умовності. Загадковості твору надають алегоричні образи папуги, собаки, мавпи, лева «із примруженими золотавими очима» [Пагутяк 2010: 30], а химерність подорожі Орфея по будинку-мегаполісі вибудована відповідно до фантастично-містичного сюжету. У будинку, як і в лісі, верховодить лев, а люди-звірі підпорядковуються його силі, слову: «Я – пан цього будинку» [Пагутяк 2010: 30]. Мотив перевтілення є ключовим у новелі й відсилає нас не тільки до міфів, казок, а й до новели Ф. Кафки «Перевтілення», поезії Б.-І. Антонича. Людина у творі Г. Пагутяк, вчинивши вбивство, грабіж, перетворюється на звіра. Душа, яка продася, не може мати людську подобу, вона проклята на приниження й перетворюється на тварину: «у нас кожен стає тим звіром, на якого заслуговує» [Пагутяк 2010: 31]; «ми звірі, бо живемо інстинктами, і тільки старість та невдачі можуть нас перетворити на людей» [Пагутяк 2010: 30].

Прикладом «герметичного часопростору» у «Видінні Орфея» виступає «образ саду, який символізує втілення духовної досконалості людини, але залишається недосяжною, огороженою територією, куди вільно може потрапити лише дитина з чистим серцем» [Артюх 2009: 9]. Сад, в який потрапляє Орфей, знаходиться на верхньому поверсі будинку, за закритими скляними дверима: «Зелень буяла скрізь, погрожуючи затопити навіть вузькі доріжки» [Пагутяк 2010: 29]. Скло виступає метафорою відчуження, перешкодою, і потрапити у чарівний світ природи герою важко. В останній частині циклу «Душа метелика» постає образ стіни як символ перепони, яку необхідно подолати заради досягнення щастя, гармонії, щоб «потрапити в сад». Сад у творі асоціюється з біблійним образом раю й «уособлює модель сімейного щастя та ідеального істинного буття в єднанні з природою» [Артюх 2009: 9]. Орфею захотілося «ступити на шурхотливе осіннє листя, притулитися до якогось стовбура і прикласти флейту до вуст» [Пагутяк 2010: 29]. Крім того, сад цей для героя виступає й своєрідним прокляттям, бо музикант не спроможний потрапити у природне йому середовище. У коловороті величезного будинку (можна провести паралель з мегаполісом) порятунок Орфей убачає в музиці, що врятує світ від хаосу. Краса природи надихає Орфея на гру і музикант створює чудову музику, що наповнює будинок гармонією: «Він грав, не помічаючи нічого на світі, бо існувала тільки музика, невідчужима тілу й розуму» [Пагутяк 2010: 30]. Маскування, гра, використання алюзій стає головним ключем до сприйняття художнього світу прози Галини Пагутяк.

Інтерпретація проблеми непорозуміння у новелі «Одного разу Вавилонська вежа» спроектована як непорозуміння у сучасному світі. Алюзія на відому біблійну легенду про будівництво Вавилонської вежі у творі прочитується в сюжеті й проектується на відносини у сучасному суспільстві. У книзі Буття історія про будівництво однієї із найграндіозніших споруд стародавнього Вавилону є символом сум'яття та безладу. Сучасний світ порівнюється з ящиком для сміття, наповненим «всіляким вишуканим непотребом» [Пагутяк 2010: 36]. Екзистенційна категорія абсурдності, вибору окреслює філософську основу твору. Для передачі дисгармонії авторка використовує метафори «прикрі вересневі ранки», «бліде змучене сонце» [Пагутяк 2010: 36]. Шляхом алюзійних відсилань активізовано у творі риси екзистенціалізму, що разом із застосуванням метафоричних конструкцій сприяють реалізації основної ідеї твору – пошуку порозуміння у хаосі сучасного світу. У художньому світі новели «Одного разу Вавилонська вежа» Г. Пагутяк співіснують нижчі й вищі духи, які повинні допомагати людям. Проте з нижчими порозумітися марно (підкоряються волі свого повелителя, в них є кімната – 666), а вищі не мають часу для звичайної людини. Людина постає самотньою у цьому абсурдному світі, їй залишається тільки «залізти в ящик для сміття і закрити за собою кришку» [Пагутяк 2010: 36]. Отже, порозуміння немає, а власне воно стало

причиною того, що Вавилонську вежу так і недобудували, вона так і «не сягнула неба» [Пагутяк 2010: 36].

Паралель між біблійною історією та реальними обставинами часів протистояння радянської влади та націоналістів (бандерівців) проводить Галина Пагутяк у новелі «Відречення». Метатекстуальність назви твору прочитується через біблійний мотив зради й виступає маркером новели: відречення апостола Петра від Ісуса Христа, не визнання свого Вчителя, приводить до відчуття страху. Категорія страху, осмислена у творі в філософському, екзистенційному плані (виражена через межову ситуацію): страх не є смертним гріхом, бо людина, що опинилася у складній ситуації «не відчуває болю й страху» [Пагутяк 2010: 56] та біблійному: Петро відчуває страх за свій вчинок, проте: «Господь знає, що страх – то не смертний гріх» [Пагутяк 2010: 56]. Відчуття страху за скоєне допомагає героєві зрозуміти свою справжню сутність. Невиказування власного страху приводить до мимовільної розгадки справжнього: селяни, і мати-бойкиня насамперед, не впізнають хлопців-бандерівців із села і тим самим не стають зрадниками. У новелі слід говорити про так звану «міжтекстову взаємодію». За Джоном Сторі, «будучи культурою образів і поверхонь, позбавленою прихованих можливостей, постмодерн бере свою пояснювальну силу від інших образів, інших поверхонь, міжтекстової взаємодії» [Сторі 2005: 256 – 257]. Новела «Відречення» покликана повернути людину, що перейшла певний злам, до самої себе.

Біблійну легенду про блудного сина інтерпретує Галина Пагутяк у творі «Потрапити в сад». Реалізовано це в оповіданні через образ головного героя – Грицька, а біблійній притчі про блудного сина авторка надала нового, відмінного від традиційного, змісту. В оповіданні мотив гріха та розплати за гріхи відсутній взагалі: Грицько кидає рідний дім через «чорну хворобу», отриману на війні.

Символічне значення у творі надає письменниця саду, що постає втіленням краси, гармонії, блаженства, адже саме тут Грицько (у мріях) досягає умиротворення: «ляже в сплутану духмяну траву, притулиться щокою до матінки-землі» [Пагутяк 2010: 15]. Проте сад знаходиться за мурованою стіною й Грицько так і не потрапляє до нього. Сад з червоними яблуками викликає асоціацію з райським, що має подвійне символічне значення: місце, де панує щастя і гармонія, з одного боку, та гріхопадіння людини, з іншого. Прикметною ознакою образу саду у творах Галини Пагутяк, на думку А. Артюх, є те, що «він функціонує саме як символ. Цей сад не штучний, тобто не впорядкована за певним планом територія для прогулянок і відпочинку. Крім того, він не має господаря, тому «природний» і вільний. Це своєрідний «світ у собі». Навіть створений людиною (як сад Сави в романі «Господар»), такий сад самодостатній, живий та символізує світоглядні пріоритети героїв – духовну чистоту, природність» [Артюх 2009: 10].

Окрім того, образ саду окреслено як топос, що пов'язаний з постаттю Сковороди та його збіркою «Сад божественних пісень», основні мотиви якої мислитель черпав з Біблії та античної міфології. Григорій Сковорода у збірці покликається як на біблійне вчення Христа, так і на античного філософа Епікура, який в очах українця постає найавторитетнішим із мислителів. Як і Епікур, Григорій Сковорода проголошує основною метою людини досягнення людського щастя. Грицько у новелі Г. Пагутяк щасливий.

Стосовно інтертекстуальних посилань на літературні реалії, прикметними є звертання до життя визначного мислителя Григорія Савича Сковороди. Безпритульний Грицько, що хворіє на епілепсію, асоціює себе з відомим мандрівним філософом, який «теж поблукав по світі, а чим моя гармошка за його філософію гірша? Тішуся з того, що були на землі такі люди, як Григорій Савич. Не кожному тісно межі стінами, ой не кожному...» [Пагутяк 2010: 15]. На думку Н. Мельник, Грицько, викликаючи співчуття в людей, «вбачає в такому способі життя навіть певну цінність, осмислюючи його як вияв свободи вибору» [Мельник 2010: 71]. У нього немає «ні хати, ні жінки», та й у родичів йому не сидиться, «посеред зими вирве ним з сестриної теплої хати, й шукай вітра в полі» [Пагутяк 2010: 15]. Бажання «втікати від світу», шукати своє місце було й у Григорія Сковороди, і це поєднує їх. Насамперед у цьому наративі

розгортається в оповіданні мотив дороги, в якому бачимо відголоски сквородинівської філософії.

Життєва історія Грицька накреслена авторкою пунктирно, але за цими недомовленостями постає трагічна доля дитини війни: батько – каліка, рання смерть матері, пияцтво і смерть батька, падуча хвороба на все життя через те, що німець «жартома стрельнув йому над вухом, хотів злякати» [Пагутяк 2010: 16] – все це створює образ, який не може не викликати співчуття і змушує по-новому подивитися на людей, поведінку і способи життя, які суспільство засуджує. Грицько письменний, читає «Кобзаря» та вміє грати на гармошці (правда знає тільки три пісні), цьому навчив його тато, що повернувся калікою з війни. Поневіряння зближують Грицька з такими ж як і він бідолахами: Стьопою та Миколою. Стосунки між друзями надзвичайно щирі, дивують своєю безпосередністю і відкритістю. Не маючи матеріального достатку, вони діляться останнім, допомагають один одному у скрутні, не втрачають здатності співчувати. Персонажі твору маргінальні особистості, проте чуйні, емоційно вразливі, вміють співпереживати, саме тому їм так нелегко у сучасному світі. Доведені до межі бідності, «їм немає чого втрачати, а тому, вважає Н. Мельник, вони бачать істинну сутність людей та світу, що їх оточує. Проте вони не втрачають здатності мріяти про красиве, створюють у своїй уяві образ ідеального світу. Саме таким у творі є образ саду з червоними яблуками, який росте на території вокзалу» [Мельник 2010: 71].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Беручи за основу реальне життя, Галина Пагутяк широко використовує в новелах та оповіданнях фантастичні, міфологічні сюжети, образи, біблійні алюзії для увиразнення авторської ідеї та нарації. У новелах та оповіданнях письменниці виявлено такі типи інтертекстуальних зв'язків як от: алюзії (алюзії на біблійну притчу про блудного сина в оповіданні «Потрапити в сад», образ райського саду в цьому ж творі), варіації на тему претексту (сюжет про побудову Вавилонської вежі у творі «Одного разу Вавилонська вежа), ремінісценція образу Орфея у новелі «Видіння Орфея», метатекстуальність (назва твору «Відречення»). Це дало підстави стверджувати, що інтертекстуальні включення в прозі Г. Пагутяк є засобом звернення автора до тем, образів та мотивів світової літератури, надання їм нових семантичних форм й потребують ґрунтовного багаторівневого прочитання.

Література:

- Артюх 2009:* Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : 10.01.01 – українська література / А. В. Артюх. – Київ, 2009. – 20 с.
- Біла 2011:* Біла І. В. Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст: автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / І. В. Біла ; Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2011. – 24 с.
- Колошук 2011:* Колошук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту / Н. Г. Колошук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк, 2011. – Вип. 13. – С. 64–71.
- Мельник 2010:* Мельник Н. Осмислення місця сучасної людини в природі та суспільстві (На матеріалі творів Г. Пагутяк «Душа метелика» і «Потрапити в сад») / Н. Мельник // Рідна школа. – 2010. – № 7–8. – С. 70–73.
- Пагутяк 2010:* Пагутяк Г. Потонулі в снігах : Новели, оповідання та есеї / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 184 с.
- Сторі 2005:* Сторі Дж. Теорія культури та масова культура : Вступний курс / Джон Сторі. – Х. : Акта, 2005. – 358 с.

Интертекстуальные связи малой прозы Галины Пагутяк

В статье исследованы интертекстуальные связи новел и рассказов Галины Пагутяк. Аллюзии, реминисценции, метатекстуальность являются важным ключом для раскрытия художественного мира произведений писательницы и авторской интерпретации образов.

Ключевые слова: аллюзия, реминисценция, интертекстуальность, образ, библейский сюжет, метатекстуальность

УДК 821.161.2

ББК 81.411.1–22+83.3 (4 Укр)

М. С. Заборна, доц. (Тернопіль)

Смислотвірний потенціал драматичної поеми Лесі Українки «Одержима» в екстрополяції на постмодерну релігійну свідомість

Розглянуто текст поеми в площині смислів, що відповідають духовним пошукам людства постмодерної епохи. Осмислено образи твору в проекції на типи духовності, в кожному з яких знаходить своє розв'язання проблема співвідношення людського й сакрального.

Ключові слова: *духовність, Божественне, людське, любов, дух, душа, тіло.*

M. S. Zaoborna. Sense-creative potential of Lesia Ukrainka's dramatic poem «Oderzhyma (Obsessed)» as extrapolated on the postmodern religious consciousness.

The text of the poem has been analyzed in the context of senses which correspond to the spiritual searches of the mankind in postmodern epoch. The images of the poem have been considered in the projection on the types of spirituality, finding in each of them the decision of the problem of correlation of human and sacred.

Key words: *spirituality, Divine, human, love, spirit, soul, body.*

Антропоцентричність сучасної наукової парадигми значною мірою узгоджується з текстоцентризмом як новим орієнтиром гуманітарних пошуків. Актуальним стає розуміння тексту як продукту мовленнєво-мисленнєвої діяльності автора та матеріалу мовленнєво-мисленнєвої діяльності інтерпретатора. Водночас міждисциплінарний статус сучасного наукового знання, який нейтралізує намагання визначити об'єкт тої чи іншої науки як щось предметно наявне й чітко окреслене, актуалізує філологічний аналіз тексту, що розглядає твір у культурно-історичному контексті епохи. В методологічному аспекті філологічний аналіз тексту все частіше звертається до герменевтики – філософського вчення, пов'язаного з ідеями специфіки розуміння та інтерпретації тексту.

Постановка наукової проблеми. Одним із аспектів філологічної герменевтики є комунікативно-діяльнісний підхід до розуміння тексту. В його площині розуміння – це побудова проекції тексту, що усвідомлюється як «ментальне утворення, результат процесу смислового сприйняття тексту реципієнтом» [Залевская 2001: 12]. При цьому розуміння розглядається насамперед як «евристичний процес, результатом якого є прирощення знання, а не тільки виявлення початкового задуму» [Маслова 2012: 32]. У цьому плані окреслюються такі теоретичні засади: Діалогічність як фундаментальна властивість тексту, його спрямованість на адресата (читача), що зумовлена самою сутністю мови як засобу спілкування та діалогічністю людської свідомості. Модель адресата, що виступає не лише комунікантом, але й співавтором та творцем, який вкладає в текст власні смисли.

Отож, текст взаємодіє зі смисловим полем (особистісними смислами) читача, який сприймає узуалізовані значення мовних одиниць та мовних конструкцій, що утворюють текстову матерію. Результатом цього діалогу є накладання читачем на авторські смисли власної системи смислів, що й дозволяє йому побачити в тексті щось своє. Власне, саме це робить текст феноменом культури й забезпечує його життєздатність у плині часу. Адже, як зауважує у своїх розмислах «Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима» Юрій Шевчук, «існує непереступний закон: твір продовжує жити в іншому насталому часі тільки тоді, коли залишається для нього актуальний, а це відбувається, коли люди нового часу знаходять ключа розуміння до нього. Відтак не раз у різних епохах один і той самий текст сприймається по-своєму, з новим читанням. Коли ж цього нема, твір мертвіє до рівня пам'ятки, яка вивчається хіба вузькими спеціалістами» [Шевчук 2008: 367].

На рубежі 20 – 21 століть не перестає бути актуальною написана на рубежі 19 – 20 століть драматична поема Лесі Українки «Одержима». Цю думку можна увиразнити позиціями з дослідження Марії Кармазіної: 1) зрілі твори Лесі Українки – це поліфонічне звучання тем, складне поєднання символів, власне, тексту й підтексту; 2) творчість є

потужним прискорювачем думки, у результаті художній текст віддзеркалює не тільки те, *що є*, але й те, *що буде*, що *вже гряде* (й виявиться не обов'язково на грубому матеріальному рівні, але екзистенційному, феноменологічному); 3) прийдешність відкриватиме нові значення, нові смислові горизонти, закладені письменницею в текст [*Кармазіна 2003: 281*]. Фактично, йдеться про те, що художня інтуїція поетеси прозріла ті смисли й проблеми, які стануть вагомими через століття й окресляться в постмодерних інтерпретаціях її поеми, узгодившись з духовними, інтелектуальними та емоційними пошуками людини кінця 20-початку 21 століття.

На тлі висловлених теоретичних зауваг пропонується індивідуально-особистісне осмислення тексту поеми Лесі Українки. Водночас у феноменологічному плані актуалізується той аспект індивідуальної свідомості реципієнта, що окреслюється під радикалом релігійної свідомості людини постмодерністської доби. Отож, мета статті – відтворити смислові пласти драматичної поеми Лесі Українки «Одержима», що експлікуються читачем початку 21 століття, смислове поле свідомості якого стверджується в духовних вимірах буття. Відповідно до мети ставляться завдання: 1) актуалізувати релевантний для осмислення системи образів поеми релігійний аспект свідомості людини постмодерної доби; 2) типізувати й інтерпретувати смислове навантаження образів твору відповідно до постмодерного усвідомлення феномену духовності; 3) осмислити образи «Одержимої» в аспекті моделювання індивідуального духовного досвіду.

Духовний стан сучасної людини певною мірою корелює з еволюцією її релігійної свідомості. У цьому плані, зокрема, простежується зміна модерної критики християнства його постмодерним переживанням. Відповідно можна говорити й про нове прочитання «Одержимої», що загалом у літературно-критичній та інтелектуальній думці усвідомлюється як модерне переосмислення християнства на базі критики певних патріархальних ієрархій та цінностей.

Філософія модерну пронизана духом індивідуалізму. Зокрема, «індивідуалістський бунт Лесі Українки» [*Агеева 1999: 224*] втілений в образі Міріам – особистості з власною системою цінностей. Така життєва позиція неминуче веде до окреслення системи конфронтативних стосунків, які в критичній літературі конкретизуються по двох лініях: «індивід – маса» та «індивід – індивід, тобто Міріам – Месія» [*Кармазіна 2003: 282*]. В аспекті цих протиставлень простежується модерне осмислення проблеми співвідношення людського й Божественного.

Основною ознакою постмодерного мислення стає плюралізм, який заперечує існування абсолютної істини. Це якоюсь мірою веде до «індивідуалізації релігійності» на тій підставі, що «постмодерн торкається не стільки логічно оформлених богословських вчень, скільки релігійного світовідчуття, духовного стану віруючого в його глибоко емоційному ставленні до Бога» [*Колодний 2007: 320*]. Пізнання Бога зводиться до синергетики, співпраці людини з Богом. На цій основі постмодерне прочитання тексту «Одержимої» мало би не загострювати, а нейтралізувати конфронтацію світоглядних позицій кожної зі сторін визначених векторів протиставлення. Тому видається доволі коректною теза Марії Кармазіної про «три зрізи свідомості – самої Міріам, Месії та юрби (народу)» [*Кармазіна 2003: 281*], яка передбачає наступний свій розвиток.

Три зрізи свідомості – три типи духовності, три моделі стосунків з Богом, три пріоритети в особистісній екзистенції. Кожен з типів виокремлюється з огляду на акцентуацію складових людської сутності, які в християнській богословській антропології визначаються як дух – душа – тіло. З них дух вважається центром людського життя, органом, що відповідає за зв'язок, контакт з Богом. Душа ж постає як синтез розуму, емоцій, волі. Загалом же акцентуація тої чи іншої сутнісної складової позначається на виокремленні трьох типів, що конкретизуються як «людина духовна», «людина душевна» та «людина тілесна». Кожен із людських типів корелює з певним типом духовності як феномену, в основі якого лежать стосунки людини з Богом, вибудовані на базі актуального для неї рівня усвідомлення характеру співвідношення людського й сакрального.

Месія в поемі живе за законами духу, що значить «зректись себе», підпорядкувавши свою душу й тіло Богові. Він не позбавлений чуттєвості: його душа *сумна до смерті*, а тому, як земна людина, він просить *Нехай мене ся чаша*. Однак його позиція як людини духовної – душевна аскеза. Звідси й *Але хай буде так, як ти бажаси, а не як я*. У цьому плані заслуговує на увагу тонке міркування Ніли Зборовської, яка, не погоджуючись з трактуванням Вірою Агеєвою Месії як невольного душею, позбавленого власного вибору та авторитарного, зауважує: «Коли Месія казатиме Міріам «Яке тобі до мене діло, жінко?», то у цих словах звучатиме його філософський спокій, його абсолютне відчуження від фанатизму життя, його власний мужній духовний вибір – підкоритися Богу-Отцю» [Зборовська 2002: 125]. Ірраціональний акт волі перетворює життя на обов'язок. Усвідомленні своєї місії дає спокій. Не той спокій, що є сном душі, а мир у душі, віднайдений через Бога.

Позиція Міріам – акцентуація на душевності. Її прагнення Бога – голод серця, тому вона й сама не знає, чому з юрбою слідує за Месією. Жінка серцем переживає його божественну досконалість: *Про се співати можна, а сказати слів не стає*. Так само й серцем вона відчуває власну недосконалість, – настільки, що не наважується ні торкнутись його, ні щось попросити. Водночас їй важливий свій особистісний вибір. Її стосунки з Богом базуються не на законі, обов'язку й логосі, а на аналізі й емоційному та чуттєвому переживанні подій поцейбічного життя. Її жіноча чуттєвість не може змиритися з визволенням «ціною крові». Та ж чуттєвість викликає обурливу емоційну реакцію на учнів Месії, що сплять непробудним сном у Гетсиманському саду: *Сії люди твердіші від каміння*. Нею ж мотивується докір вбогодухій юрбі: *А ви й зрадили! Так вам безпечніше: душа врятована та й тіло не загине!* Для Міріам мало прийняти – треба збагнути, пропустити крізь себе, звідси й пронизані емоціями дуалістичні земні роздуми: *«Месія прийде в славі світ судити» – так сказано в пророцтві, більш нічого. І правда, й милосердя – все для світа, а для Месії що? Чи тільки слава? «Війна і звада, смерть, недуги зникнуть, мир буде на землі і щастя в людях...» А для Месії? – знову «слава в вишніх»? І тільки слава? О, яка ж то кара Месією, що світ рятує, бути!* Її емоційно-чуттєва віра детермінує рефлексії з проблеми прощення: *Так що ж? Хіба минає все минуле? Він пережив три вічності в три ночі, прийняв три смерті. Чи тепер, воскресши, забуде він страждання, зраду, смерть? Простити може, а забути – ні!* Врешті, Міріам чесно усвідомлює, що через невміння «зректись себе» може прийняти зі сфери сакрального лише те, що не суперечить її природі: *О, я вірю, без краю вірю в тебе, сину божий, та я не вірю в себе! Я не вірю, щоб я могла слова твої прийняти*. Серце її прагне Неба, та емоційний розум, що шукає «добротого Бога», не може вийти за межі логіки земного буття. Видається, що саме такий тип духовності найбільш рельєфно відповідає стану постмодерної людини з її амбівалентною релігійною свідомістю, в умовах якої індивід у своїх духовних пошуках приміряє на себе догмати різних вірувань й обирає те, що важливе виключно йому в системі його буттєвих координат. Певною мірою це узгоджується з діяльністю тих постмодерних християнських конфесій, що об'єднані поняттям «New Age», за яким стоїть розуміння людини як такої, що сама по собі божественна й виступає творцем власного всесвіту.

Позиція юрби узгоджується зі свідомістю людини тілесної, яка потребує задоволення своїх матеріальних потреб (*Годівлю дав юрбі*), чекає від Бога чудес (*Самого слова мало їй для віри*) і, врешті, воскресіння Месії зі смерті (*треба крові*) як основи для віри в Нього. Власне, і вразливість християнства в тому, що народ, який пішов за пророком, не збагнув глибини його духовного вчення, котре насамперед полягало в переміні розуму, в очищенні людської душі та звільненні її від рабства гріха. Тому й дотепер окреслюється ще один, так би мовити, архетипний варіант стосунків людини з Богом, який базується на зовнішній атрибутиці й ритуальності у сподіванні чуда. Так, у поемі Старий рекомендує Міріам: *Благай Месію, щоб зцілив тебе і визволив від того злого духа святою силою своєї крові й тіла*. Водночас саме в цих духовних координатах кристалізується атолерантність до будь-чого інакшого й тим самим впадання в осуд (*За тебе теж пролита кров, та дармо, бо ти не прийняла святого дару*), а також та вразлива плебейська агресивність, яка на все має відповідь

(контраргументом на те, що натовп не вартий воскресіння, є переконання *Він не вважав, чи вартий хто, чи ні*). Врешті, логічним наслідком такої форми духовності стає фізичне знищення того, хто перечить юрбі (Міріам закидають камінням). Загалом у цьому художньому переживанні євангельських подій Леся Українка «тонко вловлює нову колізію буття, спричинену отоваренням духовних цінностей і виходом на ярмарок модерності людини маси» [Гундорова 2011: 46]. В епоху ж постмодерну на цьому ґрунті визріє необхідність розв'язання проблеми «ціннісного хаосу, духовної анархії» [Забужко 2007: 577], за яких ширма рівності перед Богом та ревне дотримання обрядової релігійності залишить поза увагою святість серця. Ще Григорій Сковорода, який ототожнював фанатичну обрядовість із марновірством, вважаючи її не менш шкідливим явищем, ніж безвір'я, розмірковував з цього приводу в трактаті «Асхань»: «Уявіть собі чудовий, духмяний нагірний сад, сповнений безперервної втіхи. Як бажано гостям увійти в нього, та продертися не можна. Непрохідні хащі, непролазний терновик, струповаті місця оточують рай цей. О дорогий раю! Найсолодша істино Господня! Коли продеремося до тебе? Не допускає нас терновик обрядовий. У ньому то ми й застрягли» [Цит. за Шевчук 2008: 209]. У рефлексії Валерія Шевчука сквородинські рядки знаходять таку інтерпретацію: «Тут Сад подається в образі «Господньої істини», можна її назвати й Премудрістю, вона ж – неприступне місце, до якого важко й продертись. А найцікавіше, що цей терновик, хащі – не що інше, як церковні обряди, які підміняють справжнє розуміння Бога системою виконання зовнішніх дійств, а не входять у глибину Божої істини. Саме ця суперечність і приносить нез'єднаність обох понять: обрядовості й справжнього пізнання Бога. Відповідно, цей сад – нагірний, тобто піднятий над розуміння земної «низької юрби» [Шевчук 2008: 209].

Стосунки з Богом як певна система духовних координат, яку обирає людина, передбачає рівень усвідомлення нею двох вимірів, двох світів – сакрального і людського. Їх співвідношення з огляду на тип духовності можна конкретизувати як взаємопроникнення, драматичний діалог (неспівмірність) та дистанційна ієрархія.

Так, Месія в поемі представляє той рівень свідомості, що відповідає християнському ученню, за яким людина безпосередньо пізнає Бога своїм усвідомленням Його в собі самому. Це особливий стан розуму, прагнення Бога як зусилля, свого роду «стрибок віри», взаємопроникнення Бога і людини: «Я – в Отці, а Отець – у мені» (Ів. 14: 11); «Того дня пізнаєте ви, що в Своїм Я Отці, а ви в Мені, і Я в вас» (Ів. 14: 20). Такі стосунки Божественного й людського – суть систематизованого в працях Григорія Палами богословського вчення про те, що зміст християнського життя – це обоження як злиття з енергіями Творця, як преображення людини в результаті спільності (синергетики) з Богом. Його мета не в тому, щоб людина стала хорошою в тому чи іншому розумінні, а в тому, щоб вона стала Богом: «Бог став людиною, щоб людина стала Богом». В обоженні людина отримує повну тотожність з Богом, окрім тотожності за суттю. В іншому ж, звільнившись від пристрастей, вона виходить за межі видимого світу та інтелектуального пізнання й здобуває Вічність як ту реальність, де існує Бог, де немає дискретного часу, початку й кінця. Тому-то й Месія *знає* (**Міріам: А що ж мені бракує? О Месіє, ти, може, знаєш?! – Месія: Знаю, Міріам!**). І його теперішній спокій – це не той покинутий спокій, що, перефразовуючи слова Міріам, був у нього в тихім Назареті. Ці різні виміри стають причиною комунікативної розірваності між Месією та Міріам. Спокою, який Месія хоче дати Міріам, вона засадничо не розуміє (*Бо ти його не маєш, сине божий!*), а іншого, такого, що був в тихім Назареті, не хоче й не сприймає як такого (*О, я не хочу, не хочу я спокою!*).

Міріам – втілення «муки неспівмірності й непримиренності людської сутності й ідеальності божественних вимог» [Агеєва 1999: 229], муки, яка йде від того, що зветься «*занадто вірю*». Звідти й інтуїтивне розуміння складності, а то й неможливості для земної людини йти шляхом Месії: *Я те добре знаю, і з того розпач мій*. Звідти й голос серця – *Я те чула* – у відповідь Месії, який стверджує, що не казав, що принесе спасіння всім, крім неї. Прив'язаність до земного, до власного, так би мовити, «сценарію розвитку подій» та оцінка сакрального світу за людськими мірками не дає можливості вийти за межі себе, за межі свого

розуміння й покластися на Бога, як це сказано: «Вірую, Господи, – поможи недовірству моєму!» (Мр. 9: 24), бо «Неможливе людям – можливе для Бога!» (Лк. 18: 27). Натомість душа, заповнена пристрастями, відкривається темним силам. Її палка, «як полонінь», любов до Одного зважується на ненависть до всіх: *Я всіх і все ненавиджу за нього: і ворогів, і друзів, і юрбу, отой народ безглуздий, що кричав: «Розгни його, розгни!» – і той закон людський, що допустив невинно згинуть, і той закон небесний, що за гріх безумних покоління вимагає страждання, крові й смерті соромної того, хто всіх любив і всім прощав.* Водночас якщо одержимість – зло, то Міріам чиста у своєму злі. У культурологічних дослідженнях її називають «жіночою версією Христа» [Забужко 2007: 98]. Певним чином це експлікує й текстова матерія поеми, де репліка Міріам *Ти сказав у діалозі з Месією* аналогізує з його відповідями на суді в Каяфі та Понтія Пілата. Так само й звернене до Міріам риторичне запитання Месії *Яке тобі до мене діло, жінко?* корелює з вигуком капернаумського чоловіка, що мав духа нечистого: «Що Тобі до нас, Ісусе Назарянин?» (Мр. 1: 24). Використовуючи новозавітню лексику, можна сказати, що Міріам *не тепла* – вона *гаряча*. Жінка послідовна у своїй любові-ненависті як позиції: *І вічно, вічно буду одинока на сьому і на тому світі*. Тож чи не тому і вона знаходить власну дорогу до світу Божественного: адже та сама любов-пристрасть, що, протиставляючи Його і всіх, прив'язувала її до земного й спалювала душу, від земного її й звільняє. Саме у смерті «з любові» Міріам зрікається себе. Як розмірковує Оксана Забужко, «коли у фіналі Міріам падає під градом каміння, тут уже таки впору озватися Голосу з небес, який у фіналі першої частини «Фауста» проголошує в аналогічній ситуації про іншу «велику грішницю» світової культури, Маргариту, – «ist gerettet», спасенна», – і навіть найтвердіший догматик не зміг би проти цього заперечити» [Забужко 2007: 157 – 158]. Тим самим сакральне відкривається й людині душевній – через її обдарованість любов'ю до Іншого. І шлях Міріам – це той складний шлях, на якому Бог шукає людину, котра ревно шукає Бога, а тому й наводить «обмову зайву на власну душу».

Врешті, окреслюється дилема стосунків світу сакрального і світу тілесної людини, що в тексті поеми образно маніфестується розпачливим монологом Міріам: *Я вірю, що ти світло – і т а к о г о с я темрява до себе не приймає? Я вірю, що ти слово – і т а к о г о отой глухорожденний люд не чує?* Людина тілесна – це насамперед пасивне радісне прийняття воскресіння (*Він їм простив. Він їм усе простив... вони те чули і на віки вічні його слова потіхою їм будуть*). Людина тілесна – це транслятор Божественних одкровенень без потреби в їх розумінні: якщо любов Месії до ворога базується на внутрішньому духовному зорі, що бачить в сьхидні потенціал голубки, то Старий тільки й знає, що *Він сам казав нам ворогів любити*. Людина тілесна впевнена у собі як боговибрана, така, за яку пролита кров «свята, невинна». Водночас їй бракує мужності відкрито декларувати й відстоювати свої переконання в критичній ситуації. Так, у тексті драми простежується сцена, де в діалог Старого й Міріам втручається слуга синедріону з питанням *Про що говорите?* У плані зворотного зв'язку реакція учасників розмови виглядає радикально протилежною: **Старий (заминаючись): Це, бачиш... – Міріам: Про Месію!** При цьому Старий спростовує слова жінки (*Зовсім ми не про тебе розмовляли*), тим самим фактично відрікаючись від своїх попередніх декларацій. Врешті-решт, не любов до супротивника (в даному випадку – до Міріам), а страх бере верх: у той час як слуга й преторіанець хапають Міріам, «старий галілеянин ховається між людьми», а «на майдані гурти потайних прихильників Месії зникли». Текст не пояснює експліцитно логіку поведінки тілесної людини. Ймовірно, її можна вивести з того пресупозиційного фону, що утворюють стереотипи приземленого земного буття, пов'язані з базовою потребою самозбереження й турботою про родину. Так чи інакше, однак у перспективі ця віра людини тілесної у викуп ціною крові вилілась у тріумф черні, «бунт мас» у 20 столітті, коли сцена закидання Міріам камінням повториться в різноманітних адаптованих до сучасності варіантах. Сакральне й такому випадку мовби дистанційоване. Людині ж залишається поклонятись, грішити (як недосконалій) і каятись. Тому й так сумно-тривожно прочитуються рядки з роману письменника-інтелектуала Мілана

Кундери про «глибоку моральну спотвореність світу», де все наперед прощено, а отже, все цинічно дозволено» [Кундера 2005: 11]. При цьому темрява, що асоціюється зі світом виключно матеріальних потреб тілесної людини, визнається як онтологічна данність: «весь світ лежить у злі» (1 Ів. 5: 19). Тим-то й Месія, знаючи природу темряви, засуджує ненависть до неї: *Вони не відають, що творять чи Якби східна могла покинути свою отруту, вона була б не гірша від голубки*. А водночас він певен, що сліпі коли-небудь, як не в часі, то у вічності, обов'язково прозріють. Отож, з одного боку, – перспектива, яка плакається моральним приписом любові до ближнього як прийняття хоча б цього факту, що Бог любить усіх. З іншого боку, результатом посиленого інтересу сучасних інтелектуальних пошуків до гностичної течії в ранньому християнстві стає актуалізація постулату, згідно з яким юрбі, загалові («ілікам») істинне знання засадничо неприступне, і, будучи необачно внесеним у «непросвітлену» свідомість, може стати просто небезпечним [Забужко 2007: 581].

Обґрунтування результатів дослідження. Осмислена в тріаді «людина тілесна – людина душевна – людина духовна» система образів драматичної поеми «Одержима» усвідомлюється як вияв трьох типів духовності, кожен з яких проектує форму стосунків людини зі світом сакрального, що є основою набуття духовного досвіду. Така варіативність певною мірою пов'язана з плюральним світовідчуттям постмодерної людини, яка в особистісному вимірі свого буття приймає світ Іншого, а тому в колізіях поеми може побачити насамперед три можливі варіанти індивідуального духовного досвіду. Тому що так чи інакше, але сакральне таки проникає в мікросвіт кожного завдяки зусиллям душі, спрямованої до Бога, – «Я даю кожному міру віри» (Римлян, 12:3). Водночас типізація образів твору в тріаді «людина тілесна – людина душевна – людина духовна» актуалізує ідею шаблів духовного зростання як один із принципів сучасної доби. Інша річ, що релігійний постмодерн певною мірою «заземлює» сакральне, обмежуючи людські прагнення жити щасливим життям на землі – «тут і тепер» [Колодний 2007: 322]. У результаті метафізична «вертикаль» («що Бог думає про нас у Вічності») витісняється з огляду на розмивання контурів абсолютної істини як такої. У цьому плані осмислене спілкування з текстом літературного твору виступає своєрідним позарелігійним механізмом розвитку людської свідомості як акумулятора й трансформатора смислів.

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Засобами мовної матерії текст конденсує в собі ті смисли, що їх віднаходить і стверджує у світі людина. Його інтерпретація залежить від певного стилю мислення тої чи іншої епохи. Так, здійснена інтерпретація тексту драматичної поеми Лесі Українки «Одержима» увиразнює опозицію модерного й постмодерного осмислення її образів. Вона конкретизується як модерне окреслення системи конфронтативних стосунків, з одного боку, та постмодерне переживання причетності кожної з протидіючих сторін до сфери сакрального, – з іншого. Цей типовий для постмодерну стан радикальної плюральності стимулює духовні пошуки індивіда з огляду на рівень його свідомості та особливості власної природи й тим самим продукує нові, взаємодоповнювані, такі, що не заперечують одне одного, форми й способи синергетики людини з Богом. І в цьому плані пов'язані зі світом духовності смислові пласти «Одержимої» чекають на своє новітнє прочитання й переосмислення.

Література:

1. *Киприан 1959*: Архимандрит Киприан. Антропология Святого Григория Паламы [Электронный ресурс] / Архимандрит Киприан. – Режим доступа: http://royallib.com/book/kiprian/antropologiya/svgrigoriya_palami.html
2. *Біблія 1990*: Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Київ: Республіканська рада ЕХБ України, 1990.
3. *Агеева 2008*: Агеева Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеева. – К.: Факт, 2008. – 360 с.
4. *Агеева 1999*: Агеева В. П. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Павлівна Агеева. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
5. *Варениця 2002*: Варениця О. П. Постмодерністський дискурс: радикальні способи оновлення філософії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії» / О. П. Варениця. – К., 2002. – 16 с.
6. *Гундорова 2011*: Гундорова Тамара. «Одержима» Лесі Українки: любов до смерті (Liebestod) / Тамара Гундорова // Українка Леся. Драми та інтерпретації. – К.: Книга, 2011. – С. 44-54.

7. *Забужко 2007*: Забужко Оксана. Notre Dame d'Ukraine: Україна в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
8. *Залевская 2001*: Залевская А. А. Текст и его понимание: монография / А. А. Залевская. – Тверь: ТГУ, 2001. – 177 с.
9. *Зборовська 2002*: Зборовська Ніла. Моя Леся Українка / Ніла Зборовська. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
10. *Кармазіна 2003*: Кармазіна Марія. Леся Українка / Марія Кармазіна. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2003. – 416 с.
11. *Колодний 2007*: Колодний А. М. Феномен християнського постмодерну [Електронний ресурс] / А. М. Колодний. – Режим доступу: univer.km.ua/visnyk/1395.pdf.
12. *Кундера 2005*: Кундера М. Невыносимая легкость бытия / Милан Кундера. – Спб.: Азбука-классика, 2005. – 352 с.
13. *Маслова 2012*: Маслова В. А. Коммуникативно-деятельностная природа понимания текста: лингвокультурный аспект / В. А. Маслова. – Мир языка: сборник научных статей; отв. соред. Г. Н. Кенжебалина, М. В. Пименова. – Павлодар – Кемерово – Витебск: Кереку, 2012. – 297 с.
14. *Леся Українка 2011*: Українка Леся. Одержима / Леся Українка // Українка Леся. Драми та інтерпретації. – К.: Книга, 2011. – С. 23-43.
15. *Шевчук 2008*: Шевчук В. О. Пізнаний і непізнаний сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима: розмисли / Валерій Шевчук. – К.: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 528 с.

М. С. Заборная. Смыслорождающий потенциал драматической поэмы Леси Украинки «Одержимая» в экстраполяции на постмодернистское религиозное сознание.

Рассматривается текст поэмы в плоскости смыслов, соответствующих духовным исканиям человечества постмодерной эпохи. Осмысливаются образы произведения в проекции на типы духовности, в каждом из которых находит свое решение проблема соотношений человеческого и сакрального.

Ключевые слова: *духовность, Божественное, человеческое, любовь, дух, душа, тело.*

ББК 83.3(4Укр) 5-8
УДК 82.477

О.В Кушнір, кандидат наук, соц. комунікацій (Тернопіль)

Національна парадигма інтерпретації «міфу про землю» українськими модерністами (Ольга Кобилянська, М.Яцків, М. Коцюбинський)

У статті висвітлено специфіку інтерпретації «міфу про Землю» як одного з концептів українського національного буття. Обґрунтовано збереження традиційних світоглядних орієнтацій з особливою сакральністю Землі у творчості ранніх українських модерністів. Простежено зміни філософської парадигми світобачення О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцківа як першооснови новаторських проблемно-тематичних та естетичних творчих пошуків.

Ключові слова: *модернізм, символ, архетип, міф, міфотворчість, авторський міф, Земля.*

Kushnir Oksana. National paradigm of «the myth of the Earth» interpretation by Ukrainian modernists (O. Kobylanska, M. Yatskiv, M. Kotsyubunsky)

The article highlights the specific interpretation of «The myth of the Earth» as one of the concepts of Ukrainian national life. The preservation of traditional philosophical orientations on special sacredness of the Earth in the works of early Ukrainian modernists is grounded. The changes of philosophical paradigm in the outlooks of O. Kobylanska, M. Kotsyubunsky, M. Yatskiv as the primary basis for innovative problem-thematic and aesthetic creative research are traced.

Key words: *modernism, symbol, archetype, myth, myth-making, authorial myth, Earth.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Кожному перехідному епосу генетично притаманний погляд у минуле, точніше у подібну, кризову, ситуацію зламу віків. Відповідно, сьогодні повертає нас на сто років назад – до порубіжжя XIX – XX століть. Це – період кардинальних змін парадигми світобачення, естетичних орієнтирів, пріоритетних моделей творчості, що вплинули на подальший розвиток усієї національної культури.

Становлення нового, розмаїтого і поліфонічного художнього мислення в українському контексті, безумовно, пов'язане зі збереженням традиційних світоглядних орієнтацій: просвітницького гуманізму та прагнення до національної ідентичності.

Безперечно, поява модернізму прискорила трансформацію різних типів культурної та літературної свідомості.

Модернізація української культури була пов'язана з відродженням загальнокультурного інтересу до міфу. «Можна навіть говорити, підкреслювала Т. Гундорова, – про своєрідний культурний міфологізм раннього українського модернізму. Він особливо виявився у спробі синтезувати національну естетичну культуру, інтегруючи ідеї культурного індивідуалізму та форми народної культури» [Гундорова 1997: 139]. Та звернення до міфу не вичерпувалося переосмисленням стародавніх міфічних зразків, а виявилось у міфотворчості, у створенні на основі традиційних образів і сюжетів власних, «авторських» міфів, у центрі яких – сучасні конфлікти та екзистенційна, духовно-моральна проблематика («Земля», «Ніоба», «Апостол черні», «Юда», «За готар» О. Кобилянської, «Fata morgana» М. Коцюбинського).

Потреба цілісного, гармонійного існування генетично закладена в людині як універсальний і найвищий в ієрархії символів архетип Самості, відтак, визначальний у всі віки й для всіх світоглядних систем. Та максимально актуальним він стає у перехідну епоху, людина якої особливо прагне віднайти внутрішню гармонію, досягнути власну сутність і призначення. Розчарування у грубій реальності, почуття розгубленості й непевності змусили модерного суб'єкта шукати сенс життя в собі, у своїй душі.

Джерелом самості національної культури є, безперечно, національні міфи, ритуальні обряди, звичаї. Звернення модернізму до естетичного потенціалу міфу спричинене найперше прагненням відновити генетичну пам'ять роду і віднайти у ній підґрунтя подальшого буття. Польська дослідниця Г. Флоринська чітко вловила цю основну особливість міфологічних зацікавлень модернізму: «Модерністів у міфах цікавлять не фабули, ані самі символи, а певна засаднича структура переконань і сподівань» [Поліщук 1999: 18]. Це породило цілу низку індивідуальних «авторських» міфів, які ґрунтуються на переосмисленні й новому розумінні літературної класики і традиції.

Загальнокультурний інтерес до міфу на межі століть породив тенденцію до авторської міфотворчості. Візійно-міфологічне словесне мистецтво своєю символічною образністю апелює до сутнієних, універсальних, матрично-архетипних проявів людського буття. З іншого боку, кожен митець для витворення свого художнього світу в тій чи іншій мірі черпає міфопоетичні образи рідної культури. Це допомагає визначити й усвідомити національну культурну самотність на фоні загальносвітового культурно-міфологічного контексту. Цей процес теоретично обґрунтований дослідженнями міфо-ритуальної школи архетипної критики (Дж. Фрейзера, Н. Фрая, К. Леві-Стросса).

Звернення талановитих українських митців до естетичного потенціалу символу, заякореного у міфо-ритуальні традиції, по-різному оцінювалось прибічниками різних критичних напрямів. Так, активне використання елементів поетики символізму позитивно відзначили М. Євшан, М. Данько, М. Грушевський, В. Леонтович, Л. Старицька-Черняхівська. Натомість подібне новаторство спричинило несприйняття значною частиною української критики модерністичних новел М. Яцківа: негативний відгук їм дали С. Єфремов, Д. Лукіянович, І. Труш, Ю. Мельничук.

Інтерес митців до міфологічних та фольклорних елементів, у свою чергу, викликав низку критичних розвідок про міфопоетику того чи іншого автора. Зокрема, особливості міфотворчості О. Кобилянської досліджували Л. Жижченко, С. Кирилюк, Т. Гундорова, С. Пригодій, О.Ткачук та ін. У такому ж аспекті вивчали творчість М. Коцюбинського Н. Білоцерківець, М. Кіяновська, А. Градовський та ін.

Мета цієї розвідки – проаналізувати особливості моделювання «міфу про Землю» у модерністичній творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцківа та його інтерпретацію в контексті національної світоглядної парадигми.

Окреслена мета спонукає найперше з'ясувати значення землі для українського національного буття й показати трансформацію народницькою міфу про вічний і неперепутний зв'язок українця-селянина з Матір'ю-землею та її безмежну владу над ним

(«Fata morgana» М. Коцюбинського, мала проза О. Кобилянської та М. Яцківа) в культурний, морально-духовний міф «з інстинктом на будучність» («Земля» О. Кобилянської).

Методологічною основою дослідження є *архетипний аналіз*, базований на концептуальній ідеї представників міфо-ритуальної архетипної критики (Дж. Фрейзера, Н. Фрая, К. Леві-Стросса), в якій під «архетипом» розуміють міфологічні «первісні формули», постійно повторювані в усьому обширі світової літератури. Дослідження опирається на розвідки І. Франка, М. Грушевського, Є. Мелетинського, М. Еліаде, О. Лосєва, Ю. Лотмана, М. Лейтеса, В. Маркова, В. Топорова, а також Я. Поліщука, В. Агеєвої, Г. Гундорової, С. Павличко, Д. Наливайка, С. Андрусів та ін.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Земля і люди на землі – найдревніший зв'язок людини і природи. У давньогрецькій міфології богиня землі Гея є праматір'ю світу, основою космосу, світопорядку; їй як найбільшій святині поклонялися.

Особливою сакральністю наділена земля і в системі українського буття. Долею судилося українцям бути землеробським і хліборобським народом. Основною моделлю національної людини є саме селянин («мужик»). Земля – його всесвіт, вона у всьому, що його оточує, чим він живе. До неї, як до матері-годувальниці, звернена кожна його думка, слово, їй віддана вся любов, праця, життя.

Втратити землю для українця – значить втратити себе, свою Самість. Тому найбільші національні катаклізми пов'язані саме з землею, всі проблеми виходять із землі і обертаються навколо неї. Земля як щось велике, загальне, стоїть понад усім дрібним, тимчасовим. У цьому її вічний закон і незборима влада. Земля – щедра, життєдайна для працюючих, люблячих своїх дітей. Та, подібно до античної богині, вона містить в собі багато таємничого, трагічного, містична сила її безмежна і задрісна, вона забороняє поклонятися іншим і вимагає великої жертви.

Праця на землі як першооснова існування українців визначає їх місце на вертикальній осі «світового дерева» як моделі світобудови. Прив'язаність до ґрунту ставить їх біля підніжжя дерева, яке, за міфологічними уявленнями, має форму хреста, чим, відповідно, формує просторову (чотири сторони світу) й часову (зміна пір року, дня і ночі) парадигми світу [Андрусів 2000: 95]. Тому любов українського селянина до землі є одночасно хрестом, покладеним на нього долею, який він мусить нести покійно, з надією на спасіння від нього ж, тобто від землі.

Міфи про владу землі творили Панас Мирний («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), В. Стефаник («Вона – земля»). Власну інтерпретацію міфологеми землі та її місця в системі українського національного буття дали і ранні українські модерністи – О. Кобилянська, М. Коцюбинський і М. Яцків.

Первісну гармонію людини на землі втілює старий Костин у новелі О. Кобилянської «Старі батьки» (1910). Він – мужик з діда-прадіда, що жив «з землею змалку й розумів, і знав її добре» [Кобилянська 1962 – 1963, III: 424]. Він був з тих, «хто любить землю, живе на ній і віддається їй усім серцем своїм» [Кобилянська 1962 – 1963, III: 425]. І земля, ця свята книга життя, в якій записані універсальні істини, дарувала йому свою вічну, незглибиму мудрість і дар чути, «як хліб на полях зростав» [Кобилянська 1962 – 1963, III: 424]. Костин є справжнім сільським характерником, що відчуває органічну спорідненість із землею, а через неї – з небом. Він, подібно до хліба, що народжується, як «сходить з нього (неба. – О. К.) сила ... опускається на землю» [Кобилянська 1962 – 1963, III: 425], є дитиною цього вічного шлюбу Землі і Неба. Тому земля для нього – велична жива істота, Праматір, що навіки прив'язала його до себе: він «остався на старість з жінкою, лиш сам один, і з нею (землею. – О. К.)» [Кобилянська 1962–1963, III: 425].

До Матері-землі звернені останні слова героя новел М. Яцківа «Тихий світ» (1908). «Син йому не вдався» [Яцків 1989: 200], і єдиною потіхою, розрадою та водночас найбільшою мучителькою в житті була земля; вона ж принесла спокій після смерті. «Ти була

запущеним неужитком, – говорить він, цілуючи землю, – кожна грудка пересякла потом і сльозами. Дякую тобі, що служила мені вірно, як мама дитині...» [Яцків 1989: 201].

Прив'язаність до землі, залежність від неї – доля селянина. І так буде – допоки існуватиме світ, створений за божими законами. Бог створив землю і, за народними уявленнями, на сторожі коло неї поставив селянина. Відтоді його життя – у нерозривній єдності з землею, як з Великою Матір'ю, яка дарує любов і посилає важкі випробування. Цю вічну істину проголошує О. Кобилянська устами одного зі своїх героїв: «Журбою і мозолею пересякла кожна грудка, але й любов'ю. Тою жадною, заляканою любов'ю, яку відчуває кожний мужик до своєї землі.

Про неї говорилося як про живу істоту.

Хто її кормив – того кормила і вона.

Хто її не занедбував – того не занедбувала й вона. Ніхто не розумів її ліпше, як мужик, і тому дав Бог мужиків, як створив землю.

Доки буде земля – будуть і мужики...» («На полях») [Кобилянська 1962 – 1963, III: 318].

Створена Всевишнім земля – свята, тому оберігає селянина у хвилини біди, випробувань, а коли приходить смерть, «проводить» до Бога. Таким оберегом є грудочка рідної землі для героя новели «Лист засудженого вояка до своєї жінки» О. Кобилянської (1915). Її йому батько «всунув за пазуху» при прощанні, кажучи: «Як впадеш на чужині, то рідна земля лежатиме на твоїх грудях та й проведе тебе перед самого Бога. Вона свята» [Кобилянська 1962 – 1963, IV: 374].

Подібно в романі письменниці «Апостол черні» (1936) батько дає Юліанові крихітку землі, щоб син не забув рідного народу [Кобилянська 1994]. Таким чином, земля для українців є втіленням дому, роду, національної совісті, бажаної та виборюваної повсякчас держави. «Прив'язаність до рідного ґрунту для українця, – зазначав із цього приводу С. Гриця – має особливий сенс, бо вона асоціюється з синдромом вічного страдництва за відсутність рідної хати – своєї держави» [Феномен української культури: Методологічні засади осмислення 1996: 105].

Міфологема землі як вихідна умова існування українського селянина покладена в основу усієї конфліктності повісті М. Коцюбинського «Fata morgana» (1910). Земля тут уподібнюється до певної живої стихії, то ворожої, то милостивої, що проймає усі думки, сподівання й надії героїв. Найяскравіше ідея злиття людини з землею втілена в образах Маланки та її дочки Гафійки.

Все життя Маланка мріяла про землю, марила, снила нею. А вона манила її своїм голосом. «Співає Маланці колос, сміється лука ранніми росами, дзвоном коси кличуть городи синім сочистим листом, тучна земля диха на неї теплом, як колись мамині груди.

А на той голос подає голос Маланчине серце, обзиваються руки, сухі і чорні, що силу віддали землі і в себе взяли від неї силу» [Коцюбинський 1979, III: 40].

Як добра рілля і щепи з панського саду бачиться і Гафійка. Та хвиля загальних перетворень, що нею захлиналися село, розімкнула звичний колообіг життя, навіяла на людей страх, відчай, непевність, і врешті, «висушила» життя героїнь. Гафійка в'яне, з «тугої, здорової, чистої» перетворюються на суху черницю.

Слушно зазначала Т. Гундорова, що земля у М. Коцюбинського постала «феєричною богинею, Матір'ю, що прив'язує людину до себе і не дає вирватися їй поза межі свого природного колообігу» та водночас страшним Богом, «Молохом, що вимагає кривавої жертви» [Гундорова 1997: 58]. Нею стали Андрій Волик, Семен Мажуга та Прокіп Кандзюба, що їх приносить громада в жертву владній богині землі, сподіваючись відновити звичний порядок у житті та спокій у душах. І ніхто в тому не винен. Бо такий закон землі – страшний і безжальний, така її «правда».

Найстрашнішу дію цього закону продемонструвала О. Кобилянська в повісті «Земля» (1902), якою «закладає в літературі», за словами В. Пачовського, – «містичну ідею землі, врослу в душу нашого селянства» [Пачовський 1993, Вип. 5(7): 189].

Вона найяскравіше проявляється у відтворенні вічного природного колообігу життя людей у сільському патріархальному світі, в якому гармонійно співіснують людина і природа. У цьому світі земля є ціллю і джерелом життя героїв. Найбільше розуміли і любили землю Михайло й Івоніка, який «знав її в кожній порі року і в різних її настроях, мов себе самого. Вона пригадувала чоловіка і жадала жертви» [Кобилянська 1962–1963, II: 31]. Такою жертвою є невсипуща праця на ній. «Ми люди, що знаємо лиш землю! Вона чорна, і руки наші почорніли від неї, та проте вона свята» [Кобилянська 1962 – 1963, III: 298], – не раз повторювали персонажі.

Демонічна сила землі підкоряє собі й Саву. Він не любить її, «дарма, що ходить по ній, толочить її, дарма, що живе з неї» [Кобилянська 1962 – 1963, III: 24]. Та Сава – селянський син, що з молоком матері увібрав потяг до землі, тому бажав її «свідомо й несвідомо, лише жив і дихав тим» [Кобилянська 1962–1963, III: 194]. Прагнення мати землю, підживлюване заздрісною Рахірою (напівциганкою, двоюрідною сестрою й коханкою, і відтак, «злим демоном» хлопця), породжує криваву драму братовбивства. Сава, який цурався землі, вбиває Михайла, того, хто боготворив землю, служив їй, вірячи у сакральність її вимог. І грізний бог землі приймає цю смерть як жертву для себе. «Вибір жертви, – писала Т. Цив'ян, – не може бути випадковим і байдужим: жертва має бути відмічена якимись особливими рисами» [Цив'ян 1989: 121]. Тому земля обирає собі найкращого – люблячого, відданого їй тілом і душею, Михайла. Таких любить Бог, такі приносяться в жертву, таких поглинає земля.

Та карає вона й живих. Після смерті брата Савина душа немов мічена «Каїною печаттю»: він не знаходить собі спокою. «Вже шостий рік минає від смерті брата. Він щохвили інший. Як кажуть люди, не має спокою [...] Ходить як зблуджений. Всім мов страшно перед ним [...]. Його душа мов без внутрішнього постійного життя, мов без ладу стала» [Кобилянська 1962–1963, II: 293].

Не приносить земля щастя ні Анні, ні Марійці, ні, що найтрагічніше, – Івоніці. Втративши Михайла, він приречений любити й відчувати страх перед живим сином та любити й жаліти за мертвим. Після усвідомлення того, що «він дожив чогось страшного, чогось, що, відай, не мало понад собою страшнішого на землі» [Кобилянська 1962–1963, II: 230], Івоніка прокляв землю за смерть сина. Віднині він може жертвувати лише собою – знати, хто вбивця, і мовчати, любити, а не проклинати. Бо Христос «вступив у нього, зачинив йому уста, а зір відвернув від землі до себе. Виросло довге волосся і борода, а голова похилена на бік, мов піддалася зовсім під терневу корону» [Кобилянська 1962–1963, II: 260]. Життя «природне» закінчилося, настало «нове» життя, де головними істинами для людини стали терпіння і випробування. Цим О. Кобилянська демістифікувала ідею сакральності землі, визначальну для народницького світогляду. «Міфологема землі у неї, – писала Т. Гундорова – близька до античної богині Долі, що судить і відміряє долю, як Праматір, натомість людська драма перейнята новозавітною християнською духовною символікою (виразно проступають паралелі Анна – Богоматір, Сава – Іуда, старий Петро – один з апостолів)» [Гундорова 1997: 59–60].

Проте на тлі старозавітної легенди О. Кобилянська розгортає культурософський міф української нації з «інстинктом на будучність». Жертва Михайла спрямована на майбутнє, в якому син Анни й Петра вже не буде фатально залежати від землі, а житиме в іншому, «культурному» світі: «Виросте [...], вони попровадять його в інший світ...» [Кобилянська 1962–1963, II: 297].

Цю ідею О. Кобилянська ще раз повторить у романі «Апостол черні» (1932). У сні Юліанові з'являється Юлій Цезар, падаюча зірка, залізний плуг, лук і стріла. Юлій Цезар говорить хлопцеві: «Зарий його (лук – О.К.) в землю. Вона потребує крові, щоб родила. [...] З крові повстає і вмирає життя, а спасення вимагає життя...» [Кобилянська 1994: 35].

Отже, «спасіння», «будучність» для О. Кобилянської пов'язані насамперед з культурою, з повноцінним духовним розвитком людини. А для цього треба відірватися від

землі, послабити її всеохопну, гнітючу владу. Така концепція лежала в основі формування «нової» людини – вільної, природно-духовної, яку пропагували українські модерністи.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Національна специфіка міфотворчості українських модерністів проявилася найперше в апелюванні до традиційно осмислюваного у літературі архетипного, універсального «міфу про Землю». Тут знову ж таки, з одного боку, творяться народницькі міфи про українців як вічних селян-хліборобів, про архетипний і неперепутний зв'язок людини з землею («Думи старика», «Старі батьки» О. Кобилянської; «Тихий світ» М. Яцківа: «Fata morgana» М. Коцюбинського).

З іншого – переоцінка культурних міфів призводить до актуалізації теми про зв'язок модерного суб'єкта з Матір'ю-землею. Найповніше її продемонструвала О. Кобилянська. Залучаючи універсальні міфологічні моделі, сюжети, мотиви, письменниця творить український міф – «Землю». Через показ руйнівної сили залежності людини від землі та відтворення життя патріархального села, де панує хаос та дисгармонія в людських стосунках, авторка десакралізує саме поняття «землі», яка дуже довго була божеством для українців, відмовляється від «землі» як суто ментальної ознаки українського народу. В центрі вона ставить культуру, що уявляється їй ідеальним світом людської гармонії і краси, де можливою є повна життєва і творча самореалізація особистості. Саме до нової, «культурної» моделі світу спрямований її заклик «відірватися від землі». Міф О. Кобилянської, морально-духовний за своєю суттю, стане визначальним для наступних поколінь, перед якими постануть ті самі проблеми.

Розглянуті моделі українського «міфу про Землю» рубежу ХІХ – ХХ ст. виразно свідчать, що тенденція до міфотворчості у ранніх модерністів еволюціонувала від переосмислення традиційних міфологем патріархального світогляду до творення на їх основі власних міфів, які б конституювали «цілісність нації, культури, індивідуума в новій, модерній епосі ХХ віку» [Гундарова 1997: 58].

Інтерпретація архетипного символу землі у прозі О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцківа демонструє, що представники раннього українського модернізму активно зверталися до міфологічних пластів національної культури, проте переосмислювали їх відповідно до нової філософської парадигми й потреб модерністичної свідомості.

Література:

1. Андрусів 2000: Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Гундарова 1997: Гундарова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
3. Гундарова 1997: Гундарова Т. Кобилянська – Довженко: навколо «Землі», або різниця аналогій // Слово і Час. – 1997. – № 11–12. – С. 57–62.
4. Кобилянська 1962 – 1963: Кобилянська О. Твори: У 5 т. – К. Держлітвидав, 1962 – 1963.
5. Кобилянська 1994: Кобилянська О. Апостол черні. – Тернопіль: Збруч, 1994. – 318 с.
6. Коцюбинський 1979: Коцюбинський М.М. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1979.
7. Пачовський 1993: Пачовський В. Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації // Хроніка. – 2000. Наш край. – 1993, Вип. 5(7). – С. 184 – 198.
8. Феномен української культури: Методологічні засади осмислення 1996: Феномен української культури: Методологічні засади осмислення / Відп. ред. В. Шинкарук, Є. Бистрицький. – К.: Фенікс, 1996. – 477 с.
9. Цивьян 1989: Цивьян Т.В. Образ и смысл жертвы в античной традиции // Палеобалканистика и античность. – М.: Наука, 1989. – С. 119–131.
10. Яцків 1989: Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

Кушнір Оксана. Національна парадигма інтерпретації «міфа о Земле» українськими модерністами (О. Кобилянська, М. Яцків, М. Коцюбинський).

В статті определена специфика інтерпретації «міфа о Земле» как одного из концептов українського національного бытия. Обосновано сохранение традиционных мировоззренческих ориентаций на особенную сакральность Земли в творчестве ранних українських модерністов. Прослежены изменения философской

парадигми мировоззрення О. Кобылянской, М. Коцюбинського, М. Яцківа як первооснови новаторських проблемно-тематических и естетических творческих поисков.

Ключевые слова: модернизм, символ, архетип, миф, мифотворчество, авторский миф, Земля.

ББК 83.3(4Укр)
УДК 821.161.2 О.В.

О.В. Особа, аспірант (м.Тернопіль)

Історіографічний аспект пресової сатиричної публіцистики Західної України 20 – 30-х років ХХ століття

У статті досліджено ідейно-тематичні і жанрово-стильові особливості гумористично-сатиричних жанрів української пресової сатири Галичини 20 – 30 -х рр. ХХ ст., зокрема, фейлетону, міні-фейлетону, памфлету.

Ключові слова: сміх, комічне, іронія, сатира, гумор, фейлетон, міні-фейлетон, памфлет, байка, анекдот.

Natalia Osoba Historiography aspect of press satiric publicism of western Ukraine 20-30-X of XX of century. In the article the ideological and thematic and genre-stylistic features humorous-satirical genres Ukrainian Galicia pressed satire 20-30 years of the twentieth century, in particular, lampoon, mini feuilleton, pamphlet.

Key words: laugh, comic, irony, satire, humor, lampoon, mini feuilleton, pamphlet, fable, anecdote.

Постановка наукової проблеми та її значення. Пресова сатирична публіцистика Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. у контексті літературної традиції, не зважаючи на суспільно-сатиричну роль у житті української нації, досліджена лише поверхнево, висвітлена неповною мірою. Як наголошував літературний критик Т.С. Еліот, жоден текст (чи це літературний, чи газетний) – не існує сам по собі, а завжди належить дискурсові певної традиції. Маючи власну державу, ми, на жаль, ще не реконструювали духовне поле нашої власної націєконсолідуючої традиції – у нас надто часто спостерігається рецидиви залежності від колоніального дискурсу як у культурі, так і в політиці та економіці.

На сторінках часописів і журналів міжвоєнного періоду особливо рясно з'являються публіцистичні твори на найрізноманітніші теми, зміст яких втілюється у відповідну жанрову палітру. Крім аналітичних та інформаційних мотивів, особливо виражені публіцистично-сатиричні жанри. І це закономірно, адже сатира завжди перебувала на передових позиціях у відстоюванні загальнолюдських, моральних та соціальних прав.

Українська пресова сатирична публіцистика міжвоєнного періоду за кількістю порушуваних тем і проблем, винятково різноманітна і багата. На думку дослідниці того періоду Лідії В.Сніцарчук авторам сатиричних видань «вдалося вивести гумор і сатиру з вузького кола морально-побутових тем, вийти за межі традиційного гумористичного зображення дійсності, оновити жанри сатири і гумору (першість у цьому, безумовно, належала «Зизу» завдяки участі у творенні його змісту відомих письменників, поетів, художників)» [Сніцарчук 2001: 79].

Формуючись у соціально-політичних умовах, які постійно змінювались, сатирична публіцистика намагалась відповідати на виклики часу, була на сторожі української національної ідеї.

Тогочасний дискурс сатирично-газетно-журнальних публікацій вирізняється доступним сприйняттям, легким засвоєнням ідей, висвітленням особливо важливих проблемних питань того часу, коли частина українського суспільства ще залишалася малограмотною. Водночас сатирично-публіцистичні твори, надруковані на сторінках періодичних видань у міжвоєнний період, становили яскраву картину боротьби і прагнення українства до національного і соціального визволення, до мрій створити власну незалежну державу.

Українська посмішка завжди була найгострішим подразником для ворогів, а глузливі знущальний сміх – найнебезпечнішою і найстрашнішою зброєю для них. Може, ще й тому

наш народ зазнав стільки переслідувань, несамовитих репресій і такого лютого геноциду. Але змусити українців перестати усміхатися виявилось не під силу жодному колоніальному режиму. Тому що для цього довелося б убити саму душу народу, яка непідвладна ніяким тиранам. Після всіх історичних катаклізмів та апокаліпсисів ми вперто виживали і, як серце Прометей, сміялися знову.

Мета дослідження – схарактеризувати ідейно-тематичні і жанрово-стильові особливості гумористично-сатиричних жанрів Галичини 20 – 30 – х рр. ХХ ст., зокрема, фейлетону, міні-фейлетону, памфлету.

Методологічною основою для вивчення обраної проблеми у роботі служать праці українських учених із питань комічного, сміхової культури, іронії та сатири, а також народного світогляду (В. Габора, А. Капелюшного, А. Курдидика, Б. Нижанківського, І. Синюка, Я. Славутича, Л. Сніцарчук, Ю. Тиса).

Виклад основного матеріалу. Щоб проаналізувати жанрове розмаїття української пресової сатири Галичини 20 – 30 х рр. ХХ ст., звернемося до творчості молодішої генерації літераторів, які найбільш сміливо ламали усталені канони жанрових форм, вносили нові віяння і сміливо експериментували зі словом. Найбільш показовим у цьому плані, на нашу думку, було угруповання «Дванадцятка».

Об'єднання виникло у Львові на початку 30-х років і отримало свою назву за кількістю її членів. Це були літератори, художники, музиканти. Їхню діяльність як літераторів ґрунтовно дослідив і проаналізував Василь Габор, що згодом вилилося в антологію урбаністичної прози «Дванадцятка» [Дванадцятка 2006: 323].

Діяльність цього угруповання залишається, по суті, білою плямою, хоча насправді усі члени його, без винятку, починали як репортери, кореспонденти провідних часописів, а згодом найбільш талановиті з них як досвідчені редактори. Майже усі учасники «Дванадцятки» були також наділені неабияким сатиричним талантом, тож активно співпрацювали у таких часописах, як «Зиз», «Комар», «Жорна» та ін.

Для професійного становлення членів «12» важливе значення мало тогочасне мистецьке оточення і український культурний простір Львова який хоч і був у 30-ті роки вельми обмеженим (через польську експансію), але водночас зберігав у собі велику енергетику українського населення, яке прагнуло свободи і незалежності. «А що ми хотіли? – запитує Б.Нижанківський і відповідає: – Ми хотіли добре писати. А це багато, навіть дуже багато – не кожному під силу». [Нижанківський 1986: 6].

Більшість молодих літераторів пробували свої сили в невеликих газетних жанрах – репортажі, замальовці, інформації – але передусім тяжіли до сатиричного змалювання дійсності. І це зрозуміло, всі вони були молоді, дотепні, а тогочасна дійсність давала широкі можливості для гумористичних і сатиричних тем. Це був також один із шляхів відвоювання духовного простору від польського засилля. Молоді письменники навіть послуговувалися жартівливими і дотепними прізвиськами. Так, для богемістів «Молодої Музи» Остап Луцький був Люнатик, Станіслав Людкевич – Сясьо. Цікаво, що Людкевич залишався Сясьом і в дев'яносто років. Ця традиція знайшла продовження і в богемістів 30-х років ХХ століття: Микола Голубець був Мольо, Лев Лепкий – Льоньо, Григор Лужницький – Русьо, Павло Ковжун – Пабльо, Іван Іванець – Янцьо та Іванцьо, а наймолодші журналісти «Дванадцятки» Богдан Нижанківський – Дуфта, Богдан Цісик – Цісьо, Василь Ткачук – Гуцулик... Цими прізвиськами нерідко вони підписували свої гумористичні твори, що друкувалися в сатирично-гумористичному «Зизі».

Представники об'єднання найактивніше співпрацювали з сатирично-гумористичним журналом «Комар», що здобув у Галичині найширшу популярність. Активними дописувачами видання на той час були Іван Гірний, Іван Керницький, Роман Купчинський та інші письменники, що мали в Галичині та за її межами добре ім'я.

Смілива позиція редакції «Комара» і різножанрова палітра його публікацій про суспільно-політичне, економічне, культурне і релігійне життя Галичини приваблювала молодих письменників і вони активно підключилися до співпраці з ним. Вагомий пласт

гумористики (фейлетони, анекдоти, гуморески, іронічні вірші, діатриби, репризи) мав за мету приспати пильність цензури і панівної влади, що авторському колективу вдалося, але головний пласт сатиричної продукції – це висвітлення важливих соціально-політичних питань, гостра критика польської влади, висміювання невдатних провідників нації та аполітичність більшої частини населення.

Фейлетон під пером Едварда Козака набув особливих прикмет. Здебільшого це прозовий або римований художньо-публіцистичний жанр, що виявляє суть злободенної проблеми з метою її усунення чи перетворення на суспільну перевагу через реальні (рідко, вигадані) події яскравими засобами сатири і гумору. У фейлетоні факти виступають в універсальному вигляді, як засіб типізації дійсності. Фейлетоніст, повідомляючи факти, створює навколо них певну громадську думку, яка осуджує негатив.

Більшість гумористично-сатиричних жанрів, якими послуговувався Едвард Козак, мають елементи бурлеску, де акцент робиться на свідомій невідповідності між змістом і формою. Сміх Едварда Козака гострий, дошкульний, але не грубий і не цинічний. Більшість зі його творів мають виражений соціальний характер. Охоче використовує майстер і пародійно занижений тон, підкреслюючи невідповідність застарілих суспільних цінностей і нової історичної ситуації. Митець полюбляє засоби надмірного комізму, окарікатурення персонажів і ситуацій, що часто базується на принципах гротеску.

Майстром малих газетних форм, умілим нарисовцем і фейлетоністом був Зенон Тарнавський. Особливим успіхом користувалися його репортажі і статті, найприкметнішою особливістю яких був, за визначенням О. Лисяка, «шибеничний гумор». «На щоденний хліб і папіроски Тарнавський заробляв літературною працею в щоденнику «Українські вісті», що був органом Фронту національної єдності, – згадує Б. Нижанківський. – У дискусіях в каварні він фаворизував Черняві, кпив з мініатюр Ярослава Курдидика та іронічно всміхався, коли свій твір читав Ткачук. Уважно слухав Ковальчука. Маю враження, що він плекав тиху мрію, щоб галицький світ крутився навколо нього. Заковика була в тому, що галицький світ узагалі не крутився. Тарнавський помер у Детройті» [Нижанківський 1986: 54].

Улюбленим прийомом З. Тарнавського є іронія, яка завжди виявляє його критичне, глузливе ставлення до предмета зображення. Вона завжди влучна і майстерно вкраплена у структуру оповіді. Іноді це тонка насмішка, що ніби замаскована зовнішньою благопристойністю форми. Полюбляє автор і самоіронію, самонасмішку, використовуючи для цього нісенітницю, особливо тоді, коли йдеться про серйозні речі. Спрощуючи стиль оповіді, він досягає комічного ефекту. І що прикметно, іронія З. Тарнавського часто спрямована не на суб'єкт, а на об'єкт висміювання. Хоча діючі персонажі, яких він змальовує, завжди постають винятково зримо, показані випукло і рельєфно.

Іноді авторська іронія сумна за своєю суттю, бо обставини буття України трагічні, а жива навколишня дійсність мало схиляє до сміху. Тоді під його пером іронія перетворюється на засіб звинувачення антигуманних суспільних явищ. Особливо там, де автор висміює внутріпартійну боротьбу і колоніальну політику Польщі.

Анатоль Курдидик входив у велику літературу як публіцист. Його газетна діяльність бере початок у Перемишлі в «Українському голосі» (1928-1929), продовжується у Львові в тижневику «Неділя» (1929-1934) та завершується у щоденнику «Діло» (1934-1939). З настанням «золотого вересня», будучи вже відомим літератором і журналістом зі стажем, подався він на еміграцію: спершу опинився у Польщі (1940 – 1945), згодом у Західній Німеччині (1945 – 1951), а відтак у Канаді (з 1951 р.).

У 1930-х роках Анатоль Курдидик був відомий широкому колу читачів передусім як фейлетоніст, що виступав під псевдонімом Осій Гультіпака і друкувався в сатиричних виданнях «Комар» та «Зиз». Для його стилю були характерні іронічність, сатирична гострота, нищівні характеристики негативних явищ життя.

Сатиричні мініатюри та політичні фейлетони А. Курдидика друкувалися також у газеті «Неділя», а подорожні нариси і гуморески «Ком-назва», «Село йде з нами», «Бухарін», «Сов-Кіно» в додатку до «Українського Голосу» – «Наука і розвага».

Більшість сатиричних творів А. Курдидика насичені жартівливими висловами, дотепами, фразами чи афоризмами, які викликають сміх і служать приводом для розваги. Експресії словесного жарту сприяють також діалог, каламбур, алогізм тощо.

Комічний ефект досягається здебільшого самою формою викладу (діалогічною, монологічною, антитезою) через використання прийомів зображення від супротивного, а також застосуванням гіперболи, іронічної похвали, ідіоми, літоти тощо. Сміх А. Курдидика постає на ґрунті тисячолітньої сміхової культури українців, живиться і наснажується нею. Іноді він виступає як інтерпретатор народного гумору, пристосовуючи його до нових реалій життя, до свого часу. Об'єктом сатири для талановитого автора є усі сфери життя – громадська і родинна, суспільна і політична.

Неможливо уявити собі минулого віку без фейлетоніста Василя Гірного, що облюбував собі псевдонім Федь Триндик. Він насамперед уславився як майстер дошкульних сатир, а також пародій і епіграм. У сатиричний чи гумористичний контекст талановитий газетяр охоче вводить каламбур («Коли коли, а коли й обтісуй»), усталені звороти, прислів'я і приказки, мовні кліше, що полегшують читацьке сприйняття й економлять зусилля автора, а разом з тим забезпечують вибухову кінцівку.

Для стилю Ф. Триндика характерні яскрава образність, дотепність і лаконізм вислову, звернення до багатого арсеналу народної фольклорної поетики. Особливо майстерні у нього порівняння, що сягають граничного рівня експресії.

Фейлетони Феді Триндика друкувалися на сторінках «Комара», «Нового Часу» і «Літературно-науковому додатку «Нового Часу». Це здебільшого невеликі за обсягом твори на злободенні події, подані в дошкульному сатиричному або м'якому гумористичному стилі. Більшість із них пожна номінувати як документальні фейлетони, оскільки в них точно описані конкретні особи і дійсні факти з львівського чи ширше – галицького життя. Новатором був Ф. Триндик і в освоєнні малого фейлетону, що відзначався невеликим, але містким змістом і був насичений гіперболами, гротеском і навіть фантастичними елементами. У структуру фейлетонів автор вкраплював дотепні діалоги, іноді іскрометні каламбури і оксюмори, що свідчить про незаперечний художній хист автора і тонкий літературний смак.

Не випадково Анатолія Курдидика називали «расовим фейлетоністом» [Курдидик 1971: 68], що означає – фаховий, нутрянний, вроджений, маститий і неперевершений майстер пера. Жанр фейлетону під його пером зазнав цікавих творчих модифікацій. В основі відповідних жанрових структур лежать усмішка, жарт, іронія, гротеск, сарказм, карикатура, інвектива, абсурдність і парафраз. Особлива риса фейлетонів А. Курдидика – пафос комічного, за допомогою якого він висміює цинізм, егоїзм, духовну деградацію, різні потворні явища дійсності, розвінчує неуцтво, тупість, крутість, засуджує насильство з боку польської влади. Часто аспект естетичного освоєння дійсності супроводжується в нього сміхом без співчуття.

Першість Василеві Гірному як вправному фейлетоністу віддають також Богдан Нижанківський, О. Дніпровий, Ярослав Курдидик та інші члени «Дванадцятки». «Першоклясним фейлетоністом був Василь Гірний, співробітник газет і журналів «Комар», «Новий Час», «Наш прапор», «Народна справа», що видавалися видавництвом Івана Тиктора «Українська преса», – згадує з віддалі часу Б. Нижанківський. – 1937 року Гірний видав книжку «Літературні пародії», яка в освіченому галицькому середовищі пера мала великий успіх. Чому б ні? Кожному було цікаво побачити себе в кривому дзеркалі» [Нижанківський 1986: 87].

Сатиричні фейлетони Ф. Триндика – це особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. Здебільшого вони мають викривальний характер і спрямовані проти соціально шкідливих явищ. Об'єктом сатиричних стріл фейлетоніста стають пристосованці, лицеміри, здирники, політичні опоненти.

Ф. Триндик широко використовує художню гіперболізацію, шарж і гротеск і тим самим добивається особливого сміхового ефекту. Для стилю Федя Триндика характерні також стислість, пильна увага до гострого і дотепного слова, уміння побудувати фразу невелику за розміром, але містку за змістом. Це особливо яскраво проявилось в його фейлетонах, шаржах, епіграмах і гуморесках. Як зразок наведемо хоча б деякі з них:

Більшість письменників із групи «12» охоче послуговувалися львівським жаргоном і окремі слова вдало переносили у структуру своїх репортажів, фейлетонів і навіть програмних статей чи, іншими словами кажучи, пускали їх в газетний обіг. Рясніють таким жаргоном дописи братів Курдидиків, Карпа Мулькевича, Романа Антоновича, Володимира Ковальчука, Івана Черняви та ін. Цей львівський словник – по-своєму оригінальний, багатий, веселий і різноманітний. Особливо часто трапляються слова: «буфет» в значенні черевко, «гальба» – кухоль, «глянц» – блиск, «дуй» – іди, «жлоб» – дурень, «марш» – іди геть, «хлопака» – хлопець, «цирувати» – латати, «фест» – міцно, «шнурувати» – іти, «шлюс» – кінець.

Такі слова не тільки забезпечували комічний, часто сатиричний ефект, а й допомагали відтворити неповторний місцевий колорит, певну атмосферу, що панувала у львівських зокрема і галицьких загалом містах і містечках.

Плідним журналістом у першій половині ХХ ст. був Іван Чернява, справжнє прізвище якого Еміль Кіцило. Спершу він працював в ілюстрованому тижневику «Неділя», а згодом співпрацював зі сатирично-гумористичним «Зизом». Саме тут появились його найбільш вагомні твори, позначені блискучою іронією і глибоким підтекстом. Його дошкульні твори на злобу дня друкувалися в «Зизи» протягом 1929 – 1933 рр. Тут він друкував іронічні поезії на любовно-богемну тематику. І. Чернява мав ґрунтовну журналістську освіту, яку здобув у Варшавському університеті – відтак, він добре володів різними газетними стилями завдяки чому одразу виділився в тогочасній журналістиці.

З роками у стилі І. Черняви все частіше починають з'являтися зневіра, песимізм, скептичні та ідко-саркастичні нотки. «Що вже казати: Чернява – цинік та й годі!» – зазначав Анатоль Курдидик. [Курдидик 1971: 163].

Улюбленим жанром «Дванадцятки» була гумореска – невеликий за обсягом твір з комічним ефектом і легкою жартівливою тональністю. Її жанрова новизна полягає в тому, що сміх тут постає не тільки у вигляді доброзичливої, емоційно забарвленої критики, як це спостерігаємо в творчості Остапа Вишні, а емоційно забарвленої естетичної критики, часто поданій в парадоксальній, подеколи оксиморонній формі. Високий морально-етичний рівень письма Анатолія Курдидика, Богдана Нижанківського, Івана Черняви, Зенона Тарнавського, Василя Ткачука та інших унеможлилював цинізм, грубість, відверту вульгарність, якими часто згрішили менш освічені автори «Комара». Вони також свідомо уникали низькопробного гумору, масних висловів, та вульгарщини егалітарного стибу.

Зазначимо, що саме жанр гуморески в той час був найбільш популярним в тогочасній періодиці, найбільш витребуваним. Стисла і художньо вартісна гумореска виникла з невідповідності конкретних претензій героя і його значущості комічності внутрішніх суперечностей людського буття, неадекватного сприйняття дійсності тощо. Новаторськими були літературні гуморески, що часто жили фольклорними джерелами, в яких зосереджено віковий досвід сміхової культури. Більшість членів «Дванадцятки» з винятковою шанною ставилися до традиції і твердо стояли на її ґрунті, на відміну від тогочасних модерністів, що намагалися заперечити здобутки минулого і творили так зване «нове мистецтво». Усією своєю творчістю це угруповання стверджувало, що найбільш новаторським, самобутнім, навіть революційним, можна стати тільки на основі тисячолітніх здобутків великих попередників.

Іноді молоді літературознавці зверталися і до жанру памфлету – невеликого за обсягом публіцистичного твору на злободенну тему. Їх жанрова новизна полягала в тому, що це були не тільки бойові, оголено тенденційні твори призначені для прямого впливу на громадську думку, а й художньо вартісні, з яскравими образами. Їх стильові прикмети – ораторські

інтонації, експресивність, яскрава афористичність, а також іронія, згущена до їдкою сарказму, вигідно вирізняла їх з-поміж інших публікацій подібного штибу.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Розкриваючи проблемні питання у вивченні сміху і комічного, можна виділити головні аспекти співвіднесення традиції з новим етапом культурного розвитку: відмежування конкретних засобів від абстрактних прийомів, виявлення механізму іронічного смислу і комічного ефекту, конкретизацію індивідуального стилю авторів через з'ясування особливостей технічних прийомів, доміанти творчого методу. Найважливішим об'єктом наших досліджень стала сатира, проте важливим є також розгляд сміхових виявів у всьому їхньому розмаїтті, включаючи власне комічне і «добродушний сміх».

У гуморі найбільше проявляються ментальні риси українців – це психологічно-художня доміанта образної свідомості нашої нації. Він також пов'язаний із легкою, жартівливою тональністю, доброзичливістю і виключає будь-які прояви цинізму та грубих брутальних висловів. У сучасній науці все настійніше висувається на перший план потреба широкого, комплексного дослідження об'єктивних факторів сатиричного висвітлення дійсності, вивчення сатиричної преси в національній культурі вимагає чіткої уяви про її місце в світовому контексті, а розуміння творчості окремих митців передбачає її включення у контекст національної літератури.

Література:

1. *Дванадцятка 2006*: Дванадцятка. Антологія урбаністичної прози Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття / Авторський проект, вступне слово, бібліографічні відомості, наукова редакція та примітки В. Габора. ЛА «Піраміда», Львів 2006. – С. 323.
2. *Капелюшний 1986*: Капелюшний А. О.: Сатиричний журнал «Червоний перець». Вид-во при ЛДУ ВО «Вища школа», Львів 1986 – С. 74.
3. *Капелюшний 1990*: Капелюшний А. О.: Сатирична публіцистика України 20-30-х років. Журналістика та перебудова: Вістник Львів. ун-ту. Сер. Журналістика, 1990, Вип. 16. – С. 79-87.
4. *Курдидик 1971*: Курдидик А.: Богдан з іншого боку. Терем, 1971, Ч. 4 – С. 163.
5. *Курдидик 1972*: Курдидик А.: Спроба портрету... Терем, 1972 – С. 68
6. *Літературні пародії 1937*: Літературні пародії, Львів: В-во «Гумор і сатира», 1937. – С.34-35.
7. *Нижанківський 1986*: Нижанківський Б.: «Дванадцятка». Наймолодша львівська богема тридцятих років. Сучасність, 1986, Ч. 1 – С. 6-87.
8. *Нижанківський 1986*: Нижанківський Б.: Едвард Козак. Нові дні, 1972, Ч. 3. – С. 5 – 6.
9. *Сніцарчук 2001*: Сніцарчук Л. В.: Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20-30 рр. ХХ ст. – Львів 2001 – С. 79.
10. *Тис 1961*: Тис Ю.: *Гумор минулих віків. Мітла, 1961, № 2. – С. 33.*

Наталья Особа *Историографический аспект пресовой сатирической публицистики Западной Украины 20– 30-Х гг. ХХ в.*

В статье исследованы идейно-тематические и жанрово-стилевые особенности юмористически-сатирических жанров украинской пресовой сатиры Галичины 20-30-х годов ХХ века, в частности, фельетона, мини-фельетона.

Ключевые слова: *смех, комическое, ирония, сатира, юмор, фельетон, мини-фельетон, памфлет, байка, анекдот.*

УДК 398.87:[159.963.38+801.73]

ББК 398.8 (161.2)

Я.В. Савицька, асп., (м.Київ)

Концепт душі в українських фольклорних снотлумаченнях кінця ХІХ – початку ХХ століття

У статті розглядаються особливості концепту «душа» в українській снотлумачній традиції. Відзначено, що уявлення про душу та її зв'язок із сновидіннями реалізуються в різних сферах народної культури, зокрема в поховально-поминальному комплексі та неказковій снотлумачній прозі. На архівних матеріалах, етнографічних і фольклорних записах початку ХХ ст. та друкованих джерелах показано, що міфологічне сприйняття душі, перш за все, проявляється в корпусі мотивів, що стосуються її зовнішнього образу, втілення в тварину (мишу, собаку, kota, коня, вола, свиню), птаха (голуб), комаху (навука, метелика, муху, бджолу, комара). Спостереження над українським польовим снотлумачним матеріалом спростовує висновок культуролога Є. Рабіновича про апріорність тверджень Дж. Фрезера та Е. Тайлора, які стосувалися «мандрівки душі» у сні.

Ключові слова: сон, душа, перевтілення, поховально-поминальна обрядовість, неказкова снотлумачна проза.

In the article considered the features of the concept of «soul» in Ukrainian dream-interpretative tradition. It is noted that the idea of the soul and its relationship with dreams realized in different areas of popular culture, including funeral-memorial complex and non fabulous dream-interpretative prose. In archival materials: folklore and ethnographic records of the early twentieth century and printed sources shows that the mythological perception of the soul, especially evident in the case grounds relating to its external image, embodiment into in an animal (mouse, dog, cat, horse, ox, pig), bird (pigeon), insects (spiders, butterfly, fly, bee, mosquito). Monitoring Ukrainian field dream-interpretative materials is refuted the conclusion of culture expert E. Rabinovich about apart claims of J. Fraser and E. Tylor, which are concerned» the journey of the soul» in a dream.

Keywords: dream, soul, reincarnation, funeral-memorial complex, non fabulous dream-interpretative prose.

Постановка наукової проблеми та її значення. Дослідники фольклору вважають «душу» головним поняттям народної антропології, виокремлюючи три стадії її існування: душа живої людини, душа, яка щойно відділилась від тіла та душа, що назавжди покидає тіло після смерті [Толстая 1999: 162]. Особливої уваги заслуговують уявлення про душу, що покидає тіло під час сну, оскільки цей аспект традиційної культури найменше досліджений.

Мета цієї роботи – виявити особливості концепту «душа» в українській снотлумачній традиції. Наші спостереження ґрунтуються, головним чином, на матеріалах архівних наукових фондів рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т.Рильського, до розгляду залучаються також етнографічні і фольклорні записи з друкованих джерел (В. Гнатюка, В. Конобродської).

Аналіз досліджень цієї проблеми. Узагальнюючи досвід вивчення сновидінь культурною антропологією, Є. Рабінович у монографії «Сны Пробужденных: сон и сновидения в культуре, религии, политике Тибета» присвятив окремий підрозділ британському еволюціонізму («Сон – мандрівка душі: Тайлор, Фрезер і їх критики»). Дослідник відзначив, що початок осмислення сновидінь в антропологічному ключі ознаменували спроби аналізу етнографічних даних та їх систематизації, виокремивши кілька цінних спостережень щодо сновидінь у працях Дж. Фрезера: 1) Дж. Фрезер пов'язав сон з ідеєю душі (твердження, що сновидіння є мандрівкою душі, сучасними дослідниками тлумачиться неоднозначно); 2) «дикуни» не відрізняють сні від реальності («завершену форму ці ідеї набули у Е. Тайлора»). [Рабінович, 2013: 19]. С. Токарев відзначив, що Дж. Фрезер звернував увагу на здатність людської душі «переховуватись» в різних предметах, в тілах тварин, пов'язуючи ці факти з ідеєю тотемізму [Токарев 1980: 414]. З праці Е. Тайлора «Первісна культура» (1871) починається серйозне антропологічне вивчення сновидінь. Згідно з висновком Е. Тайлора, саме спроби пояснити «природу сну» створили концепцію душі: «З цієї концепції виростає анімізм, релігія і, відповідно, культура. Таким чином, згідно з Е. Тайлором, феномен сновидінь – причина і джерело культури» [Рабінович 2013: 19]. Представник французької соціологічної школи Люсьєн Леві-Брюль заперечував думку, що «дикуни» не розмежовують сон і реальність, аргументуючи це їх дологічним (пралогічним)

мисленням. У радянській етнографії критиком теорії Е. Тайлора був С. Токарев, який відзначив: «...не рефлексія над природою сну породжує ідею душі, а ідея душі народжує інтерес до сновидінь» [Рабинович2013:20].

Міфологічні основи уявлень про душу відзначили представники московської етнолінгвістичної школи: «...уявлення про душу належить до двох сфер традиційної духовної культури – до народної демонології і понять про смерть, посмертне існування і потойбічне життя» [Толстая 2000:52].

Дослідницькі горизонти концепту душі значно розширилися з появою ґрунтовних праць про народну демонологію: зокрема, у виданні «Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80 – 90-х годов XX века» йдеться про подвійність уявлень зовнішнього образу душі – «вона невидима і одночасно може мати різні іпостасі, найчастіше птаха чи комахи, рідше – тварини... в ряді текстів недвозначно вказується на те, що це не просто зовнішній образ душі, а її втілення в конкретну тварину чи птаха, що без сумніву, суперечить християнським запереченням можливості посмертного перетворення душі в іншу істоту. Перераховані ознаки душі характеризують уявлення про неї не просто як про безсмертну частину людини, що протиставленна тілному тілу, а саме як про істоту, що має в традиції стійкі міфологічні характеристики» [Полесская демонология (предисловие) 2012: 9].

О. Левкієвская в спеціальному розділі під назвою «Душа» підкреслювала, що міфологічне сприйняття душі, перш за все, проявляється в корпусі мотивів, що стосуються її зовнішнього образу і для яких характерні уявлення про зримі форми душі: «найчастіше в поліській традиції душі приписуються зооморфні образи літаючих живих істот (за аналогією до головної характеристики душі – її здатності літати) – душа показується у вигляді птаха, метелика, мухи, бджоли, комара» [Левкиевская 2012: 18]. Наводячи факти, що засвідчують подвійність уявлень про те, що є зримим образом душі, російська дослідниця спирається на працю Володимира Гнатюка «Знадобы до української демонології» (1912): вірування у можливість перетворення душі в тварину в Карпатах пояснюється гріховністю людини («грішна душа входить у тварину, в пса, кота, коня, вола, свиню...») [Левкиевская 2012: 19].

З українських етнологічних досліджень, в яких розглядається концепт душі, виокремлюється праця В. Конобродської «Поліський поховальний і поминальний обряди» (2007). Хоча авторка дає чимало прикладів з польових записів сновидінь, її увага зосереджена, головним чином, на душі померлого. Втім, уявлення про іпостасі душі померлого і іпостасі душі сновидця збігаються: «Часто душі померлих постають перед живими в образі птахів. Можливо, це вони й оповіщають живих про те, що когось із них заберуть незабаром у своє царство» [Конобродська 2007: 52].

Українська фольклористка, зокрема І. Коваль-Фучило у монографії «Українські голосіння: антропологія, традиції, поетика тексту» відзначила науковий доробок С. Брайловського, Ф. Колесси, які розглядали концепт душі у річищі похоронної обрядової культури. С. Брайлівський у праці «Малорусская похоронная причетъ и ее мифологическое значение» стверджував, що «українські голосіння містять, що дуже важливо, вислови, «оази міфологічних вірувань», на підставі яких можна простежити архаїчні вірування й уявлення слов'ян: ототожнення або зближення сну і смерті, візуалізація, персоніфікація смерті в образі птаха, віра у віщих птахів, які можуть приносити звістки з того світу» [Коваль-Фучило 2014: 9]. Схожі зооморфні перетворення ми спостерігаємо в оніричних розповідях про душу. Ф. Колеса в статті «Вірування про душу й загробне життя в українській похоронній і поминальній обрядності» підсумував: «погляди на душу й загробне життя, що виступають у похоронній обрядності й віруваннях українського люду, виявилися й у поетичній формі похоронного голосіння і дали основу цілому рядові мотивів, а саме: 1) будження мертвого; 2) виряджування в далеку дорогу; 3) передавання просьб допомерших кривних; 4) очікування в гості; 5) гробова хата; 6) похорон – весілля; 7) птахи – післанці й символи душі» [Коваль – Фучило 2014: 39].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. В центрі нашої уваги – архівні фольклорні джерела, зібрані за «Програмою» К. Грушевської, в якій питання про душу є одним з центральних. Цю програму-питальник для збирання матеріалів до українського народного сонника у 1925 році К. Грушевська розробила спільно з Лондонським антропологічним інститутом. При обговоренні змісту та доцільності сформульованих у ній питань між дослідницею та В. Кравченком (який мав досвід укладання фольклористичних і етнографічних програм), виникла ціла дискусія стосовно значимості інформації про душу в народних уявленнях: в листі від 26.09.1925 року В. Кравченка до К. Грушевської В. Кравченко проаналізував текст надісланої йому програми і висловив свої зауваження: «Маю Вам зробити таке зауваження що до випрацьованої Вами програми про «Сни». Справа в тому, що, на мою думку, зроблена така помилка в журналі «Україна» за 1925р., кн. 1 – 2, в, 2-й частині п.12., Ваше запитання – «Чи існує такий погляд, що це душа виходить з тіла, ходить по світі, а потім вертається назад, коли людина прокидається». – Як же робились окремі відбитки того ж програму, то п.12 Ви перенесли на початок – так би мовити в «Передмову» – цим то й зроблена велика помилка й ось чому: «Коли те запитання стояло в кінці й яко запитання, то всяке думало, що треба ж на нього дати відповідь. Згідно з цим записувач у натурі вишукував на те запитання потрібну йому відповідь. Як же запитання, як таке зникло, а попало «Передмову», то ніхто на нього вже не звертає уваги... Дякуючи цьому, часто ми втрачаємо надто дорогоцінний матеріал про те, як нарід уявляє собі сон взагалі, як то «душа» під час сну людини виходить з її тіла» [Ставицька 2015: 104] Серед відповідей на 12-е питання програми, що зберігаються у фонді В. Кравченка відзначимо такі «Існує погляд, що під час сну душа людини виходить з її тіла, а після повертається на своє місце й допіро людина просинається»(Хмельницька обл.) [арк.5]. «Кажуть, що як людина спить, то це душа її ходить і те що душа бачить, то те й сниться, але це не може бути, бо душа живою, як же може ходити? Мертвою душа – ходить» [арк.39] (Житомирська об.); «Іще кажуть, що людина, як спить, то душа її покидає й летить по світі, а як прокидається, то вона знов повертається ... Але я цього не бачила на практиці [арк.122]. Є й такі ствердження: «Людина бачить сни, бо душа не вмирає, а тіло гине. От душа й живе собі окремо, а тіло окремо. Другий погляд: і собаці сниться, а чоловік що, гірше собаки чи що?. Третій погляд (жінки): людина створена для земного й небесного життя. От через сон людина й привикає до того другого життя. Четв. погляд: (бувш. червоноарм.) Сни, як би думка, котра іноді заскакує вперед. (Хмельницька обл.) [арк.11]. У зібраних матеріалах підкреслюється, що душа не просто мандрує, а отримує інформацію, яка стосується майбутнього «Душа виходить з тіла і ходить по світі і бачить все те що сниця, а бачить душа те що предстоить чоловікові.» (Хмельницька обл.) [арк.1].

Аналогічні за змістом уявлення були зафіксовані й Володимиром Гнатюком: «За життя чоловіка душа тримається його постійно. Покидає людину лише у ві сні. Коли чоловік спить, а йому сниться, що він пробуває десь далеко від свого місця побуту, то його душа дійсно там є, а тіло лежить на тім місці, де чоловік ляг спати». До того ж він зазначає, що якщо змінити положення тіла, то душа не зможе повернутись [Гнатюк 2000: 53].

Оригінальні погляди на «мандрівку душі» були зафіксовані в с. Зарубинці Андрушівського району Житомирської області: виходить з тіла лише у випадку довгого сну, що триває не менше, ніж три доби: («Під час звичайного сну душа з тіла не виходить, а залишається в ньому. Душа людська тільки тоді блукає по світу, коли людина спить днів зо три. Але цієї душі ніхто, кажуть, не бачив; але ще й так кажуть що ніби-то вона така, як голуб») [арк. 119].

Душа, що покидає тіло, найчастіше уявляється у вигляді птаха: «Як під час сну душа вилітає з тіла, то вона має вигляд птиці» (Хмельницька обл.) [арк.2]. Нерідко душа уявлялася в образі миші, про що згадував М. Сумцов у статті «Мышь в народной словесности», відзначивши, що миша в багатьох народів має анімістичне значення (в Німеччині існувало повір'я, що належить спати з закритим ротом; інакше з нього може вийти душа у вигляді білої миші). [Сумцов 1890: 80].

Інколи на запитання про те, як уявляють душу, записувачі фіксували досить об'ємні вербальні тексти, які потребують детального аналізу. Скажімо, розповідь Михайла Ящука, жителя с. Шумськ Троянівського району Житомирської округи (нині зникле село на території сучасної Житомирської області): «Я вам розкажу таку штуку. В Олянівці, як я був там на роботі, то один старий чоловік розказував про душу таку практику; він з одним хлопцем, ще як був молодим, у лісі дрова різав. Але вони наварили обідати, пообідали й полягали після обіду спочивать. Ну то той заснув, а цей не спав. Ну то той спить, а цей сидить і курить і бачить, що тому павук з рота лізе. От каже, що він виліз з рота, тай по маленьку поліз. Цей встає і дивиться – куди ж це ти полізеш. Цей собі стежичкою йде до рівчака, де вони воду брали. Прийшов до рівчака тай крутиться павук – хоче через рівчак, але вода і він не може. Цей виймає ножа складанного з кармана, розкладає й кладе через цей малюсінський рівчачок. Той павук по тому ножеві пішов. Тут же зараз за рівчачком, стояла липа – така що дуплината була. Павук прийшов до липи, поліз на липу, вліз у дупло і не має, а цей чоловік стоїть та дивиться. Незадовгим временем назад вилазить той павук і злазить з липи і назад іде сюди до рівчака. Цей же вже не кладе ножа та кладе паличку через рівчак. Павук по цій паличці перейшов і знову поліз до того, що він виліз у нього з рота. Цей же йде за ним слідом. І прийшов павук до цього, що спить і знову поліз йому в рот. Як він поліз у рот, то той пробудився, та й став розказувать цьому сон – товаришові. Каже: знаєш ти що? Який мені сон приснився; що я каже десь ходив, по якомусь лісі, по ломаччі по якомусь такому прийшов до річки, а через ту річку такий мост, що половина костяного, а половина залізного. От я каже через той мост перейшов, а за річкою каже стоїть липа – грубая й дуплината. Мені по інтересувало полізти на неї подивитись чи хороші сипанки з неї були б; от я, каже, туди вліз, у середину, а там каже грошей, прямо що мішок каже цілий. Ну я їх не мав у шо забрать бо багато. От він каже думаю – піду до дому, та візьму мішка тай заберу тії гроші та й на цьому прокинувся. Той же слухає цюю казку, що ходив за цим павуком та й думає: нивжелів в цій липі гроші є? І він даже вніманія не обращає. Приїхав мужик волами прямо і купив тую липу на сипанки, – дав за неї сорок копійок і зрізав тую липу і набрав томечка півкорця грошей – мідних грошей, в тому пеньку, той мужик. Цей же що слівив за павуком пішов дивиться до того пенька, то ще він там знайшов п'ядісят пять копійок. Тоді він розказав тому, що твоя душа діствітільно ходила в ту липу і там гроші знайшла»[арк.34 – 35].

Аналізований текст, на перший погляд, є міфологічним меморатом (на це вказують слова оповідача: «один чоловік розказав *практику*», тобто сам інформатор характеризує побачене як реальну подію, але в кінці цього вербального акту оповідач називає свою розповідь «казкою», чим підкреслюється установка на вигадку. Таким чином, аналізований текст можемо схарактеризувати як проміжний між міфологічним меморатом та фабулатом. Це є своєрідний «текст у тексті» (термін Ю. Лотмана), адже після переказу розповіді про мандрівку душі «одного старого чоловіка» наступною структурною одиницею тексту є *розповідь про сон*, що завершується твердженням: душа «дійсно ходила в ту липу». Отже, структура аналізованого тексту (міфологічний меморат – фабулат – міфологічний меморат) засвідчує існування специфічної для усної снотлумачної традиції наративної практики.

В аналізованому тексті виокремлюємо кілька міфологічних мотивів: появи душі у вигляді павука, який вилізає з рота і туди ж повертається, а також мотив переправи в «інший світ» через складений ніж або паличку (останній мотив поширений також у дівочих ворожіннях за сновидіннями).

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, уявлення про душу та її зв'язок із сновидіннями реалізуються в різних сферах фольклорної творчості, зокрема в неказковій снотлумачній прозі. Сучасні дослідники традиційної культури спостерегли досить складний комплекс уявлень про душу, в якому разом із християнськими (про безсмертя душі) співіснують міфологічні вірування про можливість реінкарнації (В. Конобродська) чи інкарнації (Т. Агапкіна). Спостереження над українським польовим снотлумачним матеріалом спростовує висновок Є. Рабіновича про апріорність тверджень Дж. Фрезера та

Е. Тайлора, які стосувалися «мандрівки душі» у сні. У працях українських науковців, зокрема в монографії Н. Войтович «Народна демонологія Бойківщини», знаходять підтвердження окремі ідеї Дж. Фрезера щодо зв'язку уявлень про душу з інститутом тотемізму: дослідниця відзначила, що перетворення душі людини у вужа «певною мірою пов'язане з тотемізмом» [Войтович 2015: 141].

Окремого вивчення потребують уявлення про зримі форми душ ненароджених дітей, адже українська фольклористика 1920-х рр. має достатньо накопичених матеріалів для їх осмислення.

Література:

1. Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Фонд 1, од. збереження 713.
2. *Войтович 2015*: Войтович Н. Народна демонологія Бойківщини. Львів: СПОЛОМ, 2015 – 228 с.
3. *Гнатюк 2000*: Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів, 2000 – 263 с.
4. *Коваль-Фучило 2014*: Коваль-Фучило І. Українські голосіння: антропологія традиції, поетика тексту / Ірина Коваль-Фучило; наук. ред. В. Івашків; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 2014. – 360 с.
5. *Конобродська 2007*: Конобродська В. Поліський поховальний і поминальний обряди. – Т.1 – Етнолінгвістичні студії. – Житомир, «Полісся», 2007. – 356 с.
6. *Левкиевская 2012*: Левкиевская Е. Душа // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80—90-х годов XX века. Т. II. Демонологизация умерших людей / Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. — М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. — 800с.
7. *Рабинович 2013*: Рабинович Е. Сны Пробуждённых: сон и сновидения в культуре, религии, политике Тибета: монография. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2013. – 200 с.
8. *Ставицька 2015*: Ставицька Я. Маловідомий міжнародний етнологічний проект початку ХХ століття: співпарця Катерини Грушевської з Лондонським антропологічним інститутом // Міфологія і фольклор. – 2015. – № 12. – С.103-105.
9. *Сумцов 1890*: Сумцов Н. Мышь в народной словесности // Культурныя переживанія. К., 1890. – С.46 – 93.
10. *Токарев 1980*: Токарев С. Душа // Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах.) Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: «Советская Энциклопедия», 1980. – т.1. А-К. – 672 с.
11. *Толстая 2000*: Толстая С. Душа // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. В 5 томах. Том 2. – 1999. – С. 162 – 167.
12. *Толстая 2000*: Толстая С.М. Славянские мифологические представления о душе // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000. С. 52 – 95.

В статье рассматриваются особенности концепта «душа» в украинской снотлумачной традиции. Отмечено, что представление о душе и ее связь с сновидениями реализуются в различных сферах народной культуры, в частности в погребально-поминальном комплексе и несказочной снотлумачной прозе. На архивных материалах – этнографических и фольклорных записях начала ХХ в. и печатных источниках показано, что мифологическое восприятие души, прежде всего, проявляется в корпусе мотивов, касающиеся ее внешнего облика, воплощения в животное (мышь, собаку, кошку, коня, вола, свинью), птицы (голубя), насекомое (паука, бабочку, муху, пчелу, комара). Наблюдения над украинским полевым снотолковательным материалом опровергает вывод культуролога Е. Рабиновича об априорности утверждений Дж. Фрезера и Э. Тайлора, касающихся «путешествия души» во сне.

Ключевые слова: сон, душа, перевоплощение, погребально-поминальная обрядность, сказочная снотолковательная проза.

УДК 801.81:398 (=1612) : 11

Т.М. Шевчук, к. філол. н., (м.Київ)

Історична проблема неволі в українській міфології (сокіл і соколя)

У статті порушена історична проблема неволі, що є актуальною для українських народних дум, зокрема для т. зв. «невольницьких плачів». Дума «Сокіл і соколя» спонукала дослідників вийти за межі власне історичного простору: Ксенофонт Сосенко у монографії «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера» (1928) запропонував релігійно-міфологічне тлумачення варіантів думи, розглянувши культ сокола у зв'язку з українськими традиціями колядування й щедрування. Сокіл – вище духовне єство, у світовій міфології пов'язане зі світлом (зокрема, з сонцем). Аналогія «сокіл – козак», а також «місяць – козак», що характерна для українського фольклору як цілого, своєрідно проявилася і в думі «Сокіл і соколя», створюючи її складну багатопланову структуру, втілюючи ідею незнищенності козацького духу.

Ключові слова: козацький епос, дума, міфологія, фольклор, історія, сокіл, місяць, полон, свобода.

The article is devoted to the historical issue of slavery that is relevant to Ukrainian folk dumas, particularly to so-called «Captives Lament». Duma «Falcon and Eyas» led researchers to move beyond proper historical space: Xenophont Sosenko in the monograph «Cultural-historical figure of ancient Ukrainian Christmas and Generous Evening holidays» (1928) proposed mythological and religious interpretation of the text, considered cult of falcon due to Ukrainian caroling traditions and shchedruvannya. Sokil is spiritual nature, which in the world mythology is associated with the world (particularly, with the sun), and a Month-Cossack, which is typical for Ukrainian folklore as a whole, transparently manifested in the Duma «Falcon and Eyas», penetrating her complicated multilayer structure, embodying the idea of Cossack spirit revivification.

Keywords: cossack epic, mythology, folklore, history, falcon, month, captivity, freedom

1928 року, у Львові, з «особливою присвятою пок. Володимирови Гнатюкови» Ксенофонт Сосенко опублікував книжку «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера». Досліджуючи тексти колядок і щедрівок, автор звернув увагу на культ сокола – загадковий і багатий у своїх міфологічних проявах. К. Сосенко залучив до розгляду й думу «Сокіл і соколя», запропонувавши їй оригінальне тлумачення: «Між українськими народними думами, виданими в Києві 1927 р., є збірка т. зв. невольницьких дум, а між ними чотири варіанти думи про Сокола, в яких алегорійно, історією про зрабовання соколяти, має бути зображено захоплення в неволю козака, а відтак його визволення. Ніяких фактичних історичних подій ні дат в цій думі нема, окрім згадки про царгородську неволю та про пів мітичну постать Івана Богуславця, українського ренегата, який доглядав українських невольників в Царгороді. Згадані «історичні» думи (4 варіанти думи про сокола) вражають своєю алегорійною формою, закриваючи через свою таємність майбутню історичну подію, таємність неоправдану в історичній думі і невідповідаючи козацькому характерові, отвертому й смілому, нескриваючому своїх думок і почувань, хоч би навіть підпали ліричним настроєм. Не заперечуючи, що в цих думах є порушений, алегорійно, історичний проблем неволі українського народу і боротьби за його визволення, утрудненої ворогами народу, його зрадниками, запримічу, що в цих думах переважає стремління чи душевна потреба поета дати твір артистичної вартости, опертий на традиційних поетичних мотивах. Тими мотивами саме є тут релігійно-мітологічні традиції, від яких літературно-творча думка Українця, що цими традиціями атавістично перенятий, ніколи не буде вільна» [Сосенко 1994: 281 – 282].

Майже всі відомі нам дослідники українських народних дум акцентують на їхній історичності та приналежності до козацького епосу, відтак актуальним залишається питання, як колективна пам'ять зберігає та втілює у фольклорних текстах спогади про історичні події [Элиаде 1987: 55–64]. Що ж мала на увазі Катерина Грушевська, коли в «Передньому слові» до видання українських народних дум (1927) відзначила, що вони позначені «...особливо інтимними зв'язками з історичними переживаннями українських мас...» [1, с. V]? Як розуміти висловлювання М. Грушевського в рік п'ятдесятилітнього ювілею «Исторических песен...» В. Антоновича й М. Драгоманова: наші думи не є «історичні в основі», а лише «історично підкрашені»? [Грушевський 1924: 106]. Особливої ваги ці

зауваження набувають при спробах тлумачення думи «Сокіл і соколя», алегоричність якої не лише захоплювала, але й спантеличувала дослідників. О. Лісовський навіть висловив думку, що зрозуміти її означає «зрозуміти всі інші думи»: «Що таке неволя? Се *срібні пуга* панських звичок, *жемчуг* панської розкоши, відповідає алегорично дума. Се золоті кайдани цивілізації, навик до розкоши, перетоншені смаки і потреби культурного життя, відповідає Руссо. Хто вільний і щасливий? Той, кому *вільний світ по світу походитьи*, хто відмовиться від розкошів панського життя (каже дума)» [Цит. за: Грушевська 1927: 29 – 30]. Одразу впадає в око, що О. Лісовський ще 1890 року звернув увагу на опозиційність не лише волі й неволі, а й культури та природи (відомо, що в теорії структуралізму, зокрема в працях К. Леві-Строса, принцип бінарних опозицій стає «фундаментальною категорією і сутнісним принципом природи і культури» [Соловьева 2014: 63]. У 1920-х роках впритул до структуралізму, за висновком Є. Мелетінського, наблизилися у своїх працях П. Богатирьов та В. Пропп [6]. К. Сосенко, будучи представником культурно-історичної школи, також не оминув увагою опозиційності «природного» і «культурного» проявів: зосередившись на міфологізмі місяця, він вбачав у місячних ритмах аналогію до історичного буття українського козацтва.

Аналізу текстів думи передуює розгляд традиційної люнарної символіки української щедрівки, записаної Іваном Франком у селі Нагуєвичих: «Стоїть яворець тонкий, високий, / Гей дай Боже! / Тонкий, високий, в корінь глибокий, / А в корінь чорні куноньки, / А в середині ярі пчівоньки, / А на вершечку сив соколенько. / Сив соколенько гнізденце си в'є, / Гнізденце си ве, *бів камінь бере* / Бів камінь бере, все на спід кладе, / В серединьку цвіт калиньку, / Вершок виводить *сріблом, золотом*.

(Вол. Гн. ор. с. ч. 175, Г, запис Ів. Франко в Нагуєвичих) [Сосенко 1994: 280].

Сокіл – «мітичне духовне ество», яке звиває гніздо на райськiм дереві, вкладає в гніздо білий камінь і прикриває його золотом та сріблом. Усе це, на думку дослідника, вказує на місячну символіку сокола: місяць зростається як мале соколя, росте, набуває сили.

Для вичерпного доказу «мітологічного» значення соколів і «люнарної» символіки соколиного гнізда Ксенофонт Сосенко наводить приклад румунської пісні: «Богородиця *пряде* на зеленій стежці, що веде до дверей раю, – *пряде* золоті нитки на одіння для свого сина. Відки не взялись *соколи*, вхопили *пряжу*. Богородиця посилає Івана Хрестителя, щоби вишукав *соколине гніздо і приніс їй, а соколят* візьме собі. Це над мої сили, відповідає святий: соколи *понесли золоту нить високо* під небеса, взяли¹ з неї гніздо, *золотий місяць*, а соколят нема, з них поробилися дрібні звізди» [Сосенко 1994: 285 – 286].

Аналізуючи варіанти В і Г думи про Сокола, вміщені в першій книзі корпусу дум Катерини Грушевської, К. Сосенко виділяє в них такі ключові образи: соколи з чужої сторони, преоздобне дерево горіх, гніздо щерлатное, яйце жемчужное, ясний сокіл, ясне соколя. В цій думі, за висловом К. Сосенка, є всі «люнарно-мітологічні» мотиви, зареєстровані в попередніх прикладах: улюблений український «люнарний» символ райського дерева, «щерлатне» гніздо – в червоних блисках повного місяця – символ первовічного зародкового вогнища, «жемчужне» яйце як перше ядрце світа. Соколи вивели не своє соколя, а безрідне. «В цiм слові є не лиш оповіщення будучої трагедії, але і зізнання, що ця твар, яка з него виклюється, буде відокремлена в світі і жити своїм життям. *Чому це соколя називається ясним*, як не тому, що воно є символом астрального світила; і сокіл старий називається опісля в думі ясним, бо це він як генітор такого соколяти повинен бути такої породи як його плід; тому і яйце знесене соколами є жемчужне, з світляними блисками. Стрільці-булахівці, які напали на соколя, що ледви що виклюлося з яйця, це звичайна мітологічна фігура усіх щедрівок², які співають про три ясні фази місяця, що на него з

¹ Так у тексті К. Сосенка, очевидно, це помилка; треба – «звили».

² Можливо, в назві «стрільці-булахівці» якимось чином відбилася пам'ять про давньоруську Болохівську землю, що розташовувалася на межі Волині, Галичини та Київщини і була остаточно підкорена князем Данилом

самого почину його розвитку зачаюється ворог аби його ясне обличчя затемнити і взяти в темну неволю» [Сосенко1994: 284].

Детальніші міркування дослідника стосуються «містики жемчуга»: на відміну від попередників, К. Сосенко не вбачає в ній ні символів розкоші й багатства вневолі, ні «золотих пут цивілізації». На його думку, це є символи «люнарні», запозичені з популярних щедрівок, де зображають блиск місяця. В одній з них сокіл просить стрільця не стріляти в нього й обіцяє стати в пригоді в час його одруження: «Як меш їхати у ляцькую землю, / По королівну по свою рівну, / Засію поля дрібнов жемчугов: / Зйідеш на поля, засвітять поля / Засвітять поля дрібнов жемчугов... [Сосенко1994: 284].

Таким чином, містика «жемчуга» стосується народження місяця. У всіх варіантах думи соколя визволяється з неволі. «Це є якраз провідна ідея українського культу місяця, що місяць невмирущий, хоч загибає на час, але відроджується на ново. Це відома нам релігійно мітологічна ідея старовіцьких свят Різдва і Щедрого вечера про прадіда народу, що жие невмирущий на небі» [Сосенко1994: 285].

Таким чином, наукова розвідка К. Сосенка звертає увагу на процес міфологізації історичної події, основи якої закладені в традиційній обрядовій творчості, зокрема в колядках і щедрівках. Оскільки сокіл – це символ вищого духовного єства, спроба полонити його є спробою підкорення й обмеження сфери впливу високих духовних сутностей. Очевидним є те, що ці сутності мають світляну природу. Такий висновок, на перший погляд, видається незвичним. Скажімо, сучасна російська дослідниця Людмила Тульцева, досліджуючи тему образів-символів світла в календарній обрядовості росіян, спробувала реконструювати образно-асоціативний ряд символів Світла періоду Різдва і святку. І прийшла до несподіваного, як сама визнає, висновку: «...весь святочний величальний фольклор русских крестьян пронизан символами-образами Света и даже Первосвета» [Тульцева 2012: 170 – 178]. Аналізуючи космологічний комплекс «Вода – Луна – Жінщина» й посилаючись на праці М. Еліаде, авторка пише про образ «жемчуга» і його роль у часі Творення («жемчуг», «красное золото» – «знаки-константи Первосвета»).

Розглядаючи ідею кристалізації світла, М. Еліаде називає кілька образів, що цю ідею представляють: золота квітка, яка стає пуп'янком і розквітає, сім'я, що розвивається й стає зародком, і *перлина* (останнє безпосередньо стосується нашої теми): «Космологічний, ембріональний і алхімічний символізм переплітаються і доповнюють одне одного» [Еліаде 2001: 334–335]. Згадуючи про методи, описані в неотаїстському трактаті *Таємниця золотої квітки*, що був перекладений Р. Вільгельмом і прокоментований К. Юнгом, М. Еліаде зосереджується на таїстському способі «повернення до витоків» – його наслідком є те, що світло «...кристалізується у формі сімені, космічних сил, що символізуються Небом і Землею і через сто днів в середині світла народжується «сім'я-перлина» [Еліаде 2001: 334]. Тексти, які аналізує М. Еліаде, дуже складні, як і текст української народної думи «Сокіл і соколя», бо стосується таємниць життя й безсмертя. Пишучи про символи і культу Сонця й Місяця, М. Еліаде звертає особливу увагу на значення місячного символізму, що дає змогу встановити зв'язок між народженням, становленням, смертю та воскресінням: «Можна говорити про «метафізику Місяця» у тому сенсі, що вона є логічною системою «правд» стосовно способу буття, властивого смертним, всіх елементів, які в Космосі беруть участь у житті, тобто у становленні, у зростанні і відмиранні, у смерті й воскресінні. Не слід забувати, що Місяць розкриває людині не лише той факт, що смерть нерозривно пов'язана з життям, а й особливо те, що *смерть не остаточна, що за нею завжди йде нове народження*» [Еліаде 2001: 84].

Запропоноване К. Сосенком тлумачення місячного символізму народної думи «Сокіл і соколя», що алегорійно проявляється в її сюжеті, потребує уважнішого розгляду в контексті

концепційного викладу ним колядних і щедровечірних традицій з їхньою астральною релігією.

У думі «Сокіл і соколя» спостерігаємо своєрідний вихід з кола космогонічних ідей (світового дерева й світового яйця) в історичну реальність (поява Івана Богославця і міста Царгорода). Та все ж, як зауважив відомий дослідник міфології В. Топоров, історія зв'язана з космогонією, більше того – є варіантом космогонії [Топоров 2010: 183]. Російський вчений звернув особливу увагу на українську народну традицію, яка «...багата архаїзмами і в багатьох випадках зберігає те, що в інших традиціях уже втрачене і може бути відновлене в результаті реконструкції» [Топоров 2010: 265]. У своїх дослідженнях універсального знакового комплексу «світове дерево» В. Топоров, зокрема, спирався на тексти українських колядок, як це робив свого часу К. Сосенко, аналізуючи думу «Сокіл і соколя» з її архаїчними фразами («превоздобне древо», «щерлатне гніздо» і т. д.). І прийшов до висновку, що у всіх чотирьох варіантах думи соколя визволяється з неволі, а це і є провідною ідеєю українського культу місяця [Сосенко 1994: 285].

Література:

1. *Грушевська 1927*: Грушевська К. Передне слово // Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти №№1 – 18 і вступ Катерини Грушевської. – Державне видавництво України, 1927. – С. V – XII.
2. *Грушевська 1927*: Грушевська К. Сокіл // Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти №№ 1 – 18 і вступ Катерини Грушевської. – Державне видавництво України, 1927. – С. 28 – 31.
3. *Грушевський 1924*: Грушевський М. П'ятдесят літ «Исторических песен малорусского народа» Антоновича і Драгоманова // Україна. – 1924. – Кн. 1–2. – С. 97–109.
4. *Еліаде 2001*: Еліаде М. Мефістофель і андрогін // Мефістофель і андроген. Пер. з франц. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 302–468.
5. *Еліаде 2001*: Еліаде М. Священне і мирське. Пер. з нім. // Мефістофель і андроген – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 6–116.
6. Мелетинский *Е.* К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky5.htm>
7. *Соловьева 2014*: Соловьева Н. В. Бинарные оппозиции как основополагающие элементы мифопоэтической и фольклорной картины мира // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – 2014. – № 4. – С. 63–69.
8. *Сосенко 2008*: Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера / Репринтне видання. – Київ: СІНТО, 1994. – 360 с.
9. *Тищенко2008*: Тищенко К. Етноовна історія прадавньої України. – К.: Аквілон-Плюс, 2008. – 480 с.
10. *Топоров 2010*: Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т. 1. – 448 с.
11. *Тульцева 2012*: Тульцева Л. А. «Солнце на веточках»: три книги по народному календарю русских Прикамья // Этнографическое обозрение. – 2012. – № 4. – С. 170 – 178.
12. *Элиаде 1987*: Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. Перевод с французского и английского. Общая редакция И. Р. Григулевича, М. Л. Гаспарова. – Москва: Прогресс, 1987. – 312 с.

В статті на матеріалі українських народних дум розглядається історична проблема неволі (пленення), яка все ще актуальна. Дума «Сокол і соколенок» озадачувала дослідників фольклору, поставив їх перед необхідністю виходу за межі власне історичного простору. Ксенофонт Сосенко в монографії «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера» (1928) пропонує релігійно-міфологічне трактування варіантів думи, розглядаючи культ сокола в зв'язі з українськими традиціями колядування і щедрування. Сокол – вище духовне естетство, в світовій міфології пов'язане зі світлом (наприклад, з сонцем). Аналогія «сокол – казак», а також «місяць – казак», що характерна для українського фольклору як цілого, своєобразно проявилась в думі «Сокол і соколенок» – в її складній багатоуровневій структурі, підкреслюючи ідею неистребимості казацького духа, його періодичного оновлення.

Ключевые слова: епос, дума, міфологія, фольклор, історія, сокол, місяць, плен, свобода.

ББК 74.268.112
УДК 811.1612(07)

Л. М. Головата, доц. (Тернопіль)

Опрацювання простого ускладненого речення на краєзнавчому матеріалі (з життя і творчості Володимира Гнатюка)

Пропонована до друку стаття містить матеріал про опрацювання простого ускладненого речення учнями основної школи на краєзнавчому матеріалі. З'ясовано теоретичні і практичні аспекти та розроблено оригінальну технологію вивчення простого ускладненого речення на текстах краєзнавчого спрямування.

Ключові слова: просте ускладнене речення, тексти краєзнавчого спрямування, система вправ і завдань.

Suggested article for publications consists of simple complicated sentence material for processing by secondary school students based on geographical material. Theoretical and practical aspects were found out and original technology for studying simple complicated sentence based on geographical texts.

Key words: simple complicated sentence, geographical texts, system of exercises and tasks.

Постановка наукової проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Завдання, які постають перед сучасною мовною освітою, потребують творчого підходу в процесі їх розв'язання, зокрема активізувалися проблеми вдосконалення методики навчання української мови, зумовлені зростанням ролі принципу текстотворчості і соціокультурного принципу.

Сьогодні (за новими вимогами до навчального процесу в загальноосвітніх школах) учень повинен не просто засвоїти лінгвістичну теорію, а й навчитися застосовувати отримані знання на практиці, у різних мовленнєвих ситуаціях. Учителю покликаний розширювати українознавчий світогляд школярів, формувати у них розуміння поняття «мала Батьківщина», виховувати почуття любові до рідного краю. Оптимальним варіантом для цього може бути вивчення синтаксису (саме в цьому розділі найповніше виявляється функціональна значущість мовних одиниць) на основі краєзнавчих матеріалів.

Актуальність пропонованої статті зумовлена потребою покращити якість засвоєння учнями теоретичних відомостей із синтаксису простого ускладненого речення через уведення в структуру уроків елементів краєзнавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Загальну методологію дослідження містять наукові здобутки провідних учених щодо вивчення синтаксису (В. Горяний, П. Дудик, С. Єрмоленко, Н. Іваницька, В. Мельничайко, М. Пентиліук, К. Плиско, Р. Христіанінова). Важливі відомості з вивчення простого ускладненого речення відображені у дослідженнях таких учених, як Л. Булаховський, К. Галкіна-Федорук, В. Горяний, П. Дудик, М. Заборна, Н. Іваницька, Л. Іванова, Л. Кадомцева, П. Лекант, М. Плющ, Г. Понаровська, І. Располов, Р. Христіанінова, І. Цоброва.

Проблема опрацювання простого ускладненого речення у середній школі знайшла своє відображення у працях вітчизняних учених, які розробили теоретичні засади викладання синтаксису: О. Біляєв, В. Горяний, П. Дудик, Н. Іваницька, К. Плиско, Р. Христіанінова, М. Пентиліук та ін. (останнім часом вийшли праці С. Карамана, О. Горошкіної, С. Омельчука, М. Кравець); шляхам реалізації соціокультурної змістової лінії на уроках мови присвячені роботи Г. Корицької, А. Ярмолюк та ін. лінгводидактів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Сучасна методика навчання української мови в середній школі акумулювала педагогічний досвід провідних учених-методистів й передбачає систему різноманітних підходів до розгляду синтаксису й простого ускладненого речення як його частини (системно-описовий; комунікативно-діяльнісний; функціонально-стилістичний; функціонально-комунікативний). Особливої актуальності набуває соціокультурний принцип, який, як зазначено у шкільній програмі, вимагає вивчення мови на основі створеної

українським народом оригінальної і яскравої культури, відображеної в міфології, традиціях і звичаях, усній народній творчості, у творах красного письменства, а також акумульованої в перекладних літературних творах інших народів [3, с. 10]. Його втіленню сприяє соціокультурна змістова лінія, що ґрунтується на суспільній та культурноносії функціях мови і реалізується на основі текстів відповідної тематики, які використовують як дидактичний матеріал, передбачає вихід за межі одного навчального предмета і посилення зв'язку освіти з широким культурним контекстом [5, с. 16].

Одним із шляхів реалізації соціокультурної змістової лінії вважається краєзнавчий аспект у викладанні української мови. Це застосування під час занять вправ і завдань на основі текстів літератури рідного краю чи матеріалів, які б відображали історію нашої малої Батьківщини. Під час опрацювання мовної тканини текстів літературно-краєзнавчого характеру учні спостерігають функціонування однорідних членів речення, звертань, вставних і вставлених компонентів, відокремлених і уточнювальних членів речення у мові, поступово вдосконалюють граматичну будову власного мовлення і виробляють навички пунктуаційної грамотності.

Для реалізації краєзнавчого аспекту під час викладання синтаксису простого ускладненого речення неабияке значення мають правильно підібрані дидактичні матеріали, на основі яких формулюються відповідні вправи. Як показує практика, сучасні школярі дуже мало знають про історію, літературу, видатних осіб своєї малої Батьківщини, а тому на уроках української мови доречно розширювати кругозір учнів, використовуючи пізнавальні завдання, а також такі форми й методи роботи, які відповідали б розвитку людини, її духовності, сприяли б розкриттю розумових здібностей дитини. Система вправ і завдань, розроблених на основі місцевого матеріалу, має високий потенціал для активізації художнього сприймання учнів, допомагає створити психологічні передумови для розуміння індивідуальної манери письма митців слова, виховує інтерес до літературного твору, історії рідного краю.

Пропонуємо зразки вправ і завдань до розділу «Просте ускладнене речення» на основі матеріалів про життя, наукову діяльність, творчість Володимира Гнатюка.

Вправа 1. Прочитайте уривок. Доберіть до нього заголовки. Спробуйте продовжити текст, використовуючи речення з однорідними членами.

Мовознавець, публіцист, літературознавець, перекладач, славіст, Володимир Гнатюк у першу чергу був фольклористом і етнографом.

Учений, видавець і редактор, Гнатюк дуже швидко здобув широку популярність у наукових і літературних колах усієї України. Його енергія, сердечність, доброзичливість і сумлінність науковця сприяли товариським творчим взаєминам з багатьма українськими діячами науки і культури.

Вправа 2. Прочитайте речення із листів Івана Франка до Володимира Гнатюка. Знайдіть у них звертання, випишіть їх, з'ясуйте, чим вони виражені і яке місце у реченні займають. Складіть кілька речень, за допомогою яких ви могли б звернутися до директора школи, класного керівника, мами, дідуся, товариша, молодшого брата, використовуючи непоширені і поширені звертання у різних частинах речення.

1. Дорогий друже! Ще одна просьба: прошу заглянути в латинський словар. 2. Вибачайте, дорогий добродію, що так довго не писав Вам і не подякував за Ваші клопоти. 3. Дорогий товаришу! У нас у Львові спокій, хоч робітники раз у раз мирно демонструють свої немирні наміри.

Вправа 3. У запропонованих реченнях знайдіть помилки при виділенні відокремлених членів речення. Запишіть речення, правильно розставляючи розділові знаки. Свою думку аргументуйте. Наведіть цікаві факти із життя Володимира Гнатюка.

1. У 1883 році він (Володимир Гнатюк) учень третього класу народної школи, знав близько 100 довгих казок, багато пісень, переказів та анекдотів. 2. 1897 року восени молодь вибрала головою «Академічної громади» Володимира Гнатюка великого Франкового прихильника. 3. Ще в 1898 році Гнатюк, закінчивши Львівський університет мав викладати у

Львівській академічній гімназії. 4. Записана Володимиром Гнатюком народна творчість, опублікована за його життя становить 4 тисячі сторінок. 5. Олена Майковська разом з майбутнім чоловіком багато працювала в Бучацькому повіті записуючи легенди, пісні та коломийки. 6. Вчений незважаючи на хворобу і постійні матеріальні нестатки, розгортає енергійну громадську діяльність. 7. Він бере участь в організації літніх курсів української мови для слухачів з Галичини та Східної України, турбується про збір коштів для хворого Франка розсилаючи листи-звернення по всій Україні. 8. До останніх днів своїх працював Володимир Гнатюк, звершуючи справжній науковий та людський подвиг. 9. Незадовго до смерті він уже тяжкохворий турбується про видання збірника, присвяченого 10-річчю від дня смерті його найближчого друга титана праці Івана Франка. 10. Помер В. Гнатюк 6 жовтня 1926 року не випускаючи пера із рук.

Вправа 4. Прочитайте речення. Знайдіть у них вставні конструкції. Поясніть вживання розділових знаків. Складіть власні тематичні речення, вживаючи вставні і вставлені конструкції.

1. Благодатним ґрунтом для наукових студій молодого фольклориста була рідна Тернопільщина. За свідченням документів, тільки у Великому Ходачкові він зібрав зразків народної творчості на 50 друкованих аркушів. 2. Завдяки М. Грушевському, І. Франкові, В. Гнатюкові, іншим титанам праці Наукове товариство імені Шевченка у краці свої роки виконувало, по суті, роль Академії наук. 3. Велику роль у житті Володимира Михайловича відіграла Гуцульщина, зокрема село Криворівня. В цю прекрасну закутину в горах щороку приїжджав він лікувати грудну недугу і, безумовно, працювати. Саме Гнатюк привабив сюди Івана Франка, Михайла Грушевського, Гната Хоткевича, Михайла Коцюбинського. 4. І. Франко писав: «...В. Гнатюк, феноменально щасливий збирач усякого етнографічного матеріалу, якому з наших давніших збирачів, мабуть, не дорівняв ні один».

Вправа 5. Прочитайте початок тексту. Опрацювавши необхідну літературу краєзнавчого спрямування, напишіть продовження. У тексті вживайте речення, ускладнені однорідними членами, звертаннями, відокремленими членами, вставними і вставленими конструкціями.

Неподалік міста Монастириська, у мальовничому закутку Тернопільщини, розкинулось незвичайної краси село Велеснів. Услухайтесь у це слово і, далєбі, зачуєте відгомін віків: адже Велес був для наших слов'янських пращурів богом – покровителем скотарства, багатства, торгівлі та народної поезії.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Цілеспрямована робота з реалізації краєзнавчого аспекту під час занять з української мови сприяє, з одного боку, підвищенню інтересу до предмета, а із іншого – створює позитивну мотивацію під час засвоєння мовних засобів при опрацюванні культурознавчої та краєзнавчої інформації. Звернення до різноманітних матеріалів, пов'язаних із Тернопільщиною, формує художньо-естетичні смаки школярів, спонукає до творчого пошуку. Тому вчителям варто використовувати такі тексти і популяризувати їх.

Література:

1. Купцова В. Система краєзнавчої роботи на уроках мови / В. Купцова // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 30 – 35. 2. Методика навчання української мови в середніх освітніх закладах: [підруч. для філологічних факультетів університетів] / [за редакцією проф. М. І. Пентиліук]. – К.: Ленвіт, 2005. – 400 с. 3. Навчальні програми для загальноосвітніх навчальних закладів: Українська мова; Українська література. 5 – 9 класи. – К.: Видавничий дім «Освіта», 2013. – 160 с. 4. Черемшинський О. Музей Володимира Гнатюка: [нарис-путівник] / О. Черемшинський, В. Бачинський, Р. Черемшинська, І. Герета. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 94 с. 5. Ярмолюк А. Соціокультурний аспект навчання української мови: система вправ і завдань / Алла Ярмолюк // Українська мова і література в школі. – 2011. – № 3. – С. 14 – 20.

Предлагаемая к печати статья содержит материал об изучении простого усложненного предложения учениками основной школы на краеведческом материале. Выяснено теоретические и практические аспекты, разработано оригинальную технологию изучения простого усложненного предложения на текстах краеведческой направленности.

Ключевые слова: простое усложненное предложение, тексты краеведческой направленности, система упражнений и заданий.

УДК 81'373.43 = 161.2

ББК 81.2 Укр

І.М. Бабій, к. філол. н., доцент (м.Тернопіль)

Оказіонально-предметна номінація у художньому дискурсі Аркадія Любченка

Стаття присвячена аналізу індивідуально-авторської мовотворчості. У ній розглядаються іменникові авторські неологізми, які функціонують у художніх творах Аркадія Любченка. У статті проаналізовано семантику, дериваційну структуру та особливості функціонування іменникових лексичних інновацій. Із врахуванням семантико-граматичного підходу усі іменникові авторські неологізми А. Любченка поділено на три лексико-граматичні групи: назви осіб, іменники з конкретно-предметним значенням, іменники з абстрактним значенням. Найчисленнішими групами іменникових новотворів є назви осіб та абстрактні назви. Усі виявлені іменникові неолексеми утворені за традиційними словотвірними моделями, властивими українській мові. Продуктивними способами творення неолексем є суфіксація і словоскладання. Переважна більшість іменникових авторських неологізмів – стилістично навантажені у художньому дискурсі А. Любченка. Авторські номінації, як правило, містять оцінно-експресивне забарвлення у художніх творах письменника.

Ключові слова: новотвір, авторський неологізм, індивідуально-авторська номінація, лексична інновація, неолексема, складне слово, спосіб творення.

The article is devoted to the analysis of individual author's linguistic creativity. It considers the noun author's neologisms that operate in fiction by Arcadiy Liubchenko. The article analyzes the semantics, derivational structure and particulars of functioning of noun lexical innovation. Considering semantic-grammatical approach, all the noun authors' neologisms by A. Liubchenko are divided into three lexical and grammatical groups: the names of persons, nouns with specific object value, nouns with abstract value. The largest groups of noun neologisms are the name of persons and abstract names. All the revealed noun neolexemes are created by the traditional word building models, which inherent in Ukrainian. The productive ways of creating of neolexemes are suffixation and word composition. The vast majority of noun authors' neologisms are stylistically loaded in the artistic discourse of A. Liubchenko. The authors' nominations typically content evaluative and expressive color in the art works of writer.

Keywords: neologism, author's neologism, individual author's nomination, lexical innovation, neolexeme, compound word, the way of creation.

Постановка наукової проблеми та її значення. В останні десятиліття спостерігається посилення дослідницького інтересу до індивідуально-авторської номінації. У художньому дискурсі авторські неологізми виступають вагомим естетичним засобом формування письменницького ідіостилю. На думку відомої дослідниці-неолога Г. Вокальчук, вони «покликані в оригінальній формі віддзеркалити своєрідність світобачення і світосприйняття поета, вони є специфічними знаками авторського стилю, «продуктом» складних взаємовідношень у тріаді «світ – мова – мовець» [Вокальчук 2008:32]. У різних аспектах авторську неологічну лексику в українському мовознавстві розглядали такі дослідники: В. Русанівський, Г. Вокальчук, Н. Сологуб, О. Стишов, А. Мойсієнко, Ж. Колоїз, Н. Адах, Г. Сюта, С. Богдан, Л. Ставицька та ін. Неологічні розвідки виконані на матеріалі і поетичних, і прозових творів.

Актуальність нашого дослідження зумовлена оригінальністю та самобутністю ідіостилю Аркадія Любченка. «Шлях української прози 20-х років, як і поезії, був складним і неординарним: глибоко виважені концепції та ідеї зіштовхуються з поверховими маніфестами та гаслами, естетичний аналіз твору нерідко підмінюється політичним; точаться дискусії про форму й зміст творів мистецтва, про шляхи розвитку «пролетарської літератури», її традиції та новаторство, ставлення до класичної спадщини минулого» [Журба 2000:7]. Наснажена романтикою вітаїзму, творчість А. Любченка відображує тогочасне життя та дух епохи. Однак тривалий час творчий доробок цього талановитого письменника був вилучений, а його автор – забутий. Відома дослідниця життєвого та творчого шляху А. Любченка Леся Пізнюк зауважує, що «ще за життя Аркадія Любченка називали «найзагадковішою», «найтаємничішою» людиною, зараз він набув статусу «найзабутішого» члена ВАПЛІТЕ і поступово обростає легендами» [Пізнюк 1999:7]. Письменник «не був

репресований фізично, але морально – так. Можна сказати, що в 30-ті роки він став «представником «задушеного» чи «пресованого» «відродження» (серед кіл якого опинилися П.Тичина, М.Рильський, М.Бажан, І.Сенченко та багато інших), яке змусило замовчати «або перелаштуватися на «фарбовані дудки» [Пізнюк 1999:8]. Але, «незважаючи на трагічну долю митця, його творчість несе заряд життєвого оптимізму та ліричного світовідчуття» [Ткачук 2014: 226].

А.Любченко був яскравою творчою індивідуальністю. Його доробок становить мала проза, романи залишилися у чернетковому варіанті. М.Хвильовий називав свого товариша «вибагливим, вишуканим мініатюристом» європейського масштабу. Відомий літературознавець Микола Ткачук зауважує, що «новеліст прагнув поєднати в новелах дві стильові тенденції: реалістичну, з глибоким психологізмом та ліризацією, імпресіоністичними вкрапленнями та неоромантичну <...>. Як і тодішні прозаїки-імпресіоністи, Любченко плекав «рубану прозу», тобто застосовував короткі речення, мов спалахи, які передають хвилинні враження і настрої персонажів, багату кольорову палітру» [Ткачук 2014:223].

Для реалізації своїх ідейно-художніх завдань А.Любченко влучно і точно застосовував лексичні засоби української мови. Однак, зауважимо, що ще не достатньо досліджено й описано мову новел і оповідань письменника. Зовсім відсутні наукові розвідки, присвячені аналізу індивідуально-авторської мовотворчості митця, тому наше дослідження є потрібним і актуальним. Предметом лінгвістичного аналізу буде okazіонально-предметна номінація у художніх творах письменника.

Мета пропонованої праці – проаналізувати семантику, дериваційну структуру та особливості функціонування іменникових лексичних інновацій у творах А.Любченка, а матеріалом дослідження послужить його мала проза.

Для реалізації задекларованої мети необхідно розв'язати такі завдання: виявити лексичні okazіональні утворення, звірити їх наявність у тлумачних лексикографічних джерелах, описати семантику іменникових авторських неологізмів А.Любченка, охарактеризувати їх дериваційну структуру та з'ясувати способи словотворення, простежити особливості функціонування іменникових авторських неолексем у малій прозі письменника.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У тлумачному словнику лінгвістичних термінів okazіональними називають «слова, що утворюються за наявними в мові моделями, але не використовуються в загальноживаному словнику. Okазіоналізми мають індивідуальний характер, вживаються тільки в умовах певного контексту, який дає змогу розкрити їхнє значення» [Єрмоленко 2001:113].

Неологічний словник Аркадія Любченка становлять іменникові, прикметникові, дієслівні і прислівникові авторські неолексеми, найбільше – прикметникових.

Із врахуванням семантико-граматичного підходу іменникові лексичні новотвори можна поділити на три лексико-граматичні групи: назви осіб, іменники з конкретно-предметним значенням, іменники з абстрактним значенням, які подамо у таблиці, зазначивши кількість неолексем кожної групи.

Іменникові авторські неологізми

№п/п	Лексико-граматичні групи	Кількість іменників
1.	Іменники з абстрактним значенням	50
2.	Назви осіб	20
3.	Іменники з конкретно-предметним значенням	5

Новотвори – назви осіб

Іменникові неолексеми, виявлені у творах А. Любченка, можна об'єднати у кілька лексико-семантичних груп. Індивідуально-авторська номінація осіб письменника відбувається за такими ознаками:

1) рід занять, діяльність: поет-творець, надсилач, шутульник (*Ну, і шутульники ви, бачу, ей-право <...> Але такими словами шуткувати не помагається* («Його таємниця», с.426); *Обережно, любовно, щоб зберегти первісну дорогу цілість (листа. – І.Б.), щоб почути ще запах надсилача <...>* («Два листи», с.238);

2) внутрішні (характерологічні) якості, психологічні властивості: **цицькун, урвихвіст, боягуз-музика** (*Зяму я знав з дитинства. Тоді ще, пригадую, його на вулиці дражнили «цицькуном», і нам, урвихвостам, чимало перепадало від його матері* («Зяма», с.41)]; *Кілька хвилин ми стояли, мов укопані <...> і лише хтось із товаришів пожартував з худорлявого боягуза-музики* («Зяма», с.43);

3) зовнішній вигляд, риси портрету: **жучки-очі, кучерки, вуглики-очі, кирпоносик** (*Згадалася невеличка постать у рудому кошуці, грубі риси обличчя, жучки-очі, такі швидкі й розумні... («Тихий хутір», с.66); Із надщербленого дзеркальця, <...> заясніли йому знайомі вуглики-очі* («Проста історія», с.348); - *Чекай, кирпоносику, зараз пошукаємо твого батька* («Його таємниця», с.428); *Я простягнув йому руку. Він пересмикнув плечима, невиразно чмихнув, засміявся. Жучки-очі розгублено бігали, бігали...* («Його таємниця», с.420);

4) соціальний стан, національність тощо: **дружина-хахлушечка, поет-інтелігент** (*Я й сам її погано знаю... хе-хе... тому й завів собі дружину-хахлушечку...* («Образа», с.196); *<...> про молодого поета-інтелігента з літературної ложі «Геть сором» <...>* («Образа», с.208);

5) політичні уподобання, вираження поглядів тощо: **петлюрчик, більшовики-бузувіри** (*- Не знаю... Спочатку... ніби наш, русин. Потім... потім і вуйко казав, що ви петлюрчик. У нас тут забігали петлюрчики... теж наші...* («Оповідання про втечу», с.145); *Тепер вона знає, що більшовики-бузувіри переслідують усіх християн, особливо поляків, і палять костьоли...* («Оповідання про втечу», с.148);

6) міжособистісні стосунки, ставлення до інших людей: **уподобанець, ворог-хижак** (*Там щойно закінчився ремонт цілої низки великих догідних будинків, у яких раніше жило совєтське начальство та різні його уподобанці, прислужники, прихильники* («Остання ніч», с.408); *Чого ж бо гайдарі кріпко засинали, чого добра князого не доглядали, ворога-хижака до табору підпускали?* («Гайдар», с.89).

Іменникові неолексеми А.Любченка на позначення осіб найчастіше утворені суфіксальним способом і словоскладанням. Продуктивними є моделі творення назв осіб за допомогою суфіксів **-ник, -ач, -ун, -ець**: **шутульник, надсилач, цицькун, уподобанець**, які утворені, як правило, від іменникових та дієслівних твірних основ, а саме: **надсилач** < надсилати, **цицькун** < цицька і под. Крім простих за структурою новотворів, у лексиконі А.Любченка заманіфестована низка індивідуально-авторських юкстапозитів. Твірною базою для таких дериватів виступає два іменники: **ворог-хижак, боягуз-музика, більшовики-бузувіри, дружина-хахлушечка** та ін.

Серед виявлених авторських номінацій осіб простежуємо стилістично нейтральні неолексеми на кшталт: **надсилач, шутульник** (у значенні «жартівник»), однак значно більше стилістичного навантажених лексем, що, як правило, містять оцінно-експресивне забарвлення у художньому тексті. Йдеться про такі авторські номінації осіб, як: **урвихвіст, цицькун, більшовики-бузувіри, ворог-хижак** і под. Естетика таких неолексем виразно проступає у самих контекстах, а саме: *Зяму я знав з дитинства. Тоді ще, пригадую, його на вулиці дражнили «цицькуном», і нам, урвихвостам, чимало перепадало від його матері* («Зяма», с.43); *Кілька хвилин ми стояли, мов укопані <...> і лише хтось із товаришів пожартував з худорлявого боягуза-музики* («Зяма», с.43). Як бачимо, в таких номінаціях простежується негативна оцінність.

Іменники-новотвори з абстрактним значенням

Вагоме місце в неологічному словнику А.Любченка займають іменникові лексеми з абстрактним значенням, які можна об'єднати у кілька тематичних груп, а саме:

1) назви психічних станів людини: **самопоглиблення, зверхтерпіння, недомисленість, незневольність, сум'ятність, щемітність, мітинговість** (Ніна <...> уважно прислухається, але **недомисленість**, явлена на її обличчі, свідчить, що Ніна не може ввіймати основну нитку розмови («Образ», с.196); І точнісінько, як за першої зустрічі, Ніна відчула, що їй бракує **незневольності**, що її опановує незрозуміла **сум'ятність** («Образ», с.219); <...> як іноді роблять ті, що хочуть продовжити солодку **щемітність** нетерпіння, або ті, що однаково бояться і великих неприємностей, і великих радощів («Два листи», с.238); Росло непереможне бажання щільно наблизитись до явища, доторкнутись до нього власною рукою і, зірвавши облуду зачлипаного **мітинговості**, збагнути незаперечне («Його таємниця», с.419);

2) назви психічних властивостей, особливостей характеру: зосередкованість, уява-думка, гульливність, шалапутя, самозаховання (*Я не пізнав. Розхристана, сутула постать, обличчя густо заросло, а в очах замість колишньої спокійної зосередкованості – неспокійні вогники завзяття*) («Зяма», с.43); *Де безумна гульливність ватаг, що приходить із степу, де той посвист, зойк, шалапутя, і розкошлані бранки <...>* («Вертеп», с.324);

3) назви дій, рухів, процесів та способів виконання: **перевій, чутоба, дихтіння, погойдливість, уверт, клубкування, палахтіння, цкління, смокіт** (Ті, що позаду, наближались. Він чув уже їхнє **дихтіння**) («Кров», с.342); *З останнім спритом, з хитреньким увертом знову посипались нарікання і як вислід прийшло знову до прямого звинувачення влади* («Його таємниця», с.426); *Мишкові добре був знайомий цей тягучий смокіт у грудях, у горлі <...> Ніяк не заспокоїти це настирливе цкління* («Проста історія», с.363);

4) назви часових відрізків: **давнизна, далеке-давнє** (*І не хотілося йому думати ні про що. Хіба про минуле... Він спочивав душею тоді, коли думки були в далекому-давньому*) («Із темного передпокою», с.78); *Бо вже вклоняються химери давнизни, вже упокорено стеляться простори* («Вертеп», с.330);

5) назви звуків, звукових проявів дій, рухів, процесів: **гуль-галас, стуготнява** (*І знову цілу ніч із княжих наметів гуль-галас тривожний, аж луна тирсу хилила, аж часом з переляку коні*) («Гайдар», с.88); *Тим часом стуготнява, швидко наближаючись, обертається у цілий рій шорстких перекішених звуків <...>* («Вертеп», с.303);

6) назви, що характеризують спосіб життя, внутрішній світ людини: **зміщання, збуржуазнення** (*Про тупець, у який зайшла революція, і зміщання, збуржуазнення, патологічне переродження провідної комуністичної верстви*) («Його таємниця», с.427);

7) назви кольорів та їх відтінків: **ряботінь** (*Знову глянув, але вітрець колихав стінку галуззя, просіваючи невиразну ряботінь. Проте він полетів, як червона пляма злегка ворухнулася*) («В берегах», с.100);

8) назви збірних понять; **гуртовина, кочовисько, мостовиння** (<...> здійснюється, як це часто буває, ціла **гуртовина** невгавучих, оскраженілих звуків, що різко пройматимуть ваші істоти й нареши ті розірвуть оцю завісу («Вертеп», с.267); *Вже як покинули шпилі приморські, як повертали кочовиськом, піймався Вар* («Гайдао», с.89);

9) назви явищ природи тощо: **сонцевій, зеленосік, вітер-хуртеча, похолодь, протінь, дощовиння, шибеник-вітер** (*Сонцевієм роздувало молоді груди, наливало жили п'яною смолою, - ой, пливли в блакить зелені простори без кінця, без краю...<...> Зеленосоком м'язи натирав і нюхав м'язи, - о, він добре знав, як пахне сонце!*) («Гайдар», с.87); *Не Громодар креснув кресалом, розсипаючи лютий гуркіт, не вітер-хуртеча погнав оберемками хмари, заслоняючи сонце, здійснюючи зойки в повітрі, - смертним побоєм стикнулися в степу два невблаганні звірі* («Гайдар», с.91); *І що біглося йому легко, що довкола чорна ніч, і шибеник-вітер, і буйна бадьорість, - він був по-своєму вдячний* («Ворог», с.396);

10) назви пори року, дня, ночі і под.: **середзим'я, матінка-ніч** (*Було середзим'я. Саме така пора, коли сніг майже розтанув, на шляхах починало протряхати, але з півночі знову ввійнули морозні вітри, дедалі різкіші, нестримніші*) («Ворог», с.393); *Єдина надія на матінку-ніч. Треба тут переждати до темряви і – кроком руш!* («Оповідання про втечу», с.126).

11) назви з суфіксами суб'єктивної оцінки (зменшеності, здрібнілості, збільшеності, згрубілості): *лихоманочка*, *тасмничка* (*Лихоманочка* таки добре знесила мене («Оповідання про втечу», с.137); <...> щоб усе це лишилося між ними – хай, мовляв, буде в них така маленька скромна *тасмничка* («Образа», с.222);

12) назви, що характеризують життєвий шлях, який не залежить від волі людини: *доля-лиходійка* (І він ще раз проклинав свою долю лиходійку, яка не то що обминула його службовим щастячком, але й обмежила правом на членство у профспілці <...> («Кукіль», с.48).

Матеріал дослідження та його аналіз дозволяє стверджувати, що кількісно найбільшу і семантично найбільш розгалужену систему іменникових авторських неологізмів А.Любченка становлять іменники з абстрактним значенням. На відміну від конкретних, «абстрактні іменники позначають не власне предмети, не матеріальні об'єкти, а абстраговані, узагальнені людською свідомістю і представлені в мові у вигляді предметів дії, процеси, стани, якості і под., безпосередньо пов'язані з конкретними предметами» [*Вихованець 2004: 51*]. Іменники з абстрактним значенням є «назвами загальних і наукових понять; опредметнених статичних і процесуальних ознак, метрологічних одиниць, які мисляться людиною безвідносно до кількісних вимірів і сприймаються не органами чуття, а інтелектуально» [*Мойсієнко 2013: 255-256*].

У сучасній українській мові більшість абстрактних іменників є вторинними (похідними, мотивованими) словами, що містять суфікси на позначення абстрактності, а саме: **-ість**, **-нн(я)**, **-от(а)**, **-ик(а)** та ін. (**ніжність**, **страждання**, **доброта**, **діалектика** тощо), хоча наявні й непохідні абстрактні іменники, але їх значно менше (**метр**, **гумор**, **горе**, **біда** тощо).

У неологічному словнику А.Любченка майже всі виявлені абстрактні іменники – похідні, вторинні, більша частина яких утворена суфіксальним способом. Продуктивними виявились словотвірні моделі творення неологізмів за допомогою суфіксів **-нн(я)**, **-енн(я)**, **-анн(я)**, **-ість**: **незневольність**, **гульливість**, **мітинговість**, **змішання**, **збуржуазнення** та ін. Такі деривати утворені від прикметникових і дієслівних основ, а саме: **мітинговість** < мітинговий; **незневольність** < незневольний; **обуржуазнення** < збуржуазнитися і под.

Менш продуктивними є моделі творення абстрактних неолексем за допомогою суфіксів **-об(а)**, **-изн(а)**, **-инн(я)**: **чутоба**, **давнизна**, **мостовиння** та ін. Кілька іменникових неологізмів утворено за допомогою нульової суфіксації: **перевій**, **уверт** від дієслівних основ, а саме: **перевій** Ø – перевіяти; **уверт** Ø – увернути.

Неродуктивними способами творення іменникових лексем є префіксальний і префіксально-суфіксальний. Тільки один іменник-новотвір виник префіксально-суфіксальним способом від іменникової основи: **середзим'я** < зима (серед зими). Іменник **протінь** виник шляхом префіксації від іменника *тінь*.

Окрему групу іменникових лексичних інновацій з абстрактним значенням становлять складні неолексеми. Нерідко вони утворені юкстапозицією, як правило, шляхом поєднання двох іменників: **матінка-ніч**, **доля-лиходійка**, **вітер-хуртеча**, **шибеник-вітер**, **уява-думка** та ін., а саме: **шибеник-вітер** < шибеник, вітер; **уява-думка** < уява, думка; **вітер-хуртеча** < вітер, хуртеча тощо.

Змішаним способом творення виникла складна неолексема **сонцевій** – способом складання з нульовою суфіксацією (**сонцевій** Ø – сонце віяти).

Основоскладанням утворені іменники **зеленосік**, **ряботінь** від словосполучення іменника з прикметником: **зеленосік** < зелений сік; **ряботінь** < ряба тінь.

Неолексема **далеке-давнє** утворилася неморфологічним способом, а саме: субстантивацією, тобто переходом прикметника до розряду іменника. У лексичному складі сучасної української мови відсутнє слово **далеке-давнє**. Врахувавши граматичне оформлення цього слова, зауважимо, що первісно **далеке-давнє** виникло від прикметників **далеке** і **давнє**. Але у реченні «Він спочивав душею тоді, коли думки були в **далекому-давньому**» (с.78) в оповіданні «Із темного передпокою» простежуємо перехід прикметника до іменника.

Іменники-новотвори з конкретно-предметним значенням

Лексико-граматичний розряд конкретних іменників охоплює іменники, які «називають оформлені дискретні предмети, природні й соціальні явища, інституції тощо, які можна лічити й сприймати органами чуття (тобто розрізняти за допомогою дотику, зору, нюху, смаку тощо) [Мойсієнко 2013: 255].

У неологічному словнику А.Любченка ми виявили всього кілька конкретних іменникових неолексем. Це назва рослини **красень-клен** (*І довкола був спокій – тільки з трепетних, як лампади, красень-кленів капало й капало тічне золото («Via dolorosa», с.114)*) і назви тварини **гривун** (*Так недоторкливий гривун поводить баским оком – тремтить, мовчить, вичікує («Гайдар», с.88).*

Іменник **красень-клен** утворений способом юкстапозиції від двох іменників (**красень-клен** < *красень, клен*). Суфіксальним способом виник іменник **гривун** від іменника *грива* (**гривун** < *грива*). Словотвірним засобом виступає суфікс **-ун**, який зустрічається в основах іменників чоловічого роду, вказує на назви осіб (у цьому випадку – тварини) за характерними ознаками, поширений.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Уся система форм і засобів індивідуального словотворення Аркадія Любченка засвідчує самотність письменницького ідіостилю, репрезентує авторське світобачення, добрий естетичний мовний смак. Новизною та багатою естетикою виділяється корпус іменникових індивідуально-авторських неолексем. Зауважимо, що всі вони утворені за традиційними словотвірними моделями, властивими українській мові. Продуктивними способами творення іменникових лексичних інновацій виявились суфіксація та словоскладання. Переважна більшість авторських номінацій містить оцінно-експресивне забарвлення у творах А. Любченка. Всебічне та глибоке вивчення ідіостилю Аркадія Любченка – важливе завдання наступних наукових досліджень лінгвістів.

Література:

1. *Алексієнко 2013*: Сучасна українська мова: Морфологія: підручник/ Л.А.Алексієнко, О.М.Зубань, І.В.Козленко: за ред. А.К. Мойсієнко. – К.:Знання, 2013. – 524 с.
2. *Вихованець 2004*: Вихованець І.Р. Теоретична морфологія української мови: Академічна граматики української мови/ І.Р.Вихованець, К.Г.Городенська. – К.: Унів. Вид-во «Пульсари», 2004. – 400 с.
3. *Вокальчук 2008*: Вокальчук Г.М. Словотворчість українських поетів ХХ століття: монографія/ Г.М.Вокальчук. – Острого: Національний університет «Острозька академія», 2008. – 536 с.
4. *Єрмоленко 2001*: Єрмоленко С.Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів/ С.Я.Єрмоленко, С.П.Бибик, О.Г.Тодор. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
5. *Журба 2000*: Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття/ Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 120 с.
6. *Любченко 1999*: Любченко А. Вибрані твори/ А.Любченко. – К.:Смолоскип, 1999. – 520 с.
7. *Мойсієнко 2013*: Сучасна українська мова: Лексикологія. Фонетика: підручник/А.К. Мойсієнко, О.В. Бас-Кононенко, В.В. Берковець та ін.; за ред. А.К. Мойсієнка; Київ. нац.ун-т ім. Т.Шевченка. – К.: Знання, 2013. – 340 с.
8. *Пізнюк 1999*:Пізнюк Л. Той самий Любченко // Любченко А. Вибрані твори/ Передмова Л.Пізнюк/А. Любченко. – К.: Смолоскип, 1999. – 520 с.
9. *Ткачук 2014*: Ткачук М.П. Українська література ХХ століття. Монографія/ М.П. Ткачук. – Тернопіль: Медобори, 2014. – 608 с.

Стаття посвячена аналізу індивідуально-авторському мові писателя. В ній розглядаються авторські неологізми-іменники, які функціонують в художественних творах Аркадія Любченка. В статті проаналізовані семантика, дериваційна структура і особливості функціонування лексических інновацій-іменників. З урахуванням семантико-граматичного підходу всі авторські неологізми-іменники розділені на три лексико-граматичні групи: названі лиця, іменники з конкретно-предметним значенням, іменники з абстрактним значенням. Самими численними групами новостворених є названі лиця і абстрактні названі. Всі виявлені неолексеми-іменники утворені за традиційними словообразовательними моделями, притаманними українській мові. Продуктивними способами утворення неолексем є суфіксація і словоскладання. Більшість авторських неологізмів виконують стилістичну роль в художественному дискурсі А. Любченка. Авторські номінації, як правило, мають оцінно-експресивну окраску в художественних творах писателя.

Ключеві слова: новостворення, авторський неологізм, індивідуально-авторська номінація, лексическа інновація, неолексема, складне слово, спосіб утворення.

Е.Я. Палихата, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль).

Формування ввічливості у процесі навчання культури діалогічного спілкування

У статті досліджена актуальна проблема формування ввічливості під час навчання культури діалогічного мовлення: використання форм мовленнєвого етикету і засобів логіко-емоційної виразності, дотримання правил спілкування. Запропоновано теоретичний матеріал про мовленнєвий етикет і культуру спілкування, розроблено систему ситуативних вправ, спрямованих на формування культури діалогічного мовлення і запам'ятовування форм мовленнєвого етикету, які вживаються в діалогічних текстах, побудованих на основі природних і штучних (вербально описаних) ситуацій.

Ключові слова: мовленнєвий етикет, ввічливість, культура спілкування, діалогічне мовлення, засоби логіко-емоційної виразності, комунікативні вправи.

Eleonora Palykhata Developing courtesy in the process of teaching dialogue speech standards

The article deals with the problem of developing courtesy in the process of teaching dialogue speech standards: using speech etiquette forms and means of logical and emotional expressiveness, following the rules of communication. Theoretical material on speech etiquette and communication standards has been suggested. The system of situational exercises for developing dialogue speech standards and memorizing speech etiquette forms used in texts based on natural and mock dialogue (verbally expressed) situations has been developed.

Keywords: speech etiquette, courtesy, communication standards, dialogue speech, means of logical and emotional expressiveness, communicative exercises.

Провідною думкою висвітлення процесу формування ввічливості у навчанні культури діалогічного спілкування є слова Мігеля де Сервантеса «Ніщо не обходиться нам так дешево і не цінується так дорого, як ввічливість».

Кожна людина, яка хоче досягнути успіхів упродовж свого життя, повинна навчитися ввічливо спілкуватися, дотримуватися правил мовленнєвого етикету, піклуватися про власну культуру під час діалогічного мовлення. Ввічливість є основою етикетного спілкування, тоді як етикет – це компонент зовнішньої культури окремої людини і суспільства загалом [5, с. 441].

Проблеми культури діалогічного спілкування досліджували Я. Радевич-Винницький (етикет і культура спілкування) [4], С. К. Богдан (традиції мовного етикету українців) [1], Е. Я. Палихата (культура діалогічного мовлення учнів основної школи) [3], О. П. Орлова (культура діалогічного мовлення студентів нефілологічних спеціальностей) [2] та інші.

Духовні наші наставники і вчителі-словесники, намагаючись виховувати в дітей і дорослих добropорядність, тактовність, чистоту думок, почуттів і вчинків, пропонують: «Уважай на свої думки, бо вони стануть твоїми діями, уважай на свої дії, бо вони стануть твоїми вчинками, уважай на свої вчинки, бо вони стануть твоїм характером, уважай на свій характер, бо вони стануть твоєю долею». Особливо обережно потрібно ставитися до мовленнєвих дій, до промовленого слова. Формування ввічливості розпочинається в дошкільний період у колі родини і продовжується в лоні загальноосвітньої школи на уроках і в позаурочний час. Зазвичай для вироблення культури діалогічного спілкування із системи уроків із розвитку зв'язного мовлення у п'ятих-дев'ятих класах виокремлюються уроки діалогування, проводяться факультативні заняття з мовленнєвого етикету і діалогічного спілкування і різні види позакласної роботи.

Мета статті – запропонувати фрагменти уроків діалогування для полегшення роботи вчителям-словесникам і студентам-філологам із формування ввічливості у процесі навчання культури діалогічного спілкування. Для досягнення мети публікації запропоновано:

1) теоретичний матеріал для уроків діалогування із тем «Мовленнєвий етикет і ввічливість» та «Відображення ввічливості у мові й мовленні»; 2) комунікативно-ситуативні вправи, спрямовані на продукування діалогічних єдностей і діалогічних текстів для вироблення культури мовленнєвого спілкування.

Тема 1. Мовленнєвий етикет і ввічливість.

Мета. Ознайомити учнів із правилами і формами мовленнєвого етикету; виховувати ввічливість.

Розповідь учителя – запропонований теоретичний матеріал.

«*Будьте взаємоввічливі*» – наголошують написи на плакатах. «*Треба бути ввічливими*» – повчають батьки дітей. Що це означає – бути ввічливим, чому нас до того привчають з раннього віку, для чого це потрібно?

Для відповіді на ці запитання, перш за все, розглянемо співвідношення таких явищ, як етикет і ввічливість. Нагадаємо, що етикет і мовленнєвий етикет – це прийняті в тому чи іншому колі людей правила, норми поведінки, в тому числі й мовленнєвої, які, з одного боку, регулюють, а з іншого, показують відношення членів спілкування приблизно за такими лініями: свій – чужий, вищий – нижчий, старший – молодший, далекий – близький, знайомий – незнайомий і навіть приємний – неприємний.

Ввічливим і неввічливим можна бути по-різному. У ввічливості і неввічливості є багато відтінків. Вони позначаються такими словами, як: *ввічливо, неввічливо, коректно, галантно, зарозуміло, грубо, манерно, церемонно* та ін.

Ввічливість людини оцінюється іншими як позитивна якість. Кожен із нас чув щось подібне: «Яка гарна людина – завжди поздоровляє нас на свята» або «Гарна у вас донечка – завжди з усіма вітається, така співчутлива, добре слово скаже, усміхнеться» і т. д.

Вважають, що у вітаннях («*добрий день*», «*Христос Воскрес*» та інших), а також словах вдячності («*дякую*», «*спасибі*»), проханнях вибачення («*вибачте*», «*даруйте*», «*перепрошую*» та інших) прихована влада над нашим настроєм. Наприклад, за «*дякую*» багато хто з нас готовий відмінно працювати, допомогти у чомусь тощо. Коли вдячність не висловлюється – настрій псується, виникає образа на співрозмовника чи упереджене ставлення до нього. Людина, яка порушує елементарні правила ввічливості, правила спілкування, заслуговує від інших суворих оцінок.

«Чарівна сила» мовленнєвого етикету полягає в тому, що вона відображає особливий рівень інформації, якою ми обмінюємося у спілкуванні. Психологи і психіатри спостерігали випадки, коли відсутність ласки з боку дорослих викликало у грудних дітей сильне відставання в розвитку і навіть захворювання. Тому це, що інтуїтивно робить мати, – розмовляє з грудною дитиною, усміхається їй, бере її на руки, гладить – дуже необхідне для дитини. Така ж увага з боку батьків потрібна і вам, школярам, і вашим батькам, але вже з вашого боку.

«Чарівність» мовленнєвого етикету ще й в тому, що він насправді відчиняє двері наших взаємостосунків. Спробуйте сказати, наприклад, у транспорті «*посунься*», ваш адресат швидше всього витлумачить це як наказ і одночасно грубість і буде мати право не виконати вашої вимоги: для чого це ви приписуєте собі роль «начальника», а йому відводите роль підлеглого? Але додайте «*будь ласка*» – і ваше висловлення, спрямоване на партнера, враз стає чарівним. Ваше бажання за умови використання ввічливих форм зразу ж виконується.

Без уживання мовленнєвого етикету навіть друзів можна втратити. Бувають випадки, коли люди не звертають уваги на ввічливість, більше того – обурюються, коли до них говорять ввічливо. Наприклад, розглянемо такий випадок: пасажир автобуса, якого жінка попросила передати гроші на квиток, сказавши при цьому «*будьте ласкаві*», прямо так і заявив: «*Не робіться такими ввічливими!*». Як ви вважаєте, чи вихований той чоловік? А може, він бажає бачити навколишніх такими ж невігласами, як він сам?

Якщо немає в людини того, що потрібно іншій, то завжди можна подарувати людині, принаймні посмішку. Часто це навіть більше, ніж слова ввічливості.

Отже, дотримання мовленнєвого етикету відіграє важливу роль в житті кожної людини. Якщо ми розмовляємо, користуючись при цьому мовленнєвоетикетними формами, приємно посміхаємося, то з нами приємно спілкуватися, і навпаки, якщо ми висловлюємо свої думки грубо, вигляд понурий, злий, то й до нас буде відповідне ставлення [3].

Практичний матеріал для виконання вправ.

Вправа 1.

а) Ви зустрічаєте знайому дівчину і запитуєте: «Як твоє здоров'я?». Що вона має відповісти з погляду мовленнєвого етикету? Відповідь дайте одним коротким реченням.

б) Чи буде правильно розповідати докладно про своє здоров'я, про температуру, про ліки, які ти приймаєш.

Вправа 2.

Таксист привіз на вказане місце пасажира. Пасажир вийшов, залишивши гроші на сидінні. Про що він забув?

Вправа 3.

В кафе зустрілися дві подруги, щоб обговорити питання організації мовного заходу. Офіціантка принесла їм замовлення. Попоївши, вони розклали свої рукописи і почали обговорювати свої питання. Через півгодини офіціантка заявила: «Я тут зі столиків прибираю, а ви свої конспекти читаєте! Якщо поїли, то йдіть уже!».

Що повинна була сказати офіціантка?

Що мали б відповісти подруги?

Тема 2. Відображення ввічливості у мові й мовленні.

Мета. Подати учням інформацію про ввічливість, яка відображається у мові й мовленні; розвивати уміння й навички правильного спілкування; виховувати культуру мовлення.

Повідомлення учителем теоретичного матеріалу.

Мова є відображенням нашого життя, природи, об'єктів і плодів фантазії, наших взаємостосунків – сімейних і службових, всього того, що було і є. Мова називає все, що є в людини, і що пов'язане з її зовнішністю, духовним світом, почуттями, емоціями, з її оцінками і стосунками. Мова відображає ввічливість.

У науковому стилі вживають «ми» замість «я». Це пов'язано передусім з участю в дослідженні інших учасників; інколи так зване «ми» виникає при об'єднанні адресанта й адресата у спільній дії. Це можливо, коли замість називання одиничного адресата займенником другої особи («ти» або «ви») його перетворюють на «ми». Так, наприклад, лікар запитує хворого: «То як ми себе почуваємо?». У такій формі і співчуття, і участь. Проте, коли мовець замість «я» вживає «вони», він переміщує себе в групу тих, хто має право вказувати, наприклад: «Вам же кажуть, що квитків немає!». «Кому кажуть!» – це вже вираження категоричності й вимоги. Тому можна сказати, що гра з особовими займенниками у нашому житті досить цікава.

Зі шкільної граматики відомо, що дієслово з частками «би / б» означає нереальну дію, яка не відбулася, наприклад: «Хотіла б я піснею стати».

В українській мовленнєвій етикет проринкли форми «Я хотіла б подякувати вам» чи «Я хотів би вибачитися перед вами», в яких звучить гордість, пиха і навіть зневага до співрозмовника, на які так і напрошується відповідь: «У чому справа? Дякуйте (Вибачайтеся)». А чи не краще було б скромно подякувати чи вибачитися за допомогою використання передусім звертання, а далі – слів вдячності чи вибачення? Наприклад: «Ольго Петрівно! Дуже дякую Вам за надану мені допомогу в написанні...» чи «Олександрє Івановичу, вибачте мені, що я був таким неуважним до Вас, ігнорував ваші зауваження... Вибачте мені, будь ласка». Тут можна вжити до звертання і пошанні форми «шановна, вельмишановний, дорогий тощо», які виражатимуть справжню щирість вибачення, вдячності, запрошення тощо [4].

Не менш цікавим є вживання мовцем висловлень, невластивих ситуації спілкування чи соціальним його ролям. Так, наприклад, привітатися за допомогою «Вітаю вас!» може переважно інтелігент старшого чи середнього віку або людина в офіційній ситуації спілкування. Але якщо підліток у своїй компанії скаже: «Вітаю вас, діти мої!», то це буде не стільки ввічливо, скільки смішно.

Ввічливість часто змушує нас не вживати пряму відмову («Я відмовляюся ...», «Я не буду виконувати ...»), а виражати її завуальовано «Мені дуже шкода, але я не можу...», «Я би з радістю, але...», вказавши на сам аргумент, наприклад, зайнятості, поганого самопочуття, що використовується як відмова. Розглянемо, наприклад, діалогічну єдність:

– Василю Степановичу, чи змогли б Ви мені завтра допомогти ...?

– Я завтра іду до лікаря!

У цій діалогічній єдності репліка-відповідь сприймається як відмова, і можлива вона лише тоді, коли мовець, який просить допомоги, зі своїм співрозмовником є партнери і добре знають один одного. В іншому випадку вона буде вважатися неввічливою [2].

Із погляду категорії ввічливості проаналізуємо ситуацію, в якій люди що-небудь просять. Тут мовець прагне не відступати від правил ввічливості, інакше він ризикує не досягти своєї мети. Адже результат прохання спрямований на користь прохача: «Я прошу вас зробити це ...», «Передайте, будь ласка, ...», «Будьте ласкаві, ...». А ось дія під час поради спрямована на користь «ти» – адресата: «Я раджу вам зробити це» чи «Було б краще змінити назву твору» тощо. Якщо результат поради важливий, у першу чергу, для адресата, а не для адресанта, чи повинен він бути ввічливим? Обов'язково повинен! Порада повинна бути тактовною. Саме тому не варто радити старшим за віком, посадою, якщо вас про це спеціально не просять. Коли, наприклад, старшій жінці не пасує якийсь фасон одягу, допомогти їй можна невимушеною пропозицією поміняти цю річ на іншу: «А ви не пробували одягнути світліший тон?» і т. ін. [1].

Прохання, що не супроводжується ввічливим «будь ласка», може розцінюватися слухачем як вимога. Наприклад, «Підійдіть!» – у громадських місцях разом із «будь ласка» – це вже ввічливе прохання. Крім цього показника ввічливості, є немало інших: «будь ласка», «якщо вам не важко», «зробіть послугу» та інші. Такі показники можуть використовуватися і старшими, й молодими. Ввічливість прохання забезпечується у мові великою кількістю питальних структур. Запитання стосується можливостей адресата: «Ви можете відійти?», «Вам не важко пропустити мене?». Те, що перед нами не запитання, а прохання, зрозуміло кожному. Але краще було б сказати спонукальним реченням: «Відійдіть, будь ласка», «Пропустіть мене, будь ласка», «Прошу мене пропустити» [3].

Отже, для вираження прохання, відмови, поради чи вітання існує багато ввічливих конструкцій. І кожна вибирається залежно від ввічливості й культури адресанта й адресата, а також від мовленнєвої ситуації. Культура спілкування полягає в тому, щоб у тій чи іншій ситуації вибрати оптимальний варіант (слів і засобів логіко-емоційної виразності) для демонстрування своєї ввічливості.

Практичний матеріал для виконання вправ.

Вправа 1. Прочитайте репліки з дотриманням ввічливої інтонації. Скажіть, до якої мовленнєвої ситуації вони підходять.

1. Потримайте, будь ласка, мою сумочку. 2. Перейдіть, будь ласкаві, на другий бік. 3. Марійко, допоможі мені, будь ласка, завтра. 4. Я прошу тут зупинитися. 5. Я раджу вам взяти іншу книжку. 6. Маріє Василівно, чи не пробували Ви одягати світліший костюм? 7. Прохання звільнити проїжджу частину вулиці.

Вправа 2. Із поданих реплік назвіть ті, які виражають ввічливе прохання.

Чи могли б ви це прочитати? 2. Послухайте, будь ласка, цю музику? 3. Чи не могли б ви проспівати цю мелодію?

Вправа 3. Прочитайте репліки й діалогічні єдності. Які з них не виражають ввічливого ставлення до співрозмовника. Перебудуйте їх, щоб вони відповідали правилам культурного спілкування.

– Наталіє Іванівно, прочитайте рукопис моєї статті, бо вже завтра маю здати її у видавництво. – З якої речі я маю читати?

– Ти не зміг би мені допомогти викопати картоплю? – Ні.

– Звільніть місце! – Ще чого?

Вправа 4. Введіть подані словосполучення в діалогічні єдності, які виражали б

ввічливі прохання чи відмову. Дотримуйтеся прохальної інтонації.

Розв'язати задачу, піти в магазин, купити зошит, принести води (дрова), намалювати яблуко, перевірити твір.

Зразок:

– *Вадиме, допоможі мені, будь ласка, розв'язати задачу.*

– *Вибач, але я пишу твір.*

Вправа 5. Прочитайте вірш Ліни Василівна Костенко і скажіть, чи стосується його зміст ввічливості діалогічного мовлення.

Пропонуємо допоміжні слова для побудови діалогічних реплік: *гасло, вказівка, порада, настанова.*

*В епоху спорту і синтетики
Людей велика ряснота.
Нехай тендітні пальці етики
Торкнуть вам серце і вуста.*

Зразок:

– *На мою думку, ці слова мають стати гаслом для вироблення ввічливого діалогічного спілкування.*

– *А я вважаю, що ...*

Отже, уроки української мови чи факультативні заняття із формування ввічливості в діалогічному спілкуванні сприяють виробленню зовнішніх форм культурної поведінки, вихованості, умінь гідно тримати себе в оточенні інших людей, доречно використовувати жести й міміку, тобто набувати якісних культуромовленнєвих манер спілкування.

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у студіюванні проблеми формування інтонаційного оформлення діалогічних єдностей у різних стильових аспектах діалогічного мовлення.

Література:

1. Богдан С. К. *Мовний етикет українців: традиції і сучасність* / С. К. Богдан. – К. : УНВЦ «Рідна мова», 1998. – 475 с.
2. Орлова О.П. *Формування мовленнєвого етикету і культури діалогічного спілкування студентів вищих навчальних закладів (на матеріалі української та німецької мов)* / О.П. Орлова // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка.* – Тернопіль, 2010. – Випуск 3. – С. 97-104.
3. Палихата Е.Я. *Культура діалогічного мовленнєвого спілкування. 5-9 класи: Навчальний посібник для учнів* / Е.Я. Палихата. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. – 2003. – 104 с.
4. Радевич-Винницький Я. *Етикет і культура спілкування* / Я. Радевич-Винницький. – К. : Т-во «Знання», КОО, 2008. – 291 с.
5. *Словарь по этике* / [под ред. А. А. Гусейнова и И. С. Кона]. – 6-е изд. – М. : Просвещение, 1989. – 447 с.

Палыхата Э. Я. *Формирование вежливости в процессе обучения культуры диалогического обучения*

В статье исследована актуальная проблема формирования вежливости в процессе изучения культуры диалогической речи; использование форм речевого этикета и средств логико-эмоциональной выразительности, придерживания правил общения. Предложен теоретический материал о речевом этикете и культуре общения, разработана система ситуационных упражнений, направленных на формирование культуры диалогической речи и запоминания форм речевого этикета, которые употребляются в диалогических текстах, построенных на основе естественных и искусственных (вербально описанных) ситуаций.

Ключевые слова: *речевой этикет, вежливость, культура общения, диалогическая речь, средства логико-эмоциональной выразительности, коммуникативные упражнения.*

УДК 81'373.7
ББК 81.2Укр-4я2

Н. О. Свистун, доц. (Тернопіль)

Складнопідрядні речення розчленованої структури зі значенням прямої і розчленованої структури зі значенням прямої і зворотної зумовленості (на матеріалі творів Бориса Харчука «Межі і безмежжя», «Майдан»)

У статті описується лінгвістичний статус складнопідрядних речень розчленованої структури зі значенням зумовленості у сучасній синтаксичній науці, аналізуються складнопідрядні речення розчленованої структури зі значенням прямої і зворотної зумовленості (на матеріалі романів Бориса Харчука «Межі і безмежжя», «Майдан»). Представлено зразки подібних конструкцій у мові творів автора, засоби зв'язку для поєднання предикативних частин у них. Доведено, що у мові творів вказані речення у цілісній текстурі з іншими видами речень активно функціонують і допомагають створити особливий, неповторний світ письменника.

Ключові слова: складнопідрядні речення, складнопідрядні речення розчленованої структури (розчленованого типу), складнопідрядні речення зі значенням зумовленості, пряма і зворотна зумовленість, засоби зв'язку, сполучники.

In the article the linguistic status of the complex sentences of segmented structure with the meaning of conditionality in the modern syntactic science is described, the complex sentences of segmented structure with the meaning of forward and reverse conditionality are analyzed (based on novels by Boris Kharchuk «Limits and immensity», «Square»). The samples of similar constructions in the language of works of author and the communications for combination of the predicative parts of them are represented. It is proved that in the language of works the pointed sentences in the integral texture with other types of sentences actively function and help to create a special and unique world of the writer.

Key words: complex sentences, complex sentences of the segmented structure (segmented type), complex sentences with the meaning of conditionality, forward and reverse conditionality, communication, conjunctions.

Постановка наукової проблеми та її значення. З-поміж усіх типів складних речень складнопідрядні займають центральну позицію за структурно-семантичними параметрами, а також у кількісному відношенні. Подібні конструкції постійно перебували у колі досліджень лінгвістів. Вони посідають особливе місце в системі українського синтаксису завдяки своїй формально-граматичній будові і комунікативній організації, в якій чітко простежується наявність спеціалізованих синтаксичних показників утворення речення та комунікативної значущості предикативної частини. Варто згадати таких дослідників, як І. Вихованець [Вихованець 1992], А. Загнітко [Загнітко 2001], І. І. Слинько [Слинько 1994], К. Шульжук [Шульжук 1989] та ін., у працях котрих знаходимо різні класифікації та підходи щодо таких структур. Особливий статус складнопідрядних речень розчленованої структури зумовлений кількома чинниками:

- 1) специфікою реченневотвірного детермінантного синтаксичного зв'язку у формі непередбачуваного необов'язкового прилягання;
- 2) вільним розташуванням підрядної частини щодо головної;
- 3) утворенням цілісного смислового тла складного речення завдяки семантичній взаємодії головної і залежної частин;
- 4) використанням спеціалізованих засобів поєднання головної і підрядної частин.

Актуальність дослідження зумовлена потребою в систематизації міркувань учених щодо різних видів речень у творах сучасних письменників. Як відомо, саме в художньому тексті й виявляються виражальні можливості та функції складнопідрядних речень, які беруть безпосередню участь в його формуванні та оформленні композиції. Зазначимо, що ми у своїх дослідженнях частково торкалися подібної проблематики, проаналізувавши складнопідрядні речення з підрядними причинами і мети як різновиди речень розчленованого типу зі значенням зумовленості [Свистун 2016: 72 – 77]. Оскільки для нас лінгвістичний інтерес становлять усі різновиди речень розчленованої структури зі значенням зумовленості, то об'єктом нашої наукової розвідки є складнопідрядні речення з підрядними умови,

допусту, наслідку як різновиди речень розчленованої структури зі значенням прямої і зворотної зумовленості у творах Бориса Харчука «Межі і безмежжя», «Майдан».

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У межах мовознавчої науки сутність різного типу реченнєвих структур досліджувалася та осмислювалася з різних позицій. Так, досліджено типи підрядних речень у художніх текстах – як україномовних, так і англomовних (Ю. Бойко, О. Луценко), синтаксис наукового стилю І. Франка (О. Труш), семантику і будову складного речення Є. Гуцала (Н. Морозова) та ін.

Метою нашого дослідження є визначення особливостей складнопідрядних речень зі значенням прямої і зворотної зумовленості та їх роль у мові романів Б. Харчука. Указана мета передбачає виконання таких завдань: охарактеризувати лінгвістичний статус обраних речень у сучасній науці; здійснити аналіз і обґрунтувати використання подібних конструкцій (на матеріалі романів Бориса Харчука «Межі і безмежжя», «Майдан»).

На матеріалі текстів романів Бориса Харчука «Межі і безмежжя», «Майдан» нами опрацьовано складнопідрядні речення з підрядними умови, які становлять 22,6% від усіх речень розчленованого типу зі значенням зумовленості, використаних автором, з підрядними допустовими – 4,8%, з підрядними наслідковими – не виявлено.

Оскільки у коло наших дослідницьких зацікавлень входить творчість письменника з лінгвістичного боку, то зважаємо насамперед на мову творів митця. Зазначимо, що мовна палітра письменника цікава, зрозуміла, чітка. Це автор численних романів, повістей та оповідань, де своєрідним центром виступає національний характер з його ментальністю, специфічним мисленням і сприйняттям світу. Борис Харчук – духовний феномен із когорти письменників-шістдесятників. Суворий лаконізм, відсутність щедрих ліричних відступів і патетики, об'єктивно-аналітичне зображення життя, психологічна глибина оповіді – визначальні риси прози Б. Харчука, що не дозволили їй загубитися в літературному потоці.

Розглянемо особливості та специфіку функціонування складнопідрядних речень зі значенням прямої (підрядні умови) та зворотної (підрядні допусту) зумовленості у романах Бориса Харчука.

Складнопідрядні речення умови. Це конструкції, підрядні частини яких виражають реальну чи ірреальну умову, за якою відбувається чи могло б відбутися повідомлюване в головній частині. Засобами зв'язку в таких реченнях виступають сполучники якщо, коли, якби, коли б, якщо б, як та ін.: Якщо нація цього (рішучого кроку) не зробить, народ неминуче загине [Харчук 1991: 140]; Наливай, якщо приніс [Харчук 1991: 170]; А коли є внуки, баба багата [Харчук 1991: 165].

Залежно від наявності / відсутності значеннєвих відтінків, що виражаються умовними реченнями, виділяють кілька різновидів цих конструкцій з відповідними семантико-синтаксичними відношеннями.

Речення цього типу у творах Бориса Харчука становлять 22,6%. В українському мовознавстві переважає погляд на складнопідрядні умовні речення як такі, в яких підрядні частини виражають реальну чи ірреальну умову, за якої відбувається чи могло б відбутися те, про що повідомляється в головній частині (А. Загнітко, І. Вихованець). Однак на думку деяких учених, справжня умовність може бути лише гіпотетичною, а не реальною. Так, чернівецькі синтаксисти поділяють складнопідрядні умовні речення за модальністю складових частин на певні моделі. Простежимо різновиди цих конструкцій у романах Б. Харчука.

Речення індикативної модальності. Вони повідомляють про можливі явища. В обох предикативних одиницях поєднуються форми дійсного способу (індикатива). Основним засобом зв'язку виступає сполучник якщо. У романах Б. Харчука ці конструкції є найбільш продуктивними. Напр.: Десь об'явиться тут, якщо ще не об'явився... [Харчук 1991: 76]; А якщо готівки не буде, Тур перший вистрілить йому в лоб... [Харчук 1991: 142]. Підрядні частини можуть займати різні позиції. В авторському тексті переважають речення з препозиційними та постпозиційними підрядними частинами. Напр.: Якщо вони посунуть у

хату, він вислизне надвір [Харчук 1991: 278–279]; Тоді твого Йосипа повісять і дурно пропадуть мої п'ять золотих п'ятірок, якщо Вагнер до нас не приходитиме чи загубить свого кашкета [Харчук 1991: 302].

Речення індикативної модальності з невласне-умовним значенням. Охоплюють речення, в яких значення умови ускладнюється часовими, причиновими, наслідковими, допустовими значеннєвими відтінками. У романах Бориса Харчука ці конструкції представлені такими зразками: Коли за мур лігеншафту прибивалися поляки-втікачі, шукаючи рятунку, Вітольда виходила з ними на розмову [Харчук 1991: 329]; Коли небо горить, земля очищається [Харчук 1991: 332]; Якщо візьмуть з хлопчиком – піду [Харчук 1991: 315]; Хіба Вітольда не почувала себе самотньою, коли Казимир колись залишав її з дітьми, пропадаючи, загулюючи з друзками-осідниками? [Харчук 1991: 327].

Речення ірреальної модальності. У конструкціях цього типу нереальна умовність виражена засобами умовного способу. Засобами зв'язку виступають сполучники якби, коли б. Напр.: Якби не воно (дитя), нагнала б їх з Євгеном [Харчук 1991: 308]; Якби Віта вміла грати, вона б видобула той сопілковий рефрен [Харчук 1991: 296]; Якби не служила, Єндриховський у перший день витури б її з хутора [Харчук 1991: 319]. Досить часто головне речення у романах письменника починається сполучником-відповідником то: Якби Йосип не знав тутешніх лісів, то і йому і Котову було б непереливки [Харчук 1991: 182]; Якби посватав господарську дівку, то та вже б поставила його на ноги [Харчук 1991: 196].

Речення проміжного типу між індикативною та ірреальною модальністю, до яких належать підрядні речення з інфінітивом, у романах Б. Харчука не виявлені.

Таким чином, спостереження за функціонуванням складнопідрядних речень з підрядним умови у творах Бориса Харчука засвідчує широку їх уживаність. Дані статистичного опрацювання складнопідрядних речень цього виду, почерпнутих із романів, переконливо доводять, що вони складають 22,6% від усіх аналізованих складнопідрядних речень розчленованої структури зі значенням зумовленості. Ці реченнєві структури виконують різноманітні функції: розкривають внутрішній світ героя, створюють атмосферу широкій довірливої розмови, допомагають висловити позицію автора щодо зображуваних подій.

Складнопідрядні речення допусту. У допустових реченнях виражається зворотна зумовленість: у підрядній частині повідомляється про підставу чи умову, всупереч якій відбувається дія головної частини. Це речення, в яких дія, позначувана підрядною частиною, обмежує вияв дії головної частини, однак, незважаючи на це, дія головної частини стає реальною. Підрядна частина приєднується до головної сполучниками хоч (хоча), хай (нехай), дарма що, правда, незважаючи на те що. Ми розглядаємо такі конструкції, поділяючи на власне-допустові і невласне-допустові. Власне-допустове значення найповніше виражають речення, головна частина яких повідомляє про явище, яке відбулося всупереч тому, що передбачалося підрядною частиною. Такі речення оформлюються з допомогою сполучників хоч (хоча), хай, незважаючи на те що, дарма що, незалежно від того що, всупереч тому що – мають власне допоміжне значення. Напр.: До Тодорчиного хутора близько, хоч його і не видно за горбом, за снігами [Харчук 1991: 25]. У випадку набуття складнопідрядним допустовим реченням різних відтінків значення (зіставного, узагальненого, розділового, умовного) відбувається послаблення допустового значення, і речення стає невласне-допустовим. Сполучники ті ж – хоч, хай, хоч би.

Невідповідність між явищами, які повідомляються в головній і підрядній частинах, увиразнює уведення до структури головної частини сполучникових засобів типу а, але, проте, однак, коли підрядна частина стоїть перед головною, а також сполучника і у ролі підсилувальної частки, коли підрядна частина – у постпозиції. У Бориса Харчука конструкції такого типу представлені так: Хоч Йосип і недовго побув чистильником, але адреси його були точні [Харчук 1991: 316]; А на шлюб прийдемо з Філиком, хоч і не прошені [Харчук 1991: 252]; Роман знався з Андрійком, хоч і товаришували не дуже [Харчук 1991: 123].

Найпродуктивнішим, за нашими спостереженнями, виявився сполучник хоч. Складнопідрядні речення з підрядними допустовими в аналізованих романах Б. Харчука теж представлені достатньо, хоч і не вирізняються різноманіттям засобів зв'язку та високим кількісним показником. Вони чітко диференціюють висловлені думки, урізноманітнюють художнє мовлення, забезпечують високу культуру вислову.

До складнопідрядних речень розчленованої структури зі значенням зумовленості належать і підрядні наслідкові речення. Це конструкції, підрядні частини яких вказують на наслідок, що випливає зі змісту головної частини. Вони виражають пряму зумовленість. Основним засобом вираження наслідкових семантико-синтаксичних відношень у складнопідрядному реченні є сполучник так що, який приєднує до головної частини постпозитивну підрядну. Однак цей вид конструкцій у романах Б. Харчука не представлений.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Загалом складнопідрядні речення розчленованої структури зі значенням зумовленості відіграють важливу роль і становлять невід'ємну частину мовної системи художніх текстів Б. Харчука. Їх семантико-стилістична роль, специфіка вживання і функціонування регламентуються індивідуально-авторським стилем. Більшість речень містить емоційно-оцінний компонент значення, допомагає окреслити коло духовних ідеалів письменника, пізнати його внутрішній світ та почуття. Засвідчені одиниці демонструють багатство художньої мови письменника, а подібні наукові розвідки можуть стати об'єктом подальших лінгвістичних досліджень.

Література:

Вихованець 1992: Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови : монографія / І. Р. Вихованець. – Київ : Наук. думка, 1992. – 224 с; 2. *Загнітко 2001:* Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – 662 с. 3. *Свистун 2016:* Свистун Н. О. Складнопідрядні речення з підрядними мети і причини як різновиди речень розчленованого типу зі значенням зумовленості: структурно-семантичний аспект (на матеріалі романів Бориса Харчука «На майдані», «Межі і безмежжя») / Н. О. Свистун // Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. – Харків, 2016. – С. 72 – 77. 4. *Слинько 1994:* Слинько І. І. Синтаксис сучасної української літературної мови: проблемні питання / І. І. Слинько, Н. В. Гуйванюк, М. Ф. Кобилянська. – Київ : Вища школа, 1994. – 670 с. 5. *Харчук 1991:* Харчук Б. М. Твори: В 4-х т. – Т. 1: Майдан; Межі і безмежжя: [романи] / Б. М. Харчук. – К.: Дніпро, 1991. – 539 с. 6. *Шульжук 1989:* Шульжук К. Ф. Складне речення в українській мові / К. Ф. Шульжук. – К., 1989. – 135 с.

В статье описывается лингвистический статус сложноподчиненных предложений расчленённого типа со значением обусловленности в современной синтаксической науке, анализируются сложноподчиненные предложения расчленённого типа со значением прямой и обратной обусловленности (на материале романов Бориса Харчука «Границы и безграничность», «Майдан»). Представлены образцы таких конструкций в языке приведенный автором, средства связи для соединения предикативных частей в них. Доказано, что в языке приведенный подобные предложения в целостной структуре с другими видами предложений активно функционируют и помогают создать особый, неповторимый мир писателя.

Ключевые слова: *сложноподчиненные предложения, сложноподчиненные предложения расчленённой структуры (расчленённого типа), сложноподчиненные предложения со значением обусловленности, прямая и обратная обусловленность, средства связи, союзы.*

Українська література

Oksana Weretiuk, д. філ. н. (Rzeszow University, Poland)

Reflections on Identities in Andrzej Stasiuk's and Juriy Andruhovych's Travel Narratives

Метою даної роботи є порівняльний аналіз відображень національної та європейської ідентифікації поляків і українців в оповідах про подорожі Анджея Стасюка (1960-?) та Юрія Андруховича (в 1960 -?), а саме в *Dojczland* (2007) і *Таємниця (Замість роману)* (2008). Польський та український письменники вивчали складний характер ідентичності в Центрально-Східній Європі, розглядали відносини між ідентичностями та історією, релігією, нацією і мовою, порівнюючи Схід і Захід. Обидва автори є прекрасними оповідачами, вони часто використовують нелінійні нарративи; їх мова жива, точна, жвава у дотепності, іронічна, автоіронічна, парадоксальна і метафорична, повна еротичних зображень і дуже часто повна грубої лайки. Їх знання історії, географії, політики і культури, здається, не суперечить навмисній вульгарності та плебейству. Їх дві книги - подорожні нотатки Стасюка під назвою «*Dojczland*» і «*Таємниця (Замість роману)*» Андруховича являють собою приклад літератури подорожі, яка описує реальність Східної Європи та її відносини із Заходом. Оскільки вони належать до того ж покоління і того самого географічного регіону, Стасюк і Андрухович мають подібне бачення й аналогічну думку про Східну / Центральноєвропейську історію, на європейську інтеграцію і регіоналізм, але їх національні ідентичності, мовна самобутність, стилі оповіді і творчі методи відрізняються.

Ключові слова: ідентичність, література про подорожі, наратор, розповідь.

The aim of the paper is a comparative analysis of reflections on national and European identification of Poles and Ukrainians in Andrzej Stasiuk's (1960-?) and Juriy Andruhovych's (1960 - ?) travel narratives, namely in Dojczland (2007) and Таємниця (Замість роману) (2008, The Secret (Instead of a Novel)). The Polish and Ukrainian writers examine the complex nature of identity in Central-Eastern Europe, look at the relationship between identity and history, religion, nation and language, compare the East and the West. Both authors are perfect story-tellers, they often use non-linear narrative; their language is lively, concrete, enlivened with wit, irony, autoirony, paradox and metaphor, full of erotic images and very often – full of coarse erotic invectives. Their knowledge of history, geography, politics and culture, it seems, does not argue with their intended vulgarity and plebeians. Their two books – Stasiuk's travelogue titled Dojczland and Andrukchovych's 'instead of a novel' titled Secrecy – present an example of travel literature which describes the reality of Eastern Europe and its relationship with the West. Belonging to the same generation, to the same geographical region, Stasiuk and Andruhovych have a similar outlook and similar opinion on the Eastern/Central European history, on the European integration and regionalism, but their national identity, linguistic identity, narrative styles and creative methods differ.

Key words: identity, travel literature, narrator, story.

The aim of the paper is a comparative analysis of reflections on national and European identification of Poles and Ukrainians in Andrzej Stasiuk's (1960 -?) and Juriy Andruhovych's (1960-) travel narratives, namely in *Dojczland* (2007) and *Таємниця (Замість роману)* (2008, *The Secret (Instead of a Novel)*). Stasiuk is one of the most successful and internationally acclaimed contemporary Polish writers, he is best known for his describing the reality of Central-Eastern Europe and its relationship with the West. Andrukchovych for his literary writings and all-European activity as Ukrainian public intellectual has been awarded numerous national and international prizes, including the Herder Prize, the Erich Maria Remark Peace Prize, and the Leipzig Book Fair Prize for European Understanding.

The Polish and Ukrainian writers examine the complex nature of identity in Central-Eastern Europe, look at the relationship between identity and history, religion, nation and language, compare the East and the West. Both authors are perfect story-tellers, they often use non-linear narrative; their language is lively, concrete, enlivened with wit, irony, autoirony, paradox and metaphor, full of erotic images and very often – full of coarse erotic invectives. Their knowledge of history, geography, politics and culture, it seems, does not argue with their intended vulgarity and plebeians. Their two books – Stasiuk's travelogue titled *Dojczland* and Andrukchovych's 'instead of a novel' titled *Secrecy* – present an example of travel literature which describes the reality of Eastern Europe and its relationship with the West. Belonging to the same generation, to the same

geographical region, Stasiuk and Andruhovych have a similar outlook and similar opinion on the Eastern/Central European history, on the European integration and regionalism, but their national identity, linguistic identity, narrative styles and creative methods differ. Let us observe their narration in *Dojczland* and *Secrecy*, where the storytelling plays the universal creative role, emphasizing plot, character, atmosphere and theme as well.

The narrators of *Dojczland* and *Secrecy* used the first person account which suits both fiction and nonfiction stories and these two literature works compound the features of the first and the second one. A reader easily recognizes the real authors in narration, the narrator and the author in these two works share the same persona, since the real world and the world of the story generally are the same. This style of narration is appropriate to their genre function: travel literature typically records the experiences of an author, and an author - telling you the story as it is, becomes a narrator (and the viewpoint character as well) in travel, who tells us the way she (he) saw it happen. Thus, both narrators/authors/ viewpoint characters - usually are talking about their selves and their national context as well, describing a sequence of mostly non-fictional events.

Both authors come from the East (Stasiuk from Poland, Andrukchovych from Ukraine) to Germany, where they are frequenters. Over the time of narration Andrukchovych over and over again mentions about his working visits to the western neighbour¹. Stasiuk not without irony and pathos informs the reader: “I went past sixty German hotels, sixty German cities, sixty German railway stations and seven German airports”². But the way they observe German is entirely different. The Polish author has chosen a form of itinerary, telling in details an account of his journey in Germany, thus German is in the foreground, but very often in comparison with Poland. His story looks like a free reflection and we may begin to read it from any place. His Ukrainian colleague and friend Juri Andrukchovych preferred the form of a real (or may be fictional?) interview with his (real or fictional?) German colleague Egon Alt which took place in Berlin. Although the author/narrator and his interlocutor generally chat about author’s travelling («you are again in travel»[176], his German colleague notes), he mostly travels in spacetime in the limits of his own biography. German surrounding plays the role of a frame for the author’s journey across his native country and more precise – across his own experience and his own life. Travelling in his memory he tries to tell the alternative stories about himself, the story about Ukraine, Ukrainians and the whole Eastern Europe to his very attentive western listener, decoding eastern codes for him and for each reader as well. Answering the questions of the western stranger, he helps himself to understand his nation and to find his European identity.

Stasiuk’s story is fictional and real at the same time. Using Henri Lefebvre’s definition, I may say: his «Representational space is alive: it speaks. It has an affective kernel or center: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action and of lived situations, and thus immediately implies time»³. An affective kernel of *Dojczland*’s space is locomotion in Germany: German trains and cars, hotels, railway stations and airports. Real author goes on business trips for promotions and meetings with his German reader of his translated books, which are physically present in his narration. He does not need to hide his mercantile interest from the reader of this story: “As usually, I went here for money”[99], he defines the aim of his journey and not without irony identifies himself a ‘nomadic gastarbeiter’, a ‘commercial traveler’[28]. Moreover: his irony and autoirony prompt him a comparable image - he sets himself against another workers from the East, namely, with intelligible Gipsy from Rumania,

¹ Юрій Андрухович, *Таємниця (Замість роману)*, Харків: Фоліо 2008, 278 сс. The following quotations from this edition are given with the page number in brackets.

² Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec: Czarne 2007, s. 27. The following quotations from this edition I give with the abbreviation *D* and the page number in brackets. All translations from Polish and Ukrainian of Stasiuk’s and Andrukchovych’s works cited are mine and my doctorate students’.

³ Quoted by: *Post-Theory. New Directions in Criticism*, ed. Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves, Stephen Thomson. Edinburg University Press 1999, p.204.

earning money playing the accordion and the trumpet for German public [92], an then – on the basis of this comparison – he uses a metaphor of Central-Eastern Europe as “Gipsy of the European Union” [100].

In the whole story Stasiuk reflects on his European, Slavic and Polish identity in comparison, first and foremost with Germany, but with other countries and nations as well. His itinerary, telling in details an account of his trip in Germany, is not a typical travelogue. As he notes himself, he has his own Pascal¹ in Germany [12], which is oriented on observing Germans, but not visiting places of tourist interest. The chronological disorder, non-linearity of narration entirely response to discontinuous, complex, heteronymous and contested world, situated by the author/narrator in post-colonial (post-communist) context. All the time he interrupts his storytelling (e.g. “I have just strayed away from the subject”[54]) with memories of his previous journeys to Germany and other countries, with historical facts of communist and fascist occupation in Central-Eastern Europe:

I keep all this in my memory and make Germany out of these pictures[21]; I want it all mixed up and change into some clear vision: My grandmother, placed before her own house [she was just about to die, shot by a German officer], a silver ICE, Axel with a flask of coffee in the Dresden railway station, Klaus Kinski in *Fitzcarraldo*, Bruno S. in *Stroszek*, bread for fresh, warm milk, five hundred thousand second- hand golfs in Polish roads, the battle of Grunwald...[90]

(Przechowuje to wszystko w pamięci i składam z tych obrazów Niemcy [21]; (...) chcę, żeby to wszystko wymieszało się i zamieniło się w jakiś zrozumiały obraz: Moja babka pod ścianą własnego domu [która już miała umrzeć od pocisku niemieckiego oficera – O.W.], srebrny ICE, Axel z termosem kawy na drezdeńskim dworcu, Klaus Kinski w *Fitzcarraldo*, Bruno S. w *Stroszku*, chleb za ciepłe, świeżo udojone mleko, pięćset tysięcy używanych golfów na polskich drogach, bitwa pod Grunwaldem [90])

As the result of such actions, his visions of “sixty German hotels, sixty German cities, sixty German railway stations and seven German airports»² and his Polish historic experience interfere and a hybrid image of Stasiuk’s Germany comes into being. The author emphasizes a fictional sense of his storytelling, the relative truth of the facts mentioned – human’s memory is fallible [11]; he also with provocative irony notes: “It seems that mistakes are possible, and it is possible that this story consists of mistakes only”[61]. His narration casts doubt on established truth about German and Poles, and other European nations, but his point of view has no claim to priority. Very often does Stasiuk tell about his imagine travels and diaries, using future tense, praesens historicum and conditional mood (e.g. “I imagined that I am sitting opposite the window and writing. I am writing down everything I remembered. Day after day, city after city, hotel after hotel ...”[34]), playing with the reader, being ironic and autoironic, joking and striking a provocative attitude. His story is first of all a peculiar reflection, ‘philosophy of travelling’[72] and ‘psychoanalyses’[27], a propos, according to the author’s definition.

Being a European, a Central-Eastern European, is the widest level of Stasiuk’s identification. The second level is being Slav. He names himself ‘Slav writer’ [63], characterizes his thinking as ‘Slav mind’[81] and tries to specify Slavic race and culture – that’s why, the Polish writer puts in the storytelling a fragment of the second-person narration about his imaginative travel to Russia. Step by step, arguing, dialoguing and reflecting, he with himself (it may be compared with drama’s soliloquy), he questions (very, very emotionally, with a use of expletives!) the well known opinion on Russia as the most Slavic country, the center and a stronghold of Slavs. In his opinion, Slavic tradition, Slavic culture disagree with communist violence, geographical distances and nations motley of Russia:

¹ Pascal Travel Club and Publishing House in Bielsko-Biała, Poland, belonging to ITI (International Trading and Investments Holdings SA Luxembourg) and specializing in edition of tourist guides, maps, illustrated books etc.

² This number all along varies with the development of events, reaching e.g. one hundred and seventeen cities (see pp. 9,12,13,61,77).

What the fuck Slav lands, are you crazy? Ural and Yekaterinburg are right here, where Lenin ordered to murder the tsar and his family; wait a minute, ask me, please, whether I agree to the Slav lands, understood in this way, with Lenin- the unforgettable representative.... One thousand eight hundred from Moscow, and where Ussurijsk... What does it have in common with me, the child of Mazovia, what does it have in common with the gloom of Mazovian lowlands, weeping willows and F. Chopin? It has nothing. Slav lands are Slovakia and Slovenia. GDR is more Slav lands than Omsk on two thousand six hundred seventy- sixth from Moscow or Novosibirsk on three thousand three hundred third.

(«Jaka, kurwa, słowiańszczyzna, czy cię pogięło? Przecież zaraz Urał, zaraz Jekaterynburg, gdzie Lenin kazał zamordować cara z całą rodziną, chwila moment, proszę mnie zapytać, czy ja w ogóle reflektuje na tak pojmowaną słowiańszczyznę z Leninym jako niezapomnianym reprezentantem». Tysiąc osiemset od Moskwy, a gdzie jeszcze Ussurijsk... Co to ma wspólnego ze mną, dzieckiem Mazowsza, co to ma wspólnego ze smętkiem mazowieckich nizin, płaczącymi wierzbami i Fryderykiem Chopinem? Nic nie ma. Słowiańszczyzna to Słowacja i Słowenia. Już NDR to bardziej Słowiańszczyzna, niż Omsk na dwa tysiące sześćset siedemdziesiątym szóstym od Moskwy albo Nowosybirsk na trzy tysiące trzysta trzecim. [75])

Travelling across Germany, Stasiuk observes among this nation an exceptional and exclusive sense of form [79], which is not characteristic of Slavs. After his watching «one hundred and seventy seven German towns and two hundreds and twenty mornings» [77] he is delighted with all-German capability of streamlining but simultaneously he mocks the automatism of their actions:

[Germans] just get up and start a day like they did yesterday, the day before yesterday, a hundred or two hundred days ago. They quietly repeat their fathers' and grandfathers' gestures, they repeat the old German gestures, without which no day can start, without which no morning has sense. While heading for the railway station in Bavarian, Wirtembergian, Rheinland or Brandenburgian remote places, I observed how they form their lives, how they organize chaos, how they try to control the madness of humanity. Waiters and conductors with their sedateness, moustached men in overalls (...), cops finishing their duty (...) pensioners drinking their morning tea and reading a newspaper, children going to school, all they, the whole Germany, in the morning, they are slow, quiet ritual, that protects the world from catastrophe, aberration, extinction.

([Niemcy] Po prostu wstają i zaczynają dzień tak jak wczoraj, przedwczoraj, sto i dwieście lat temu. Powtarzają spokojne gesty swoich ojców, dziadków, powtarzają stare niemieckie gesty, bez których nie może zacząć się żaden dzień, bez których żaden poranek nie ma sensu. Idąc na dworzec w bawarskiej, wirtemberskiej, nadreńskiej albo brandenburskiej pipidówce, przyglądałem się jak nadają formę swojemu życiu, jak porządkują chaos, jak próbują zapanować nad obłędem człowieczeństwa. Kelnerzy i konduktorzy z tą swoją statecznością, wąsaci faceci w kombinezonach (...), gliniarze schodzący ze służby (...) emeryci nad poranną herbatą i gazetą, dzieciarnia wędrująca do szkoły, oni wszyscy, całe Niemcy rano, to jest powolny, spokojny rytuał, który chroni świat przed katastrofą, przed wykojeniem, przed zagładą. [79])

Comparing German and Slavic football fans during and after the match, he especially emphasizes the form of established civil order, so characteristic of Germans. The absence of this quality in the space of *Dojczland* becomes a distinctive feature of the Slavic race [82]. As a matter of fact, the narrator, with great pleasure once notes no-obedience, a rebellion of the form: the Germans smoking under *No smoking* at the railway station. He describes this fact tastefully:

They were standing by “Rauchen verboten” and smoking. In the 90 s. They were smoking and throwing butts on the floor. They were crushing them with their heels on the floor. They were not bums, they were regular citizens in suits with leather briefcases etc.

(Stali pod «Rauchen verboten» i palili. W latach dziewięćdziesiątych. Palili i kiepowali na podłodze. Rozdeptywali obcasami na posadzce. I to wcale nie lumpy, normalni obywatele w garniturach, ze skórzanymi teczkami i w ogóle. [94])

This fact forced him to take up an internal polemic with ethnic stereotypes. Therefore, in order to understand Slavs Stasiuk compares them with German culture, German life style from one side and Russian element – from another. In his anthropological comparisons (‘anthropological

vision of waters'[97], as he determines himself) he does not regret juicy and sharply critical characteristics for European and non-European nations, he even agrees with his real and implied reader, that his 'story is full of prejudice'[44].

With the help of the same second-person narrative technique, a favoured form of various literary works within postmodernism tradition, Stasiuk moves to the next level of identification: he tries to understand the "Polish soul" [74], which cannot be got right without navigation to the East, to Russia, the Polish eastern neighbour and historical oppressor. For Russia Poles are 'everlasting rebels', 'sneaky traitors of Slavs' and the East [74]. On the other side, the West still is holding Poles in contempt. Returning to the first-person narration Stasiuk not without autoirony and cunning provocation presents his presumption:

It can be said that we are Jasio the Fool¹, the Foolish John of Europe, such the Fool from the fairy tale, the youngest of brothers and sisters, for whom the world is a mystery and the land of wonders. What is my German journey then, if not the fool's journey in search of wisdom?

(Można powiedzieć, że jesteśmy Głupim Jasiem Europy, takim Głupim Jasiem z bajki, najmłodszym z rodzeństwa, dla którego świat to zagadka i kraina cudowności. Bo czym jest moja niemiecka podróż, jeśli nie wędrówką Głupiego Jasia w poszukiwaniu mądrości? [77])

Thanks to his strong neighbors, to Russia and Germany, Stasiuk comments slyly, John the Fool enjoys a green old age, is still young, without 'the bored stiff western democracy' and all is before him [77].

When Stasiuk employs a dialogue occasionally, Andrukchovych makes this form of character's speech a type of literature, in which he engages in a discussion with his German biographer. His interlocutor – by putting questions to narrator and interrupting him in the moments of excessively complex digression - fulfills a role of the text organizer. Being in the shade, he tries to discipline the narration about the past. Answering these questions the author/narrator creates a complication story, a mood piece and thematic stories² as well, in a form of alternative stories about his life and "autometacriticism"³ of his writing. Like Stasiuk's author/narrator, he strengthened his storytelling with the help of alcohol.

Generally, Andrukchovych's quasi novel and quasi travelogue, is entirely devoted to the search of European identity of Ukrainians. As I have mentioned, it is made up of interviews in which his very European (German) colleague asked him questions about his previous works about Europe and Ukraine as well as quoted them. Strolling in Berlin, where the narrator temporarily took up residence in 2005, travelling by train in suburban zones, like Stasiuk, observing passengers and walkers, they spoke mainly about Ukrainian experience of Andrukchovych, that is about his native country and its relations with the West.

For a long time the West was enigmatic; hidden for Poles and Ukrainians behind the Iron Curtain. For a Ukrainian, who was much longer under the communist regime than the Pole, the West was much more remote, strange and Other, and only the forbidden Western music which for all that was stolen in the life of his Soviet generation became "a kind of parallel world where you can hide from school, from Soviets, from semen poison ('Sovpedia and spermatotoxicosis')[60]. For the Ukrainian narrator the West starts from Poland. In the age of the Austro-Hungarian Empire, Poland and Ukraine were in the same unity; but after WWII, from the perspective of Andrukchovych's Ukrainian, Poland becomes the very beginning of the West, although it begins straight away after Lviv. Narrator notes, that it is within walking distance from Przemyśl to Freiburg - where Europe is 'and there would be another correlation between the time and the distance' [353], because in real Europe people get over distances much more quickly and much

¹ Popular Slav fairy tale character, seen as a hopeless fool by others but coming out winner in the end, Russian version - Ivan the Fool.

² I used the terminology of Lewis Turco: "A narrative that emphasizes plot is a *complication story*; one that stresses character is a *character sketch*; one stressing atmosphere is a *mood piece*, relying on *ambience*; and a short narrative that relies primarily on theme is a *thematic story*". Lewis Turco, *The Book of Literary Terms*, Hanover and London: University Press of New England, 1999, p.39.

³ I used the term from http://kut.org.ua/books_a0170.php, 12.09.2011.

more easily. Mundane hitchhiking, a means of transportation for strangers, in the Ukrainian consciousness of the narrator grows into a symbol of European freedom and democracy; and borderland Polish Przemyśl - a metaphor of the beginning of Another life:

The rest of the way, it is ten times longer distance, from Przemyśl and Nottingham, he [his English colleague] travelled by hitchhiking and paid nothing for that. I have made this digression for you to understand better what Przemyśl is from our *outlandish* perspective. This is a geographic place that is a starting point for hitchhiking, do you get it? Hitchhiking as a lifestyle and civilized model. [354]

(Усю решту шляху, себто в десяток разів довший відтинок між Перемишлем і Ноттінгамом, він долав автостопом і не платив за це ані цента. Цей відступ я зробив для того, щоб ти краще зрозумів, що таке місто Перемишль з нашої *потоїбічної* перспективи. Це такий географічний пункт, з якого, нарешті, починається автостоп, розумієш? Автостоп як спосіб життя і цивілізаційна модель. [354]).

Getting over distances was very important for Andrukchovych, because travelling in declining years of Soviet empire was a kind of the resistance to authority. «Today it seems me, that all this time, all the 90s plus the first years of the new century I continued returning from somewhere and packing my baggage again» [340], he remembers. Travelling to the West played a role of strengthening his identification, both national and European. In narrator's answers Europe means freedom and democracy, a civilized model of lifestyle. A particularly deep gap was observed by him in the middle of the 1990s, on the very eve of Ukrainian independence when: with every covered kilometre from the Polish border to Lviv, in a bus packed with malicious and tattered tradesmen and tradeswomen, he 'could feel it in [his] bones that the more they went further, the more distant was one of Fata Morganas of the world – so called Europe – all its towns, stones, bridges, smells, mountains and forests' [355]. The Ukrainian author notes that "the gap" makes itself known even now, especially during passport control and customs examination of Ukrainians on the border with the European Union [360], and he wishes for the abolition of this procedure that is so humiliating for his countrymen and makes them un-European, Strange and Other (the worst). The worst thing is that separation of Ukrainians from Europe deforms their identity, Andrukchovych – expressing the sentiments of European-oriented Ukrainian intelligentsia confides his problem with bitterness:

But with an existing partition nowadays my identity can be ragged, cut from its own. You see, a substantial part of me is left there, outside that just painted veil that makes me feel like scraping my nails along it, the nails that – beyond my will – sometimes turn into claws . (...) I am cut off from Prague, Budapest and Krakow; soon I will be detached from the Danube, the Balkans and Transylvania. Such a partition is not what I like, because I feel like I am removed from my own house. To be more specific, I feel like I can't come in to some of my rooms. [399 – 400]

(Тільки от за наявного нині поділу моя ідентичність може бути розшматована, відрізана від себе самої. Розумієш, значну частину мене залишено там, по той бік цієї щойно пофарбованої завіси, об яку я тільки й можу, що люто шкребти нігтями, котрі – поза моєю волею – часом перетворюються в пазурі. (...) Мене відтято від Праги, Будапешта, Кракова, невдовзі мене відітнуть від Дунаю, Балканів і Трансильванії. І такий поділ мене ніяк не влаштовує, бо за такого поділу я наче залишаюся виштовхнутим з власного дому. Точніше, мені заборонено без дозволу заходити до деяких його кімнат [399 – 400]).

On the other hand – he understands well that it is precisely borders that promote national identification of those beyond the borderline. He is Ukrainian, a citizen of – as he determines wittily and ironically – «the largest objective reality in Europe and that is the reason why it cannot be comprised within Europe» [335]. He defines his identity as Central/Eastern European as well, a «true European», with his «tender Centro-European soul» [399], but with another, essentially different from that which is usually defined as European experience, because his «experience is an experience of a *European occupied*» [400], occupied much more, much longer than Prague in 1968, much longer than Stasiuk's Polish experience. The Ukrainian author in the same way as Stasiuk, with a similar irony, autoirony and 'communist experience»joking in addition, calls into question

the geographical and state boundaries of Central Europe. «Central Europe is not here, because it is the first of all a communized Europe», he argues. «It is better to say, it is the Europe which yielded to be dependent on Russia – and what is even more – an imperia with imperial desires. To be large, larger, the largest» [406] – he defines more exactly from the perspective of postcolonial criticism»¹.

In the terms of socio-spatial dialectic, Stasiuk's and Andrukchovych's narratives have «the social function of producing what Frederic Jameson called 'cognitive maps' for social subjects. They mediate dialectically between modes of conception, perception and affection»². Such cognitive map is their being between the East and the West, between Germany and Moscow. Both shift their narrative from the hegemonic privileging of empire to a postcolonial concern with the marginalized perspective of the colonized other, thereby offering a model of these political and artistic transformations.

Both, Stasiuk and Andrukchovych use speech narrative. Segmenting «discourse markers»³ typically associated with spoken modes or oral narrative, occurring in *Dojczland* and *Secrecy* include *ah, oh, all right, now, but now!, mind you, how-how! still, after all, what of it? I men, okay et»* [173]. Incomparably more them in Andrukchovych's narrative, which has a dialogue form and exploit creatively the very staff of everyday conversation. Both narratives – in spite of their colloquial, stressed and premeditated vulgar style, full of untranslatable erotic, copulative curses, used as neutral and even positive vocabulary in their meaning, this youth slang, very far from being scientific – present authentic (from the inside) cognition of differences between the West and the East as well as similarities and analogies which unite them into the whole.

Both narrators are lonely in the strange Germany, especially Stasiuk with his melancholy, both are deep-rooted in their native regions. They are in love with the place they live and where they always return, but also with maps, guide-books and Europe. Travelling is the sense of their life, it agrees with their credo, a propos formulated by Stasiuk in *Dojczland*: «To get to know the other and yourself» [87].

Primary sources

Stasiuk, Andrzej, *Dojczland*, Wołowiec: Czarne 2007.

Андрухович Юрій, Таємниця (Замість роману), Харків: Фоліо 2008.

Secondary sources

McCarthy, Michael, «Spoken Discourse Markers in Written Text» [in:] *Techniques of Description. Spoken and writte discourse*. Ed.by John M. Sinclair, Michael Hoey, Gwyneth Fox. London-New York: Routledge1993, pp. 170 – 182.

Murphet, Julian «Grounding theory. Literary Theory and New Geography»[in:] *Post-Theory. New Directions in Criticism*, ed. Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves, Stephen Thomson. Edinburg University Press 1999, pp. 200 – 208.

Turco, Lewis, *The Book of Literary Terms*, Hanover and London: University Press of New England, 1999.

Целью данной работы является сравнительный анализ отражений национальной и европейской идентификации поляков и украинцев в рассказах о путешествиях Анджея Стасюка (1960?) и Юрия Андруховича (в 1960 -?), А именно в «Dojczland» (2007) и «Тайна (вместо романа)» (2008). Польский и украинский писатели изучали сложный характер идентичности в Центральной и Восточной Европе, рассматривали отношения между идентичностью и историей, религией, нацией и языком, сравнивая Восток и Запад. Оба автора являются прекрасными рассказчиками, они часто используют нелинейные нарративы; их язык жив, точен, оживлен в остроумии, иронический, автоироничный, парадоксальный и метафорический, полон эротических изображений и очень часто грубой брани. Их знания истории, географии, политики и культуры, кажется, не противоречит намеренной вульгарности и плебейству. Их две книги - путевые заметки Стасюка под названием «Dojczland» и «Тайна (вместо романа)» Андруховича являют собой пример

¹In Stasiuk's *Dojczland* we can find another account, Germany is the heart of Europe [70].

² See in: Julian Murphet, 'Grounding theory. Literary Theory and New Geography'[in:] *Post-Theory. New Directions in Criticism*, ed. Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves, Stephen Thomson. Edinburg University Press 1999, p. 206.

³ Michael McCarthy, 'Spoken Discourse Markers in Written Text' [in:] *Techniques of Description. Spoken and written discourse*. Ed.by John M. Sinclair, Michael Hoey, Gwyneth Fox. London-New York:Routledge1993, p.172.

литературы путешествия, которое описывает реальность Восточной Европы и ее отношения с Западом. Поскольку они принадлежат к тому же поколению и того же географического региона, Стасюк и Андрухович имеют подобное видение и аналогичное мнение о Восточной / Центральноевропейскую истории, на европейскую интеграцию и регионализм, но их национальные идентичности, языковая самобытность, стили повествования и творческие методы отличаются.

Ключевые слова: идентичность, литература о путешествиях, нарратор, рассказ.

ББК 83.(4 УКР)

УДК821. 161. 2

Гадей Карабович, проф. (Люблін)

Єднання розбитого світу в літературній творчості еміграційних поетів Нью-Йоркської групи

Стаття присвячується поверненню літературної творчості еміграційних поетів, об'єднаних у 1959 році у Нью-Йоркську групу, до літературного дискурсу України. У статті розглядається феномен групи з позиції історичного розвитку на тлі її поетичних видань. Завдання статті полягає в тому, щоб дослідити та показати історію Нью-Йоркської групи як авторський творчий феномен, але в контексті часового становлення групи, з перспективи єднання розбитого світу на тлі бурхливих епох та цивілізації. Нью-Йоркська група – це була в українській літературі творча формація, яка живучи в еміграції, у США, Бразилії та Німеччині надихалася Україною та увійшла до канону української літератури другої половини ХХ ст. Це були Емма Андіївська, Роман Бабовал, Богдан Бойчук, Женя Васильківська, Віра Вовк, Патриція Киліна, Олег Коверко, Юрій Коломиєць, Марія Ревакович, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський і Марко Царинник. На прикладі Нью-Йоркської групи протягом цілого творчого феномену видно зв'язок еміграційних творців з материком, їх ностальгію за рідною землею – названу Олександром Астаф'євим феноменом самосвідомості

Ключові слова: Нью-Йоркська група, поезія, еміграція, вигнання, повернення. Висвітлюються художні шукання митців Нью-Йоркської групи, яка творила в рідній модерністського дискурсу.

Reconstruction of a Fragmented World The Literary Work of Émigré Poets of the New York Group

The article presents a return of the literary work of The New York Group to the fold of the Ukrainian culture. The poetic creativity of the Group is examined in its historical aspect. The article aims at presenting the history and achievements of The New York Group as an outstanding creative phenomenon. The Group's activity took place in a world fragmented by historical and political events. The New York Group was the first active group of poets contributing to the Ukrainian culture from their emigration in the USA, Brazil and Germany. Gravitating for a long time towards the mainstream Ukrainian literature, the group was finally admitted among its Twentieth Century classics. The members of the group include Emma Andiyevska, Roman Baboval, Bohdan Boychuk, Zhenia Vasylkivska, Vira Vovk, Patricia Nell Warren, Oleh Koverko, Yury Kolomiyets, Maria Revakovich, Bohdan Tymish Rubchak, Yury Tarnavskiy and Marko Tsarynyk. Emigrants distributed among several countries, they were longing for the return to the fold of the Ukrainian literature. Their creativity was characterised by an acute nostalgia for their homeland, the phenomenon described by Alexander Astafjev as «self-consciousness».

Keywords: The New York Group, poetry, emigration, exile, return.

Постановка проблеми та її значення. Стаття має літературознавчий оглядовий характер й оповідає про історію Нью-Йоркської групи. Присвячується переважно становленню літературної історії групи, розкритому на вибраних прикладах. Українська література загалом та творчість української еміграції зокрема відіграли важливу роль у становленні та розвитку літературної свідомості в Україні. Повернення українських еміграційних поетів та письменників, членів Нью-Йоркської групи до читача після проголошення Україною державної незалежності у 1991 році стало, отже, важливим фактором літературного процесу [5, с. 102 – 110]. Відбулася презентація творчої формації, яка, живучи в еміграції, надихалася Україною та увійшла до канону української літератури другої половини ХХ ст. [3, 373 с.]. Творчість української еміграції стала, візитівкою української літератури ХХ ст., де Нью-Йоркська група розглядається як історичний феномен українського творчого зростання [4, 288 с.].

Аналіз публікацій та досліджень. Творчість української еміграції залишається досі темою не до кінця дослідженою з огляду на її відносно недавнє повернення до літературного

дискурсу України. Проте, як кожний літературний феномен, тема ця здобуває нових дослідників, які поширюють в українському літературознавстві джерела знань та літературних оцінок. Наукові публікації та дослідження, можна визначити в контексті вибраних досліджень українських літературознавців та істориків літератури: О. Астаф'єва, М. Ткачука, Ю. Григорчук, Т. Карабовича, М. Ревакович, П. Сороки [4; 1; 7; 3; 6], та співтворців Нью-Йоркської групи, літературних критиків та її лідерів Б. Бойчука та Б. Рубчака [2]. У пропонованій розвідці досліджується літературна творчість еміграційних поетів об'єднаних у 1959 році у Нью-Йоркську групу [4, 288 с.]. Їх літературний дискурс визначив в українській літературі культурологічну категорію про Нью-Йоркську групу як творчу одиницю. Стаття за поставленою темою – як єднання розбитого світу в літературній творчості еміграційних поетів Нью-Йоркської групи, відкриває індивідуальний літературний феномен українських емігрантів на тлі епохи [7, 302 с.].

Метою статті є визначити важливість творчості Нью-Йоркської групи у поверненні до літературної свідомості України. **Завдання статті** полягає в тому, щоб дослідити та показати історію Нью-Йоркської групи як авторський творчий феномен, але в контексті часового становлення групи, з перспективи єднання розбитого світу на тлі бурхливих епох та цивілізації.

Виклад основного матеріалу. Творчість Нью-Йоркської групи, подана з перспективи єднання розбитого світу у літературній творчості еміграційних поетів Нью-Йоркської групи є літературознавчою характеристикою еміграційного середовища українських письменників, які мешкали та творчо працювали у Нью-Йорку. Нью-Йоркська група – це неформальне літературне угруповання, в якому діяли українські еміграційні поети, що внаслідок закінчення Другої світової війни опинилися на заході Європи. Після її завершення вони виїхали з Європи до США, головним чином до Нью-Йорку, де після 1955 р. почали зустрічатися на різноманітних еміграційних суспільно-культурних заходах. Початково молоді українські поети зустрічалися у приватній італійській кав'ярні «Orchidea» та Українському літературному клубі. Тут обговорювалися літературні питання, поточні справи та теми, що торкалися функціонування літературної організації молодих, серед інших еміграційних угруповань. У зустрічах брали участь: Юрій Тарновський, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, молоді художники Ярослав Вижницький, Зенон Онишкевич, Любоко Воронович, Аркадія Оленська, Борис Пачовський, Богдан Титла. Літературно-мистецькі зустрічі в Українському літературному клубі закінчувалися у кав'ярні «Orchidea», де народжувалися перші дружні відносини. Для заснування групи вирішальне значення мала зустріч з поетом Євгеном Маланюком у 1955 р. та літературознавцем Юрієм Лавріненком, а також участь Юрія Тарнавського, Богдана Бойчука і Богдана Рубчака у з'їзді еміграційних письменників 19 січня 1957 р., на якому було засновано Об'єднання українських письменників в Екзилі [7, с. 19 – 28].

У 1955 – 1957 рр. установилася точна кількість осіб, які почали творити групу: Віра Вовк (Селянська, нар. 1926 р.), Богдан Бойчук (нар. 1927 р.), Женья Васильківська (нар. 1929 р.), Емма Андіївська (нар. 1931 р.), Юрій Тарнавський (нар. 1934 р.), Богдан Тиміш Рубчак (нар. 1935 р.), Патриція Килина (справжнє прізвище: Патриція Нелл Варрен, нар. 1936 р.) та художники: Юрій Соловій, Богдан Певний, Любослав Гуцалюк, Аркадія Оленська (згодом – Оленська – Петришин) і Слава Геруляк. У 60-их з групою співпрацювали: Юрій Коломиєць (нар. 1930 р.), Олег Коверко (нар. 1937 р.) та Марко Царинник (нар. 1944 р.). На порозі 70-х років до групи прийнято Романа Бабовала (1950 – 2005), а в другій половині 80-тих – Марію Ревакович (нар. 1960 р.). Отже, група відображала ширшу мистецьку платформу українського мистецько – літературного середовища того самого покоління зі зближеними до себе ідейними поглядами та смаками [5, с. 102 – 110].

Найменування групи було усталене 20 грудня 1958 році на зустрічі Богдана Бойчука та Юрія Тарнавського у присутності Патриції Килини та Ані Бойчук у Нью-Йоркській кав'ярні «The Peacock». Тут поруч з назвою «Нью-Йоркська група», задекларовано заснувати «Видавництво Нью-Йоркської групи» та літературний щорічник групи «Нові поезії», перший

номер якого вийшов друком у 1959 р. з обкладинкою авторства Юрія Соловія та логотипом Богдана Певного. Склад осіб групи сформувався протягом 1958 – 1959 рр. з семи поетів – звідси назва надана групі Вірою Вовк: «Велика сімка», яка часто з'являлася у літературному середовищі еміграції та стосувалася Нью-Йоркської групи. У 60-х роках художник Юрій Соловій намалював картину «Портрет Нью-Йоркської групи», на якій зобразив «велику сімку», себе та логотип групи з написом «Нью-Йоркська група» [7, с. 19 – 28].

Поети групи не склали літературного маніфесту, хоча при складних умовах творчого процесу декларували свою приналежність до різних жанрів, таких як сюрреалізм, абстракціонізм чи модернізм. Лейтмотивом були літератури, в яких жили поети, зокрема американська, але також іспанська чи португальська Південної та Латинської Америки [4, с. 3 – 42].

Найбільшу активність Нью-Йоркська група виявляла у період видавання «Нових поезій» (1959 – 1971), тоді у видавництві групи друкувалися індивідуальні збірки поезії. У 1961 р. до співпраці зі щомісячником «Сучасність» запрошено Богдана Бойчука, а 1962 р. до редакції щорічника «Слово» – Богдана Рубчака. Участь у еміграційному літературному дискурсі вищезгаданих поетів давала можливість ширше розвивати модерністичні настанови та впливати на літературний процес екзильної творчості. У 60-тих роках група зустрічалася на авторських читаннях, коли Віра Вовк вивчала порівняльне літературознавство у Нью-Йорку [4, с. 3 - 42].

Місцем зустрічей групи був тоді Український літературний клуб та приватне помешкання Ірени та Романа Стецюр, котре Богдан Бойчук називав «літературним салоном». На зустрічах, де відбувалися літературні розмови, читання поезії та обговорення поточних справ, бували також письменники, не пов'язані з групою: Євген Маланюк, Вольфрам Бургардт, Василь Барка та художники: Юрій Соловій, Аркадія Оленська-Петришин, Любослав Гуцалюк, актор Йосип Гірняк, літературознавець Григорій Костюк, тодішній редактор «Сучасності» – Іван Кошелівець, Аня Бойчук, Лариса Кукрицька та інші. Музикознавець Ірена Стецюра дбала також про музичне оформлення зустрічей, які згодом набули літературно-інтелектуальних рис та широким відгомном відбилися в еміграційних українських колах Америки.

Перебування на літературних зустрічах Нью-Йоркської групи відомого еміграційного поета Євгена Маланюка отримало значний розголос в еміграції США та обумовило зацікавлення творчістю групи. Євген Маланюк не друкувався у «Сучасності», вважав, що пов'язаний з координаційною радою «Прологу» щомісячник не відповідає йому з політичних міркувань, але дав згоду надрукувати в 1964 р. у видавництві групи свою збірку «Серпень», а відтак високо цінував свої контакти з Нью-Йоркською групою. Як згадує Богдан Бойчук, участь Євгена Маланюка в літературно-мистецькому салоні Ірени Стецюри – давнього члена пражан, сприймалася як схвалення авангардної творчості Нью-Йоркської групи. Тим більше, що Євген Маланюк писав у каноні літератури, що ґрунтувалася на досвіді української поезії 20-их років [4, с. 3 – 42].

Літературні контакти Нью-Йоркської групи заторкували також письменників старшого покоління: Олексу Стефановича, Оксану Лятуринську, Наталю Ливицьку-Холодну, митця Петра Холодного, письменника Василя Барку та літературознавців Богдана Кравціва і Вадима Лесича. Різні площини тих контактів стосувалися літературних дискусій, виданих і запланованих до друку збірок поезій та написання критичних статей до збірок. Найбільшим досягненням групи було редагування та видання щорічника «Нові поезії», яким займалися Юрій Тарнавський та Богдан Бойчук. Це непросте редакційно - видавниче завдання було платформою зустрічей між членами групи аж до дебюту у щорічнику Романа Бабовала в 1969 р. Друк у двох останніх номерах віршів поета з Бельгії розширив творчу оптику та дозволив ввести нового поета з Європи до грона Нью-Йоркської групи [7, с. 19 – 28].

У 1969 р. Богдан Бойчук спільно з Богданом Рубчаком підготували для видавництва «Сучасність» антологію сучасної української поезії на заході «Координати» [2, 372 с.] в двох томах, проект якої охоплював усіх поетів, що жили, або померли в еміграції. З огляду на

велике зацікавлення нею, її було видано як додаток в однотомній книжці. Антологія швидко розійшлася серед української еміграції США, Канади і Західної Європи. Після того, як її примірники потрапили в Україну, антологія була піддана цензурі, а влада почала вважати її «антирадянською», і вона опинилася у переліку книжок, заборонених для ввезення у Радянський Союз.

У 1971 р. вийшов останній щорічник „Нові поезії”, а група почала переживати кризу існування. Цю кризу поглибив відхід від Юрія Тарнавського його дружини, поетеси Патриції Килини. Розлука поетичного подружжя у 1969 р. спричинила душевну кризу Юрія Тарнавського, з якої народилася його англomовна повість «Meningit» (1975), а Патриція Килина відійшла від писання українською мовою. Щойно у 90-тих роках у Лос-Анджелосі заснувала вона редакцію газети для захисту сексуальних меншин в Америці та видала кілька повістей англійською мовою [7, с. 19 – 28].

Період 70-их – перша половина 80-их років принесли поглиблену кризу групи як цілості. Більшість поетів індивідуально видавала свої поетичні збірки у видавництві «Сучасність». Женя Васильківська відійшла від поезії, розриваючи контакти з групою. Номінальні члени групи Юрій Коломиєць, Олег Коверко та Марко Царинник, приєднані до неї у 1969 р., до антології сучасної української поезії на заході «Координати» [2, 372 с.], рідко друкувалися, зокрема у «Сучасності», фактично лишаючись поза літературним процесом. Емма Андієвська виїхала до Мюнхена, де працювала на радіо «Свобода». Віра Вовк, як працівник університетів у Ріо-де-Жанейро, на свій кошт видавала збірки поезії у бразильських видавництвах, багато перекладала та займалася літературно-культурною діяльністю у Ріо-де-Жанейро. Юрій Тарнавський більшість своїх книжок надрукував у видавництві «Сучасність» у Мюнхені та після перенесення редакції видавництва до Нью-Йорку, у США. У 1972 році Богдан Бойчук видав під видавничою фірмою групи збірку Ігоря Калинця «Коронування опудала», котра потрапила на захід як дисидентська книжка цього відомого поета зі Львова [4, 3 – 42].

Богдан Бойчук залишався лідером Нью-Йоркської групи і не погоджувався з думкою, що група не існує. Після видання у 1983 р. власної збірки вибраних поезій у видавництві «Сучасність», налагодив контакти з головним редактором щомісячника, Іваном Кошелівцем, який запропонував Бойчуку обійняти посаду літературного редактора. Цей період, коли поет займався редакцією літератури у «Сучасності», сповнюють цікаві збірки поезії, прози, оповідань, літературної критики та театральних обговорень. На перших сторінках з'явилися прізвища Нью-Йоркської групи: Богдана Рубчака, Емми Андієвської, Богдана Бойчука (головним чином театральна критика), Юрія Тарнавського, Романа Бабовала, Олега Коверка, Юрія Коломийця та Марка Царинника. Переломною була зустріч Богдана Бойчука у 1984 р. з емігранткою з Польщі, україномовною поетесою Марією Ревакович. У 1987 році поет видав дебют Марії Ревакович «3 мішка мандрівника» у видавництві Нью-Йоркської групи. Друкував також поезії цієї авторки у «Сучасності». У 1988 р. він залишив свою дружину Аню Бойчук та одружився з Марією Ревакович, проживаючи з нею у Нью-Йорку та Глен Спей. Цей факт змінив життя поета, у 1988 р. він побував у Польщі, щоб познайомитися ближче з родиною Марії Ревакович, та у Варшаві. В редакції українського тижневика «Наше слово» 23 вересня 1989 р. відбулась поетична зустріч Богдана Бойчука та Марії Ревакович. 9 жовтня того ж року відбувалася зустріч у Спілці письменників України в Києві, яку вели Микола Жулинський та Микола Рябчук, де народились перші плани заснувати літературне видання у Нью-Йорку та Києві, як літературний орган Нью-Йоркської групи та Спілки письменників України. Ця думка втілилася у 1990 р. із виходом у світ першого номера квартальника «Світо – вид», до редакції якого було запрошено членів групи: Віру Вовк, Юрія Тарнавського, Богдана Рубчака, Романа Бабовала, та як співголів редакції – Богдана Бойчука і Марію Ревакович [5, с. 102 – 110].

Під час перебування в Києві у 1989 р. Богдан Бойчук зустрівся з письменницьким середовищем, зокрема з поетом-дисидентом Миколою Воробйовим та Віктором Кордуном, якого попросив допомогти купити квартиру в Києві, думаючи переїхати в Україну. Подібний

крок зробив також Юрій Тарнавський, адже купуючи житло в Києві, поети могли без перешкод приїжджати в Україну та реалізувати свої літературні плани. Віра Вовк, перебуваючи до Києва, зупинялась у літературознавця та дисидента Михайлини Коцюбинської. [4, с. 3 – 42].

У 1991 р. Україна стала самостійною державою. Для Нью-Йоркської групи це відкривало нові обрії в їхніх літературних планах. Переставала існувати державна цензура та відкривалися можливості повернення творчості групи в Україну. З-поміж членів групи лише Богдан Рубчак залишився осторонь бурхливих змін та з перспективи Чикаго стежив за політичними й культурно – літературними змінами в Україні. У 1991 р. поет видав збірку віршів у Києві, до якої увійшли його поезії з книжки «Крило Ікарове» та принагідно друкувався у «Світо-виді» у 1990 – 1999 роках. Незалежність України стала для Нью-Йоркської групи не лише літературним поверненням до українського читача, а й сентиментальною мандрівкою у спогади та дитинство. У 2001 р. з нагоди видання зібраних «Поезій» у Києві Віра Вовк намагалася через Київ, Луцьк, Львів потрапити до читачів та зустрічатись з невідомою їй публікою, часто це були діячі культури, дисиденти та особи з церковних кіл [1, 364 с.]. Активність Емми Андієвської була помітна не лише на шпальтах «Світо-виду», але також у виданих в Україні поезіях і у малярстві, яке виставляла не тільки у Мюнхені, але також у галереях та музеях Києва, Львова та Донецька – міста, де поетеса народилася. Нав'язуючи творчі контакти з літературознавцем з Тернопільського педагогічного університету Петром Сорокою, поетеса потрапляла зі своєю творчістю в Україну та ділилася своїм словом з читачем [6, 240 с.].

У 90-х роках Нью-Йоркська група активно видавалася в Україні, тоді вийшли книжки Віри Вовк, Богдана Бойчука, Романа Бабовала, Емми Андієвської та Марії Ревакович. Відбулось багато літературних зустрічей з читачем, поети виступали по телебаченню, радіо та в українській пресі.

Нью-Йоркська група – можна сказати – мала кілька вагомих періодів: власний, коли редаговано щорічник «Нові поезії» (1959 – 1971), та зовнішній, коли група друкувалась у «Сучасності» (1961 – 2003) та щорічнику «Слово». У 90-тих роках, коли Богдан Бойчук редагував «Світо-вид» (1990 – 1999) та спільні антології поезії протягом 1969 – 1991 років, які показували творчість групи як індивідуальну мандрівку «до себе», оперту на головних стилях епохи: модернізмі, сюрреалізмі та абстракціонізмі [7, 19 – 28].

Висновки та перспективи дослідження. Метою статті було висвітлити історію творчості еміграційних поетів, згуртованих у Нью-Йоркську групу. Їх літературний дискурс у всіх аспектах творчої діяльності, визначив в українській літературі культурологічну категорію про Нью-Йоркську групу як активну та творчу. Стаття за поставленою темою – як єднання розбитого світу у літературній творчості еміграційних поетів Нью-Йоркської групи, відкриває індивідуальний літературний феномен української поезії Емми Андієвської, Романа Бабовала, Богдана Бойчука, Жени Васильківської, Віри Вовк, Патриції Килини, Олега Коверка, Юрія Коломийця, Марії Ревакович, Богдана Рубчака, Юрія Тарнавського та Марка Царинника на тлі епохи.

Поети Нью-Йоркської групи – це, безумовно, творча еміграція, яка підтримувала ідейні зв'язки з шістдесятниками та поетами Київської школи. На прикладі Нью-Йоркської групи протягом цілого творчого феномену було видно зв'язок еміграційних творців з материком, їх ностальгію за рідною землею – названу Олександром Астаф'євом феноменом самосвідомості [4, с. 24 – 29]. Високий літературний рівень та художній смак Нью-Йоркської групи були спробою заперечити факт, що група лишень формально існує в історії української літератури та не зуміє повернутися в Україну.

Безумовно феномен Нью-Йоркської групи чекають подальші наукові дослідження, бо група внесла до історії української літератури неповторні та багатогранні твори. Чимала інформація про літературу еміграції має різну семантику, тому кожне наукове дослідження внесе нові художні акценти і штрихи про групу загалом і про її учасників зокрема.

Література

1. Григорчук Ю. Проза Віри Вовк: Виміри сакрального. / Юлія Григорчук – Брустурів: Дискурсус, 2016. – 364с.: іл.
2. «Координати». Антологія сучасної української поезії на заході [Текст] / [упоряд. Бойчук Б., Рубчак Б.] – В 2 т. – Т. 1. Нью-Йорк-Мюнхен: «Сучасність», 1969. – 372 с.
3. «Півстоліття напівтиші». Антологія поезії Нью-Йоркської групи [Текст] / [упоряд. М. Ревакович] – К.: Факт, 2005. – 373 с.
4. Поети «Нью-Йоркської групи»: антологія [Текст] / [упоряд. О.Г. Астаф'єв]. – Х.: Ранок, 2003. – 288 с.
5. Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську групу, // «Світо-вид», № 2(23), Київ – Нью-Йорк, 1996. – с. 102 – 110.
6. Сорока П. Емма Андіївська: Літературний портрет. – Тернопіль: Стар Софт, 1998. – 240 с.: фотогр.
7. Karabowicz T. «Grupa Nowojorska». Drogi i rozdroża ukraińskiej literatury emigracyjnej po 1959 roku. – Lublin: Episteme, 2014. – 302 s. – S. 121-132.

Єдинення розбитого мира в літературному творчестві еміграційних поетів Нью-Йоркської групи
 Стаття присвячена поверненню літературного творчества еміграційних поетів, об'єднаних в 1959 року в Нью-Йоркську групу, к літературному дискурсу України. В статті розглядається феномен групи з позиції історичного розвитку на фоні її поетических видань. Задача статті складається в тому, щоб дослідити і показати історію Нью-Йоркської групи як авторський творчеський феномен, але в контексті часового становлення групи, з перспективи об'єднання розбитого мира на фоні бурних епох і цивілізації. Нью-Йоркська група – це в українській літературі творчеська формація, котра, живучи в еміграції в США, Бразилії і Німеччині, вдихнула Україною і вошла в канон української літератури другої половини ХХ в. Це були Емма Андіївська, Роман Бабовал, Богдан Бойчук, Женья Васильковська, Віра Вовк, Патриція Килина, Олег Коверко, Юрій Коломиец, Марія Ревакович, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський і Марко Царинник. На прикладі Нью-Йоркської групи в процесі цілого творчеського феномена видно зв'язок еміграційних авторів з материком, їх ностальгія по рідній землі, названа Александром Астаф'євим феноменом самосвідомості.

Ключові слова: Нью-Йоркська група, поезія, еміграція, вигнання, повернення.

ББК 83 4

УДК 801: 82

М.М. Апанович, к.ф.н. (Київ)**Художній наратив поетичних збірок Г.А.Мороза «Земля», «Замок дитинства мого»**

У статті проаналізовано поетичні збірки Мороза Геннадія Аркадійовича – «Земля» та «Замок дитинства мого». Творчість поета сповнена протиріч. З одного боку, читач знаходить у книгах поета глибокі філософські вірші, сповнені нетривіальної медитації та тонкого ліризму, а з другого – невдалі стильові експерименти, еkleктизм мислення, безпідставний поїзд до зображення абсурду, зухвалий антиестетизм, небажальність думки, невдалу «гру в слова» тощо.

Ключові слова: індивідуальний стиль, філософічність, медитація, ліризм, епатаж, еkleктизм, асоціація, метафора, алегорія.

M.M. Apanovych Artistic narrative of poetry collections by H.A. Moroz "Zemlya" ["Earth"], "Zamok dytynstva mogo" ["Castle of my childhood"]

The article analyses the poetry collections by Moroz Gennady Arkadiiovych — "Zemlya" ["Earth"], "Zamok dytynstva mogo" ["Castle of my childhood"]. Poet's creative work is full of contradictions. On the one hand, the reader finds the poet's deep philosophical poem, full of trivial meditation and subtle lyricism in the books and, on the other, — bad stylistic experimentation, eclectic thinking, ungrounded train to impicture absurd, audacious anti-aestheticism, opinion negligence, failed "game of words", etc.

Keywords: individual style, philosophy, meditation, lyricism, epatage, eclecticism, association, metaphor and allegory.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими завданнями сучасного літературознавства. Уродженець Бережан, а нині мешканець міста Маріуполь, Геннадій Мороз – один з відомих представників сучасної української поезії. Член спілки письменників України, лауреат премії В. Сосюри, він запам'ятався читачам своїми поетичними збірками «Сині паморозки» (1981), «Море» (1983), «Вересневі дні» (1985), «Земля» (1989), «Вулиця якірна» (1990), «Ратуша» (1998), «Замок дитинства мого» (1998).

Але цей досить вагомий поетичний доробок Г. Мороза сформував і у читача, і у критики досить неоднозначне ставлення до його творчої спадщини.

Йдеться про протиріччя у сприйнятті поезії Геннадія Мороза. Зауважимо, що ми не прагнемо у цій статті монографічного огляду всього створеного поетом. У поле нашого зору потрапили дві його поетичні збірки: київського видавництва – «Земля» і бережанського – «Замок дитинства мого». Спробуємо зрозуміти, чи мав рацію Ярослав Мельник, який у книзі статей «Сила вогню і слова» гостро висловився про творчу манеру Геннадія Мороза. Прописною істиною є те, що кожен митець намагається відшукати і підкреслити індивідуальне, неповторне «обличчя» своєї творчості. У більшості поетів можна без особливого напруження виділити основну тональність їх віршів – відверте тяжіння до одного, помітно домінуючого принципу: філософічності, медитації, емоційності, психологізму, публіцистичності тощо. Хоча пристрасть до певного жанрового різновиду чи певної тематики в жодному разі не забезпечує митцеві легкий успіх, але, погодьмося, що саме ця риса стає своєрідною «візиткою» його поезії. Вона дає змогу читачеві (навіть після поверхневого знайомства з новими віршами поета) здійснювати при потребі так званий «безконтактний» зв'язок з їх автором за допомогою асоціацій, що вже раніше склалися у його власній уяві під впливом відомої йому творчості митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Творчість Г.А. Мороза не стала предметом літературознавчих студій, до його поетичного доробку критики зверталися не часто. На це звернув увагу Мельник Ярослав, який стверджував, що не можна категорично заперечувати існування індивідуального обличчя в поезії Г. Мороза¹. Але головне протиріччя полягає в тому, що обличчя це автор досить часто намагається покривати якоюсь навмисне сплетеною ним самим пеленою незбагненності. Хотілося б списати цей недолік на молодість поета, час учнівства. Та він, на жаль, помітний не тільки в ранніх збірках Мороза, але й у книзі «Земля», створеній уже сорокарічним автором. Ця пелена часом настільки щільна і нерухома, що читач не в силі її припідняти. А тому, інколи байдужий, а інколи вже і роздратований, він йде повз незрозумілі рядки, навіть не спиняючи на них своєї думки, не проявляючи ні найменших емоцій.

Зокрема, вірш «Як ви зоветесь, дорого в куфаєчці грудня...» Навіть шкода, що його цікава ідея просто потонула, розмилася на фоні грубувато-химерних образів: «баби на могилі і вірі на самому споді», глузу «в краватці і чоботях», який справляє нужду і т.п. [3, 99]. Невгамовне прагнення автора бути оригінальним у дібранні (та й частоті використання) метафор, як правило, викликає у читача реакцію, зовсім протилежну тій, на яку сподівався. Так само залишається незбагненим образ ставка із вірша «Втеча», який «ніч простояв по шию в зляканій воді» [3, 30]. Але, власне, чому незбагненим? Адже пояснення тут же дає сам автор: «Якщо дивитись напівпрозора, / То слідом тінь біжить німа. / Якщо дивитись з точки зору / Отих, в кого її нема, / Тоді даремно / Рवेशся ревню [3, 30]. Здається, що до такого «пояснення» додавати просто нічого.

Такі до парадоксальності морозівські асоціації автор книги «Сила вогню і слова» Я. Мельник називає «гвалтуванням уяви, естетичного відчуття» [1, 55]. В той же час критик вбачає у цьому свідомий і надто штучний епатаж, свідоме «бланнявання» поета перед читачем і «волю од усякої логіки» [1, 55]. На наш погляд, епатаж у справжньому розумінні цього слова у Мороза зустрічається досить рідко. Швидше, це очікування автором епатажу. Адже виклик нормі можна назвати сміливим і зухвалим, якщо він здатний збудити яскраве враження (незалежно від того, яке воно: позитивне чи негативне). У Мороза ж ми зустрічаємося зі значною кількістю відверто «безколірних» віршів, тобто таких, які не лишають у пам'яті ніякого сліду. То чи ж варто поетові вести таку дешевеньку гру в слова?

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

Аналізуючи детально структуру і поетику морозівських віршів, спробуємо зрозуміти внутрішню причину цієї досить помітної (навіть для непрофесійного ока) вади. Складається

¹ Мельник Ярослав. Сила вогню і слова. Літературні портрети. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 54 – 60.

враження, що поетові заважає створений ним «культ рими». Звичайно, рима у поезії – справа далеко не остання. І в Геннадія Мороза тут навіть є неординарні експерименти. Так, інколи в кінці рядка, тобто безпосередньо для римування, поет виносить службові частини мови (частки, прийменники, сполучники), які у змістовому відношенні явно пов'язані з наступним лексичним блоком: «А березіль затіяв / гру для Синиці, річки та містка» [3, 4]. / Ти, горо, про голос високий подбай, бо / Нащо легковажна ромашка, а й та... [3, 8]. / Отож, захопившись сумлінним підбором останніх слів у рядках (у звуковому плані тут претензій бути не може), Мороз не помічає, як починає відчутно втрачати на іншому. Здається, що саме заради рими автор жертвує цілими смисловими блоками, які так і не помістилися в рядки, а значить, випали і з загального змісту. Виходить, що читачеві даремно прагнути впіймати основну думку вірша, в якому образи насильно втиснуті між римами, а логічний ланцюжок між ними так і не був сплетений. Нехтуючи почуттям міри, автор в той же час не зауважує, як у його віршах щезає відчуття «землі», отої «землі», від якої повинна б відштовхуватися фантазія читача.

Таке враження справляє досить багато віршів Мороза із збірки «Земля»: «Ресторан», «Колиба», «Дещо з елементарної математики», «Прихопивши окуляри і «вечірку»...», «Хвиля», «Їзда без рук», «Танці біля річки», «Шлях», «Втеча», «На виставі шкільного драмгуртка» та інші. Ось, наприклад, як починається вірш «Перед концертом симфонічної музики: «Ви, юна сніжинко, не плачте цій шубі в рукав, / Її безголів'я знайде гардеробницю ветху... / На прогашний номер нехай поміняє рука / Без жодних вагань все, що взимку ми носимо зверху [3, 9]. Наступне цитування – середня строфа з поезії «На березі річки, за сто кроків од моря»: «Гиля, стежино, помієм у вічності лапку... / Похолоділа у жовтому жовтні вода. / А пощастить, то бодай знадобишся на латку / Діду-човнові, що в річку уткнувсь і чита [3, 32].

Невже ж таки автор цих рядків готовий спокійно, без виправдань сприйняти ту оцінку своїх віршів, яка прямолінійно, навіть дещо роздратовано прозвучала колись із вуст Я. Мельника: «Інакше, як словоплетивом, «грою в слова», важко назвати подібні твори» [1, 57]. А що, як раптом припустити, що Морозу природно притаманний такий еклектизм мислення? І хоча такої думки Я. Мельник не висловлює, все ж таки і він у своїй невеличкій розгромній статті про творчість Г. Мороза намагається знайти якесь виправдання подібним поетичним алогізмам: «Можливо, поет ставить собі за мету створити у читача відчуття абсурдності світу» [1, 57].

Питання про еклектизм мислення, світосприйняття, мабуть, не може бути вирішене об'єктивно без «живого» спілкування з поетом як людською особистістю. Тільки за таких умов можна чітко відмежувати внутрішньо притаманне від удавано-маскарадного. А от потяг до зображення абсурду у віршах Мороза можна дійсно-таки відшукати: «Гра в трик-трак? А де ж ті кості, / Що мета метка рука? / (Танки танками трактують / Пісню, дружбу і любов). / Це трактир? А де ж господар, / Товариство, мідяки? / (Танки танками трактують / Душу, совість, ум і честь). / Ти на тракті велелюднім? / А куди сей тракт веде? / (Танки танками трактують / Мову, націю, народ). / Вже на трапах зорельотів? / А чого ж зорі катма? / (Танки танками трактують / Землю, космос, майбуття). / Ой боюсь, кінця не має / Цей, Геннадію, «трактат»... [3, 103].

На нашу думку, саме така гра образами в абсурд не викликає негативних емоцій, і перш за все тому, що у цьому вірші вона абсолютно відверта. Зрозуміло, що тут читач не робитиме спроби віднайти якісь глибинні смислові пласти, приховані за звуковими образами твору. Сприймаються у вірші і алітерації, і симетрична будова всіх строф (повтор III рядка, обрамлення дужками III – IV рядків), і навіть навмисна, демонстративна відсутність рими, що зближує строфи вірша з так званими частівками-нескладівками.

А от «Етюдик» вже дає нам зразок тієї незвичної асоціативності, яка, схоже, починає граничити зі свавіллям у мисленні, бо набуває не зовсім естетичного забарвлення: «Пес до залізниці витяг пісок, / На пероні лапи розпростер. / В'язкою омріяних сосисок / Тягнеться состав брудних цистерн. / Покусавши юних в електричці, / Скупчена, мов думка потайна, /

На пероні вслід собачій тічці / До-о-вго дивиться кокетка відставна» [3, 86]. / Легковажна розкутість і недбалість думки панує і там, де Мороз вдається до неприхованого натуралізму. Це стає помітним в «Пейзажі з пивною яткою», головна героїня якого – руда Афродіта – / Щоранку о восьмій виходить із піни / І чухає спину, / І бюстом гойда / Між столиків чорних в спітнілій юрбі [3, 19]. З Афродітою поєднується ще низка непривабливих, брудних картин і образів. Примітивно-брутальних ознак набуває також раптовий сплеск оригінальностей в іншому вірші Мороза: «Ну як же ти їх вчасно не помітив, / Заслинений кастрате з динамітом?» [3, 29].

І хоча Я. Мельник дорікає поетові за «надто вже вимучені метафори», що з'являються від помітного «намагання автора не впасти в гріх банальності» [1, 57 – 58], все ж у наведених вище рядках стає явним зворотній ефект: такий спосіб втечі від банальності перетворився у саму ж банальність. Та, як бачимо, Морозу не позичати самовпевненості, почуття своєї обраності і неповторності: / На планеті, де робота неохочима, / Вслід за матір'ю судилося мені, / Поклоняючись шанобливо множинам, / Залишатись, як Вітчизна, в однині» [3, 26]. / Здається, такого гордовитого пафосу і таких зухвалих паралелей не було навіть у пушкінському «Пам'ятнику». / І все ж висловлені критичні зауваження на адресу Г. Мороза не повинні створювати однозначно негативного враження про його творчість загалом. Адже хороші вірші у поета все-таки є. Чимало їх і у збірці «Земля». Хвилює (навіть дивує!) інше: автор чомусь начебто не помічає, не розуміє, як розрізнити у власній творчості вдалі і невдалі теми, яскраві і безбарвні образи, як оцінити ступінь виправданості жанрово-стильових експериментів.

Можна з абсолютною переконаністю сказати, що Морозу особливо вдаються вірші медитативного характеру. І просто шкода, що їх у поетичних збірках не так вже й багато.

Серед медитацій автора можна виділити кілька напрямків. Один із них – це вірші про самоту, відчуття покинутості на цьому світі. Вони не є чисельними у збірках поета і швидше виражають короточасний настрій їх автора. І все ж ці твори, безсумнівно, привертають увагу читача своїм проникливим ліризмом, в який часом закрадаються відверто драматичні нотки. Ні-ні та й нахлине в душу поета чи то відчай, чи зневіра, усвідомлення свого бажання бути серед людей і в той же час фатальної приреченості на самотність: «Я упізнав вас. Це ви, самота» [3, 69]. А далі – шкодування за щирими людськими стосунками, біль і образа, що всі оточуючі не живуть, а завчено грають у життя. Драматизм думки поета досить вдало підкреслюється останнім вкороченим рядком: «Боже мій, скільки народу навколо, / І ні душі» [3, 69]. / Споріднений з цими роздумами і вірш Мороза «Я знаю». Поряд зі згаданими у попередній поезії «пройдами, базіками, товаришами» тут з'являються ще й «дорогі друзі», ставлення до яких виражене вже тим, що це словосполучення красномовно взяте у лапки.

Кілька своїх віршів Мороз називає «казками»: «Казка на мигах», «Казка про течію», «Казка червоного листка», «Казка сумніву». Що сприяє такому визначенню жанру? Справді, в морозівських «казках» частково присутня алегорія, та швидше їх всіх об'єднує форма нарративу про якусь не досить звичну подію. Але помітно, що й тут найбільш вдалою із «казок» стає саме та, яка обрамлена авторською медитацією, – «Казка сумніву». До речі, в ній звучить все той же мотив неминучої туги, печалі, який у художньому тлумаченні Мороза виявляє одну з найсильніших рис його поезії. Втіленням фатальності людської долі, її невмолимості, символом втраченої віри («Мені б у віру. Де та віра?») стає у вірші образ всюдисущого понеділка, нав'язливого і непоступливого. Будова вірша (симетрична відповідність першого і останнього рядків) підкреслює не просто циклічність, але й трагічну приреченість життя, незмінним володарем якого є понеділок: / Он понеділок. Став і жде» [3, 21]. Не обминає Мороз у своїх медитаціях і філософську тему. Як правило, такі роздуми про «вічне» відштовхуються від звичайного життєвого епізоду. Фантазія автора набуває космічних масштабів, але потім все-таки знову повертається до наших буденних земних проблем. Такий шлях проходить думка у поезії «Цей вірш про ліктики хвилин». Народжується своєрідна замальовка з натури: картина землі, що прокидається від нічного

сну, наповнюється звуками і фарбами. Але в густий живопис вплітаються думки про життя і смерть, про неминучий плин часу, про кохання і Божу волю. Все у світі єдине і нерозривне. А тому так природно і в той же час іронічно і банально приєднується до величезної картини ранку останній її штрих – крамниця, «ота, де цвяхи продають» [3, 61].

Риси філософічності притаманні також віршу «А коли обсяде кволі груди...» Вже перші його рядки захоплюють думку автора в момент її кульмінації – твір незвично починається з протиставного сполучника «а» : / А коли обсяде кволі груди / Янголів легка рум'яна рать, / Прийдуть подивитись добрі люди, / Як мені не хочеться вмирать» [3, 14].

Поет торкнувся «вічної» проблеми життя і смерті, призначення людини і того сліду, який лишає вона на землі після себе. В дієслівній градації переконливо вибудована вся лінія життя: «жив, страждав, надіявся, погас», де не тільки початок і кінець (жив – погас), але й драматичні протиріччя середини (страждав – надіявся). Привертає також увагу вдале вживання метонімії: рум'яні янголи – рум'яна рать.

Не можна не помітити, що саме в таких ліричних мініатюрах розкривається поетичне обдарування Г. Мороза. В них чується щирість, розкутість думки, ота «незакомплексованість», що забезпечує легке її сприйняття. Саме природність, безпосередність мовлення, а не переобтяженість штучними метафорами дозволяють читачеві проникати в чарівний світ образотворення.

Щоправда, у Мороза можна віднайти і такі рядки, де густа насиченість поетичними тропами не шкодить, а, навпаки, демонструє майстерність їх автора. На жаль, це відбувається не так вже й часто, а саме тоді, коли при вживанні метафоризації поет не переходить межі від оригінального до химерного. Лише так створюється справжня поезія, що здатна залишити глибокий слід у нашій душі і добру пам'ять про її автора: «З господи вийде столітня Ганка, / Помацає сонце на теплім мурі / І стане поволі знімати з ганку / Холодного квітня сліди понурі. / Хитнеться неба ранковий спокій, / Кора вербова запахне терпко, / Де чистить ворон столітній смокінг / І зазирає в ставка люстерко». [3, 45].

Другий напрям у медитативній ліриці Мороза – вірші-спогади, де домінуючим настроєм стає ностальгія, туга за малою батьківщиною, рідною Бережанщиною, Тернопіллям. Вперше так гостро вона зазвучала саме у книзі «Земля». Мабуть, цьому сприяв вік поета – роки, що вже спонукають жити не тільки майбутнім, але й озиратися в минуле, осмислювати вічні людські цінності. (Пізніше у збірці «Ратуша», виданій у Маріуполі, поет присвятить Бережанам цілий цикл із 33 віршів).

Треба прожити півжиття, щоб зрозуміти, що душа назавжди лишається вірною одній-єдиній святині, яку береже все своє життя – цим усвідомленням сповнений ліричний вірш «Це назавжди... / Це назавжди. / І тоді, як хмариною стану, / Море відпустить мене до тієї землі, / Де у Тернополі / Шлюбний букетик фонтану / Не одцвітає / На озера синьому тлі» [3, 35].

Ностальгічний мотив стає основним і в образотворенні вірша «Бережани». Трепетні, а ще більше тривожні спогади про далеку країну свого дитинства, з якою «неначе й на мить не прощався» [3, 72], а разом з тим – освідчення в коханні своєму маленькому містечку.

Помітно слабшим, розмитим у своїй центральній думці виглядає вірш «У Бережанах, де з древнім фіакром...» Мозаїчне нагромадження спогадів-фактів, не завжди мотивованих для читача, створює враження неповної реалізації задуму, втрати того основного художнього орієнтиру, який дозволяє римованим рядкам називатися поезією.

Серед віршів, присвячених краю дитинства поета, не може не імпонувати читачеві поезія «Не рвись, павутинко...», що вкотре повертає його автора думками до рідного Тернополя: Не рвись, павутинко, / Хоч відстань, / І відстань, / І відстань... / Коли самота / До Азова іде наглядать, / Тоді ти єдина / Лише до тернового міста / Любов мою тиху / Зумієш-таки передать» [3, 77].

Цими ширими рядками, що так трепетно відображають хоч і хисткий, але не втрачений зв'язок Г. Мороза з Бережанщиною, відкриває поет і свою наступну збірку – «Замок дитинства мого», у котрій всі вірші звернені до міста дитинства і юності їх автора.

Загальна тональність збірки визначається легко і прозоро – такої ностальгії за батьківщиною ще не було в жодній книзі поета. Більше того, з ряду віршів взагалі складається враження, що поет тільки й живе що спогадами про Тернопілля і страждає від несамовитої, невимовної туги через те, що змушений (а чи й справді змушений?) жити на березі Азовського моря, далеко від рідних країв.

До речі, хоча Г. Мороз вже давно залишив Тернопільщину, але лексичний запас поета видає в ньому західняка. Це вживання полонізмів або діалектизмів, що виникли під їх безпосереднім впливом, чи просто слів, мало характерних для сходу України. Таких слів було досить багато у збірці «Земля»: гербата, вакації, знимковання, зимно, вуйко, мешта, сукенка тощо. Ще розмаїтішим стає цей лексичний пласт у «Замку дитинства мого» – він може скласти досить багатий матеріал для дослідника-лінгвіста: ровер, кобіта, бальон, келішок, фіра, дзигарок, варги, льоди та ін.

Якщо ж говорити про літературознавчий погляд на книгу «Замок дитинства мого», то тут, звичайно, можна шукати різноманітні «за» і «проти». Але, на наш погляд, вона є чи не найвдалішою у поетичному доробку Г. Мороза. Перш за все, імпує чітка спрямованість, цілісність і тематики, і основного мотиву, який об'єднав включені до неї твори. У книги дійсно з'явилося оте «обличчя», якого так часто не вистачало морозівським поетичним збіркам. Навіть незважаючи на мозаїчність, можна сказати, певну сумбурність подачі в ній поетичного матеріалу.

Спробуємо для аналізу визначити основні тематичні групи серед поезій, що склали збірку «Замок дитинства мого».

Одна з них – це детально, скрупульозно вимальовані реалії «того життя»: середня школа № 1, технікум, музична школа, склозавод, «макаронка», «цегельня», «оцетовня», маслозавод, майстерня «Індпошив», «Сільгосптехніка», автошкола, «Заготскот», «Заготзерно» і «Заготсіно», міський цвинтар, озеро... Не просто описані, але часом навіть любовно олюднені у спогадах, ці реалії далекого дитинства і юності поета створюють той важливий фон, на якому змальоване буденне бережанське життя 1950 – 60-х рр. Деякі з цих реалій означають для поета значно більше – вони стали своєрідними символами, мірилом важливості життєвих етапів, вірних і хибних вчинків, сутності людського існування. У цьому контексті одним із найцікавіших є вірш «Ратуша». Міська бережанська ратуша з чотирма циферблатами перетворилася для поета в мудрого порадника, який вчить цінувати кожен мить життя, що б вона з собою не принесла – щастя чи сум, вірність чи зраду: «Дивлюся: / Пів на радість, / Пів на сум, / І все життя до хвилечки / На працю» [2, 39].

Наступна група віршів складає своєрідний «посібник» з географії Бережан. Тут і невеличкі бережанські вулички, і знаменита гора Лисоня, і ріка Золота Липа, і Площа Ринок, і бережанські передмістя Адамівка, Лісничівка, Хатки, Золочівка, Рай – кожному з них поет зробив маленьку посвяту. Вірш «На Лисоні зима» – це не просто місцевий етюд, він виводить думку поета спершу на осмислення свого життя, а потім і на загальнолюдський, філософський рівень: «На Лисоні зима. То Синочкам співа коліскову / України любов. Та не чуть ні мелодій, ні слів. / До Святої гори все летять і летять на розмову / Білі птиці розлук, сиві ангели маминих снів» [2, 30].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Щемним болем за батьківщиною наповнений триптих «Над Золотою Липою мости». Минуле і теперішнє міцно пов'язане невидимими мостами, які не зруйнують ні відстані, ні літа: «Стану за літами я, де хустина матова / Туманцю ранкового впала до весла. / Липо Золота моя, липо діамантова, / До якого моря ти човник понесла?» [2, 83].

Збірка Геннадія Мороза «Замок дитинства мого» переповнена не тільки географічними назвами, але й спогадами про друзів дитинства Г. Мороза, про відомих у ті часи людей Бережанщини. Звичайно, такого плану вірші більш цікаві землякам поета. Але є серед них і такі, що не просто осмислюють конкретний життєвий епізод чи особистість, а й дають поштовх читачеві для усвідомлення прописних істин людського існування, розуміння таких понять як добро і зло, дружба і зрада, самопожертва і малодушність. Без сумніву, тут

привертає увагу вірш «Вітя Жолудько», останні рядки котрого стають судом пам'яті для тих, хто не здатний в час біди протягнути товаришеві руку допомоги: «Осінь надворі. Тополі, мов свічі... / Десь для дружини купля нас турки / Чемний мужчина, якому при стрічі / Пам'ять не схоче подати руки» [2, 17].

Не менше зворушує своєю тематикою і художньою майстерністю триптих «Баба Морозиха», присвячений, як ми розуміємо, бабці поета. Особливо вражає друга замальовка, яка асоціативно відсилає нас до Святого Письма, осмислюючи біблейський вислів «нести хрест»: / Там сяє зоряна хустина, / І гуркіт фір, і дзвін підків, / Там Храм, де внука охрестила / Бабуня потай од батьків. / За мене Господа просила, / Щоб ні хвороба, ні тюрма... / І хрестик мій сама носила, / Аби не кривдили дарма. / А світ поволі голубішав. / Плоди рвучи з його гіллі, / Я підростав. І хрест той більшав, / І гнув бабуню до землі» [2, 79 – 80].

У збірці «Замок дитинства мого» Г. Морозу з найбільшою силою вдалося продемонструвати свій талант у створенні віршів медитативного, філософського характеру, головним героєм котрих стає Пам'ять – пам'ять про отчий дім, про батьків і друзів, про неповторні у своїй красі куточки бережанської природи, про прагнення зберегти у серці найдорожчі спогади. Це такі поезії, як: «Вишні», «Ручка в дверях», «І треба хоч раз, а таки запізниться», «Там», «Ранок, як повернення в дитинство...», «Капличка», «Гляньте, осінь яка!», «Водограй на Площі Ринок», «Подих». Частина з цих віршів вже входила до попередніх книг Мороза, змін зазнали лише їх назви. Але, називаючи збірку «Замок дитинства мого» своєю найважливішою книгою, поет, звичайно, зібрав до неї всі свої найвдаліші творіння. Адже саме в цих віршах Мороза ми бачимо не тільки змістову довершеність, але й неабияку майстерність образотворення: «Кульбаб / Золочені коронки / Там пестять пучки полудневі. / Там на дистанції короткі / Стартують / Дошки травневі» [2, 60].

Особливо вдаються Г. Морозу осінні пейзажі: то насичені густим живописом, де «пада слива куляста», «гілка чукає звук» і «шерех вийма реп'яхи з сорочини» («Гляньте, осінь яка!»), а то сповнені передзимовим холодом і смутком: / Пізня осінь мовчанням привабить, / Коли явить при чорній ріллі / Заворожену душу кульбаби – / Заморожений видих землі» [2, 99].

І все ж таки головною окрасою збірки є поезії, домінуючим мотивом котрих стає біблійна притча про блудного сина. Блудний син у цих віршах – це сам поет, котрого доля закинула далеко від отчого дому. Але саме на відстані відбувається переоцінка цінностей, усвідомлення того, що заради примарної слави не можна зраджувати найдорожче: «Там у труби параду / Куцу славу не видмеш, / Там за глупство і зраду / Б'є годинник навідмаш» [2, 163].

Вся збірка сповнена переконанням Г. Мороза, що і донині «Бережуть Бережани / Замок дитинства мого» [2, 53]. Але у вірші «Станція Бережани» металевий перестук коліс потяга, що мчить без зупинки повз знайомі місця, ще раз нагадує поетові про складне переплетіння життєвих шляхів. «Вірш на задану тему» – це щирі слова освідчення у любові і клятва у вірності Бережанам: «Я від тебе й прокльон / Із поклоном приймаю за дар». Саме цей настрій визначає ту мету, заради якої створив Г. Мороз книгу-посвяту рідному Тернопіллю. Творчий потенціал художньої картини світу поета висвітлює новаторські явища в українській ліриці доби. Перспективно варто вивчати поетику митця, особливості віршування, а також своєрідність поетичної мови автора, уміле застосування метафор, синонімів, епітетів тощо.

Література:

1. Мельник Я.Й. Сила вогню і слова: літературні портрети. – К.: Рад. письменник, 1991. – 228 с.
2. Мороз Г.А. Замок дитинства мого: поезії. – Бережани, 1998. – 175 с.
3. Мороз Г.А. Земля: поезії. – К.: Молодь, 1989. – 112 с.

Нарративний дискурс сборників «Земля», «Замок детства моего» Г. А. Мороза

В статье проанализированы сборники стихотворений Мороза Геннадия Аркадиевича – «Земля» и «Замок детства моего». Творчество поэта отличается противоречивостью. С одной стороны, читатель находит в книгах поэта глубокие философские стихотворения, медитации и тонкий лиризм, а с другой –

неудачные стилевые эксперименты, эклектизм мышления, изображение абсурда, вызывающий антиэстетизм, неудачная игра словом.

Анна Верлата, асп. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2:82-2

ББК 83.3 (4Укр) 6

Еволюція протагоніста у драматургії Василя Пачовського

У статті розглянуто особливості конструювання центральних персонажів драматичних творів Василя Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа». Наголошено на особливостях психотипу протагоністів кожного твору, способах реалізації в характері кожного конкретного героя основного мотиву протиріччя між розумом та дією, що є домінантним для драматичної творчості автора. Простежено процес поступової реалізації модерністських елементів у характеротворенні головних персонажів.

Ключові слова: драма, драматична поема, протагоніст, психотип, антагоніст, конфлікт, символізм, романтизм.

Anna Verlata. The evolution of protagonist in the dramas by Vasyl Pachovskyi

The article highlights the specificity of the main characters' creation in Vasyl Pachovskyi's plays «The Dream of Ukrainian Night», «The Sun of the Ruin», «The Sphinx of Europe», «Prince Roman the Great», and «Het'man Mazepa». The primary focus of the article is on the main psychological types of the plays and their part in the expression of the dominant ideas in these works. The realization of modernistic tendencies in the creation of the characters is considered.

Keywords: drama, dramatic poem, protagonist, psychological type, antagonist, conflict, symbolism, romanticism.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими чи характерними завданнями. В українській модерній драматургії п'єси Василя Пачовського вирізняються своєю широкою символістською смисловою палітрою й водночас чіткою системністю й послідовністю концептуальних думок, які автор вкладає у кожен окрему п'єсу. Домінантним мотивом у творчості драматурга є боротьба українського народу за становлення самостійної держави. За допомогою художніх прийомів драми В. Пачовський прагнув якомога повніше й чіткіше відобразити безперервність, продовжуваність української національно-визвольної боротьби, а отже, беззаперечне історичне право України на незалежність. При цьому ключова роль у здійсненні письменницького задуму належить протагоністові кожної з п'єс, адже саме головний персонаж великою мірою є виразником пафосу твору, через його монологи та діалоги з іншими героями реципієнт формує власне розуміння ідейної наснаженості твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Микола Кодак зазначав, що «родова особливість драматичної характерології названа присутньо: герой має зробити вибір, здійснити вчинок – і цим самим виявити свою життєву позицію, а отже – духовну суть своєї особи» [Кодак 2010: 68]. Деякі теоретики – та історико-методологічні аспекти української драматургії ХХ ст., зокрема драматичні твори В. Пачовського, вже були предметом дослідження в літературознавчих працях Миколи Євшана, М. Ільницького, Н. Малютіної, С. Хороба тощо. Проте досі не з'являлося студій, які б комплексно аналізували специфіку розвитку центрального персонажа драматичних творів Василя Пачовського як одного із найплідніших (близько 10 п'єс) українських драматургів початку минулого століття. Тому завданням нашої розвідки є встановлення специфіки характеротворення головного героя у п'єсах В. Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» та «Гетьман Мазепа», а також характеристика психотипу кожного конкретного протагоніста з точки зору різноплановості художнього мислення драматурга.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Деякі літературознавці вважають, що авторська присутність у драматичному творі повинна бути або ж мінімальна, щоб дати простір для взаємодії характерів та розвитку подій, або ж може бути відсутня взагалі. Зауважмо, що ця теза не вкладається в художнє поле драматургії Василя Пачовського. Кожен, хто хоч трохи знайомий із постаттю письменника, його життєвою та ідейно-естетичною позицією, зауважить цілком чітку авторську настанову в моделюванні насамперед головних персонажів аналізованих творів. Недарма чимало критиків указували на обширність, а подекуди й відверто навмисну розтягнутість драм Пачовського, яка робить неможливою вдалу сценічну постановку. Річ у тім, що автор, komponуючи діалоги й монологи персонажів, щиро поринав у цей процес, щоб якомога чіткіше висловити своє бачення історії України й трагедії її бездержав'я. Природно, що при цьому знаходив свій вияв і талант Пачовського-лірика. Ось чому твори драматурга не є досконаліми з погляду стрункості форми та чіткої відповідності жанрові, проте обеззброюють навіть вимогливого читача, коли йдеться про емоційну наповненість та розмаїття смислів і підтекстів п'єс. Про це автор говорить у «Моїй сповіді»: «Кров'ю серця написав я тридцять книжок державницького змісту, де вирізьбив я ряд українських князів, змалював ряд гетьманів в освітленню тисячеліття, аби отримати давнє з новим та з минулого прийдеши привести до воскресення для храму нашої держави» [Пачовський 1985: 29]. Критик Микола Євшан писав про Пачовського так: «Здається, якась творча туга неначе з'їдає того чоловіка. Душа його вкривається щораз більше чимсь чорним, чорніє срібло його свавільної пісні і твориться якийсь фатальний вир» [Євшан 1911: 340].

З погляду становлення головного персонажа як виразника авторської державотворчої концепції п'єси Пачовського мають низку спільних та відмінних рис. Якщо умовно поділити творчість автора на два періоди – до Першої світової війни та після неї – то помічаємо цікаву тенденцію: в довоєнних творах письменник охоче акцентує увагу на молодих, часто не досить розважливих, але наполегливих персонажах (студенти у «Сні української ночі», Святополк у «Сфінксі Європи») або ж на історичних особах, що переважно не зображені як справді сильні державці (Дорошенко, «Сонце Руїни»). Тобто ідеологічний авторський код, який послідовно переходить з одного твору в інший, ще не представлений в усій своїй повноті. Натомість у пізніших драмах на перший план виступає розумний, вольовий і авторитетний протагоніст – реальна історична постать, яскравий та відомий діяч (Роман Мстиславич у «Романі Великому» та Іван Мазепа у «Гетьмані Мазепі»). На наш погляд, така модифікація зумовлена кількома аспектами. По-перше, за життя драматурга відбуваються важливі історичні події: Перша світова війна, черговий перерозподіл українських земель між різними країнами, а отже, відсутність перспективи самостійності в найближчому майбутньому. По-друге, з часом авторська ідейно-естетична свідомість увиразнює й остаточно формує основний конфлікт драматичних творів – протиріччя між розумним керівником та спонтанним натовпом, яке заважає здійсненню спільної мети. Тому автор відчуває необхідність надати головному персонажеві більшої ваги, закарбувати його силует (а отже, і висловлені ним ідейні концепти) у свідомості читача або ж глядача. Загалом ці аспекти спонукають автора до чіткішого означення психотипу головного персонажа його драм як розважливого й сильного лідера, що здатен відповідати за долю цілого народу.

«Сон української ночі» – хронологічно перша драматична поема автора, є найбільш поліфонічною в сенсі komponування характерів. Тут репрезентований множинний образ протагоніста – троє студентів, які повинні викувати золотий вінець, символ державності України. Всі юнаки мають дещо різні політичні переконання, але спільне бачення майбутнього України як самостійної держави. Степан Хороб відзначив, що «Василь Пачовський у своєму драматургічному творі мистецьки синтезує соціально-політичну ситуацію тогочасної Галичини й України в цілому, подаючи все це в майстерно естетизованій формі» [Хороб 2002: 180]. Особливість характеротворення цих персонажів у тому, що вони з початку і до кінця статичні. Автор означає їх місію з перших рядків твору й подальші свої художні потуги зосереджує на розкритті перипетій та конфліктів, що

трапляються на шляху до здійснення цієї місії, не акцентуючи особливої уваги на внутрішньому розвитку чи якихось суперечливих душевних порухах цих героїв. Тому можемо говорити про помітну романтичну доміную в характерах студентів. «Ідея необхідності подвигу не виникає з аналізу суперечностей, а стає внутрішньою потребою героя завдяки його причетності до національної історії... В рамках твору герой не вдосконалюється, тим більше не формується, а виступає речником ідеї: він з самого початку героїчний, незалежно від перипетій і фіналу, результатів його боротьби [Кодак 2010: 71]. З іншого боку, образ Сміхунчика – представника модерністського іронічного дискурсу п'єси – постає ніби віддзеркаленням психології головних персонажів, їхньої беззаперечної й безкомпромісної віри в здійснення задуманого. Влучні іронічні зауваження та ліричні репліки Сміхунчика означають іншу сторону втілення національної ідеї в життя – спочатку натовп має звільнитися від впливу Марка Проклятого, стати народом, а потім вже нацією; інакше люди просто не зрозуміють символічного призначення золотого вінця й змарнують свій історичний шанс на визволення.

Таким чином, ключові авторські ідеї у «Сні української ночі» не зосереджені в особі одного персонажа. В час публікації п'єси такий художній прийом багатьом здавався щонайменше незрозумілим і нечітким, а то й недоречним у драматичному творі: «По Сні» можна було навіть сумніватися, чи Пачовський дійде коли до такої повної абнегації своєї наскрізь лірично-патетичної натури, щоб міг начертати чисто предметовий (отже драматичний) образ чоловіка» [Грицай 1912: 103]. Без сумніву, ця п'єса не могла бути художньо досконалою, оскільки стала дебютом Пачовського як драматурга. Однак, враховуючи наскрізь символістський вимір твору й ту величезну вагу, якої письменник надавав символам в образах, мові, навіть ремарках «Сну української ночі», можемо вважати таке твердження не зовсім справедливим.

У драматичному творі «Сонце Руїни» автор намагається показати нам образ Дорошенка як владного гетьмана, й подекуди йому це вдається дуже добре. Персонаж прагне вибороти щасливе майбутнє України, здобути для неї чар-зілля, що художньо трансформується у дивовижний цвіт папороті – наскрізний символ України у творах Пачовського. Але намір об'єднати державу під однією булавою розбивається знову ж таки об аморфність та безхребетність юрби, очолюваної Марком Проклятим. «Петро Дорошенко... виступає як жертва бездержавної нації, у якій навіть сильні характери не можуть реалізувати високі наміри» [Льницький 1991: 134]. Цікавими, проте, в образі гетьмана видаються саме перші спроби Пачовського реалізувати модерністські риси протагоніста у драмі: «На зміну могутнім, внутрішньо несхитним козакам і гетьманам в українську історичну драму приходив герой рефлексуючий, який шукає і сумнівається, герой, не тільки впевнений у правоті своїх вчинків, але і з загостреним відчуттям вини, муками совісті за скоєне» [Волицька 1995: 131]. Дорошенко – відважний лицар, але водночас чутлива до переживань людина. Він настільки кохає свою дружину, що прощає їй зраду, а коли донька просить повернути маму з монастиря, не може суперечити, бо власна дитина будить у ньому невимовний жаль. Він також прощає своєму джурі Семену його зраду, велить поховати його як сміливого воїна за козацьким звичаєм. Апогеєм емоційного напруження у творі є сцена напівбожевільного танцю героя на міській площі. Цей епізод виражає трагічне усвідомлення Дорошенком свого невиконаного обов'язку, нещасливого кохання, того, що доведеться віддати в руки ворогові все, заради чого він жив досі.

Важливу роль у п'єсі відіграє владика Йосип Тукальський, своєрідний образ-двійник або ж індикатор внутрішніх перипетій у душі Дорошенка. У своїй рецензії на «Сонце Руїни» Остап Грицай, зокрема запитує: «Чому тут перо автора хитає ся між Дорошенком і Тукальським?» [Грицай 1912: 107]. На наш погляд, це зумовлено тим, що авторська ідейно-естетична свідомість творить тверде козацьке начало в характері гетьмана (цього вимагає основна проблематика драматичної поеми), проте ще не надає йому емоційної самостійності та жорсткого внутрішнього стрижня, щоб витримати перебіг внутрішнього конфлікту між обов'язком та почуттями. Це лише перше намагання відкрити в героєві інший бік людського

буття. Таким стрижнем для Дорошенка є Тукальський. У часи внутрішніх криз («Усе – тінь минуца» – говорить гетьман) саме владику нагадує про вище покликання центрального героя: «Твоя жена – тобі сатана, Україна – твоє діло Боже» [Пачовський 1911: 47].

Отже, образ Дорошенка у п'єсі послідовно накреслює обраний письменником напрям до використання нових художніх елементів у творенні центральних героїв власних п'єс.

Розглянемо третю, найменш досліджену драматичну поему Василя Пачовського «Сфінкс Європи». Роль протагоніста виконує Святополк, молодий нащадок генерального писаря Василя Кочубея. Зазначмо, що є сумнів у тому, чи Святополк – реальна storica особа, оскільки знайти згадку про нього в родоводі Василя Кочубея нам не вдалося, хоча в «Моїй сповіді» Пачовський згадує про таку постать. Але у цей період драматург не прагне надати надто важливого значення історичній точності зображення та правдивим прототипам головних персонажів, хоча добре ознайомлений з подіями доби Козаччини. Навпаки, у п'єсі навіть є спроба конструювання альтернативної історії, коли в одній зі сцен послі європейських держав обговорюють становлення України як автономної держави під протекторатом однієї з країн. Але незважаючи на певні неточності, образ Святополка є втіленням жаги молодого патріота до боротьби за свій народ. Така інтерпретація передбачає еволюцію героя і є новим підходом автора до вирішення основного конфлікту його драматургії. На початку п'єси автор вкладає у вуста старшого Кочубея, генерал-губернатора і царського прислужника, таку характеристику: «...але він / Щось став не той, щось став не той, / Що батько сподівався по нім! / За мазепинцями руку тягне, / Ой чую я по тих півсловах, в нім / Хтось бурить руський храм в душі!» [Пачовський 1914: 9].

Таким чином, становлення Святополка як протагоніста п'єси відбувається в рамках формування принципів та переконань молодого людини, яка тільки-но обирає свій життєвий шлях. Попри це, він уже виступає достатньо активним діячем, який здатен очолити нове покоління української політичної еліти, об'єднати посланців із різних кінців української землі. Прикметно, що Святополк гостро реагує на заклик окремих персонажів не воювати із росіянами; це свідчить про досить стрімку авторську стратегію у формуванні головного героя «Сфінкса Європи» як речника національної ідеї: «Що кажеш ти? Хто ворог нам, хто друг? / Від кого Україна полягла / На смертне ложе, в гіпнотичний сон? / Хто давив нас аж п'ятсот літ? / Хто ж спалював живцем нас на кострі? / Хто слав нас тисячами на Сибір? / Славяни чи Германи? Польща і Москва!» [Пачовський 1914: 15].

У фінальному бою проти московського війська Святополк гине від руки Марка Проклятого – антагоніста, присутнього майже в усіх творах Пачовського. Очевидно, головна авторська концепція протиріччя між розумом і чином у цій п'єсі ще не повністю сформована, бо Марко як символічний дух натовпу, вбиваючи Святополка, знищує не авторитетний розум, а швидше надію держави й цвіт нації.

Уже було зазначено, що головний герой ранніх драматичних творів Василя Пачовського рідко діє упродовж всієї п'єси як абсолютно самостійний. Радше можемо говорити про його постійний взаємозв'язок, своєрідний симбіоз із певним образом-двійником, образом-«надбудовою». У «Сфінксі Європи» це дух гетьмана Мазепи, який повинен допомогти молодому героєві здійснити свою місію. І коли Святополк гине, дух Мазепи звинувачує його вбивцю Марка у гріху бездержавності, який він ніяк не хоче спокутувати і вбиває всіх, хто любить його та свою землю. Таким чином, образ Святополка по-своєму особливий, оскільки символізує нереалізований юнацький запал на шляху до національної мети й цим ще контрастніше показує ганебний гріх пристосуванства й байдужості натовпу в особі Марка Проклятого.

Розглядаючи образ Романа Мстиславича, протагоніста п'єси «Роман Великий», можемо спостерегти, що він – більш зрілий у порівнянні з попередніми. Це проявляється і в контексті модерністського художнього рівня його komponування, і з погляду значимості історичного прототипа – виразника головних ідейних концептів драми. У творі галицько-волинський князь зображений сильним лідером і могутнім керівником, авторитарним щодо бояр, але не стосовно народу. Ідеалізацію образу Романа можна трактувати як романтичну

рису п'єси. Це чи не єдиний випадок у творчості драматурга, коли постать князя поєднує в собі «ум і чин», стратегію державотворення та її втілення в життя. Саме цим і можна пояснити відсутність у драмі Марка Проклятого – вічного антагоніста у творах Пачовського. Це також відкидає необхідність певного яскравого образу-«надбудови», оскільки князь, по суті – найзначніший за внутрішньою силою персонаж.

З іншого боку, Роман постає в уяві реципієнта передовсім як жива людина з притаманною їй повнотою почуттів. У цьому полягає модерне конструювання його образу, почасти відповідно до концепції «філософії серця», співзвучної з «філософією життя». Хоча стереотип ідеального правителя це заперечує, але герой не стримує себе у проявах кохання, радості, болю, розпачу. «Автор драматичного твору надзвичайно розбірливий у засобах, оскільки навіть пристрасті добираються з того розряду, що дає можливість безпосередньо включити емоцію в дію, пристрасть у вчинок, у загальний рух» [Кодак 2010: 68]. Але тут виникає новий надзвичайно цікавий рівень розвитку стандартного для драматурга мотиву: оскільки образ князя ідеалізується, а протиріччя між умом і чином зникає, то вперше у цьому творі постає чітко виражений внутрішній конфлікт модерністського спрямування: «О, кляте серце! Рідний краю мій...» [Пачовський 1918: 274]. Отже, художній психотип цього персонажа доцільно охарактеризувати як модерністський із рисами романтизму. Зважаючи на рівень майстерності в зображенні головного персонажа, спосіб репрезентації внутрішнього конфлікту, а також відносно струнку композиційну побудову, можна вважати п'єсу вершинним досягненням автора у драматургії.

Український гетьман, визначний політичний діяч та меценат Іван Мазепа став центральним героєм п'єси «Гетьман Мазепа». У цьому творі, написаному через п'ятнадцять років після «Романа Великого», Василь Пачовський робить спробу повернутися до основного конфлікту між державотворчою ідеєю та конкретними діями, увиразнивши та остаточно сформувавши його. Мазепа, протагоніст п'єси, постає перед нами як розумний дипломат і воїн. Він здатен мислити стратегічно, шукати остаточної користі для свого народу, а не задовольнятися тимчасовими сумнівними перемогами, тим більше, що має серйозних супротивників-загарбників. Але він не настільки спонтанно-радикальний, як Марко Проклятий, інколи навіть недостатньо рішучий. Це частково стає причиною поразки у боротьбі з ворогами, адже люд, керований Марком, не розуміє гетьмана: «Чи ти ведеш до пекла, чи до неба?» [Пачовський 1933: 39]. Найбільш розгорнуту характеристику ідейної наснаженості образу Мазепа автор подає в його передсмертному монолозі: «Хоч моя дорога жертвами кровава, / Щастя для ідеї кинув я у хлань – / Золоті ворота осіяла слава / З крутих веж столиці злотоверхих бань» [Пачовський 1933: 93].

Драматург художньо трансформує гасло «Держава або смерть» як основу проголошення анафема Мазепі. Його проклинають, отже бояться. І хоча фінал п'єси зображує переможеного гетьмана у вигнанні, але його дух не здолано до кінця. Мазепа виграв, оскільки залишив Україні національну ідею як спадщину для наступних поколінь.

Прикметно, що у двох останніх драмах автор значно ширше й повніше змальовує вагу кохання у становленні героїв. Це почуття відіграє роль у внутрішніх суперечностях душі князя Романа. Для Мазепа кохання до Мотрі Кочубеївни – це також шлях боротьби за державу, адже щоб повернути втрачену любов, йому потрібно врятувати Україну: «...у день визвілля / Поверне приязнь ясна як алмаз» [Пачовський 1933: 20].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Таким чином, можемо стверджувати, що образ центрального персонажа у драматургії Василя Пачовського має яскраво виражені ознаки лицаря, воїна, борця за ідею незалежності. «Для нього – се великий національний Пантеон... Де другі бачили тільки ряд ефектовних картин, ряд оригінальних типів та колоритних постатей, – для нього це герої, творці національної свідомости, мученики» [Євшан 1911: 340]. Водночас, із розвитком драматургічної майстерності автора цей образ набуває символістських рис зі значними вкрапленнями романтизму, позиціонується не тільки як державець, а й як людина в усій повноті притаманних їй почуттів. Окрім того, в усіх аналізованих характерах відчувається сильне сугестивне

авторське начало. Більш детальне дослідження вказаної проблеми потребує формату розлогіших наукових праць. І хоча деякі критики закидали Пачовському цю специфічну рису характеротворення як художню неоковирність, розмитість персони власне зображуваного героя, проте автор, на нашу думку, зумів сповна передати йому весь спектр своїх переживань, адже первинне завдання драми як мистецького дійства – викликати в читача або ж глядача щирі й непідробні емоції, завдяки якій п'єса отримує своє індивідуальне переосмислення у свідомості кожної людини.

Література:

1. *Волицька 1995*: Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: проблема формування творчої особистості / Ірина Волицька; за ред. М. Горбаль. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 131.
2. *Грицай 1912*: Грицай О. Із нашої драматичної літератури. «Сонце Руїни», трагедія Василя Пачовського, з нагоди її вистави / Остап Грицай // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1912. – Т. 56; Т. 57. – Кн. 5. – С. 102–110; С. 348 – 363.
3. *Євшан 1911*: Євшан Микола. Трагедія козацької України / Микола Євшан // Українська хата. – Київ, 1911. – Травень-червень. – С. 339–343.
4. *Ільницький 1991*: Ільницький М. Поет національної ідеї / М. Ільницький // Дзвін. – 1991. – № 11. – С. 129–137.
5. *Кодак 2010*: Кодак М. Поетика як система: літ-крит. Нарис. – 2-ге вид., доп. / М. Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
6. *Пачовський 1933*: Пачовський В. Гетьман Мазепа. Містерія воскресіння: у 5-ти діях / Василь Пачовський. – Перемишль: Краса і сила, 1933. – 94 с.
7. *Пачовський 1985*: Пачовський В. Моя сповідь // Пачовський В. Зібрані твори: У 2 т. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто: Слово, 1984–1985. – Т. 2: Золоті ворота. – 1985. – С. 11–21.
8. *Пачовський 1918*: Пачовський В. Роман Великий / Василь Пачовський. – Вецляр, 1918. – 288 с.
9. *Пачовський 1911*: Пачовський В. Сонце Руїни: трагедія козацької України в 5 діях, в 33 в'ях / Василь Пачовський. – Жовква – К., 1911. – 213 с.
10. *Пачовський 1914*: Пачовський В. Сфінкс Європи: драма в 3 діях / Василь Пачовський. – Львів, 1914. – 67 с.
11. *Хороб 2002*: Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / Степан Хороб // Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 416 с.

Верлатая А. Еволюція протагоніста в драматургії Василя Пачовського

В статті розглядаються особливості конструювання центральних персонажів драматических произведений Василя Пачовського «Сон української ночі», «Сонце Руїни», «Сфінкс Європи», «Роман Великий» і «Гетьман Мазепа». Акцентовано увагу на особливостях психотипу головних героїв, способів реалізації в характері кожного конкретного героя домінуючого в творчестві драматурга мотиву протиріччя між розумом і дією.

Ключевые слова: драма, драматическая поэма, протагонист, психотип, антагонист, конфликт, символізм, романтизм.

ББК 83.3 (4) 3

УДК82. 091

М. С.Кебало, доц. (Тернопіль)

Художній світ творів німецького та українського натуралізму

У статті аналізується натуралістичний дискурс художніх творів українських та німецьких письменників у контексті розвитку європейської прози. Проаналізовано бориславські оповідання та повісті Івана Франка, жанрову матрицю новел, оповідань, повістей, в яких змальовано у натуралістичному дискурсі буття робітників та робітниць. Особлива увага приділяється нарративній стратегії творів із життя інтелігенції.

Ключові слова: українська література, німецька література, натуралізм, дискурс, наратор, дискурс художній нарратив, роман, повість, новелла.

M. S.Kevalo The artistic world of the works of German and Ukrainian naturalism

The article analyses the naturalistic discourse of the works of art of Ukrainian and German writers in the context of European prose. There are analysed Borislav stories and novels of Ivan Franko, genre matrix of short stories, stories and novels, which depicted in a naturalistic discourse being of workers. Particular attention is paid to the narrative strategy of works about the life of the intelligentsia.

Key words: Ukrainian literature, German literature, naturalism, discourse, narrator, narrative art discourse, novel, novellas, Novella.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Відомо, що головну увагу письменників-натуралістів цікавив зовнішній об'єктивний світ міжлюдських стосунків, а не внутрішній суб'єктивний світ людських індивідуумів, зокрема. Звідси – специфіка натуралістичної парадигми в цьому сенсі, зрозуміло, визначалась організацією наративу про події, об'єктивність відтворення яких було головним завданням для авторів. Тому вплив наратора-усезнавця з нульовою фокалізацією залишався ще дуже відчутним, хоча у рамках натуралістичного тексту він набував особливих ознак, сутність яких легко зрозуміти, якщо належним чином усвідомити використане в Емілія Золя протиставлення між експериментатором і спостерігачем як між тим, «хто говорить», і тим, «хто бачить».

Для більш ґрунтовного усвідомлення наративної стратегії натуралістичної літератури останньої третини ХІХ століття доречним буде пригадати типологію Женетівського методу дослідження, яка полягає у протиставленні між «нративом про події» і «нративом про слова» [Женетт 1983: 219]. У контексті натуралістичної літератури ми намагаємось зрозуміти специфіку відношення між наратором і тим художнім світом, історію якого він розгортає у літературному творі. Однак у процесі суджень про наративну типологію натуралізму не важко прийти до висновку, що поняття, котрі у літературознавстві називаються «положенням», «ставленням», «позицією» суб'єкта стосовно цього художнього світу, мають глибоко відмінний смисл, відповідно термін «точка зору» у цих випадках не може бути використане в одному й тому самому значенні. Для того, щоб певним чином уточнити і доповнити цей термін, звернемося за допомогою до класифікації «точок зору», запропонованої Б.Успенським. На його думку, у тексті художнього твору виділяються такі види текстуальних ракурсів: ідеологічний, психологічний, просторовий, часовий і фразеологічний [Успенський 1995: 54]. Відповідно, якщо говоримо про той чи інший тип наративної фокалізації, то це необов'язково значить, що у рамках загальних закономірностей конкретного літературного твору певна форма фокалізації має однаково стосуватись всіх вище відзначених типів «точок зору»: ідеологічної, психологічної, просторово-часової і фразеологічної [Ткачук 2002: 147].

Той чи інший тип наративної перспективи може бути відповідником однієї точки зору, але зовсім не мати ніякого стосунку до інших. Відтак у контексті текстуального аналізу наративної стратегії натуралістичного твору передусім важливо накреслити весь спектр можливих точок зору, які, на думку письменників-натуралістів, вважаються доступними у його тексті.

Отже, у парадигмі натуралістичних суджень пізнавально-аналітичного плану, коли йдеться про особливий тип стосунків між письменником у ролі вченого, котрий пізнає, і тим художнім світом, що пізнається, бачимо, що основним завданням митця є шляхом спостереження у рамках здійснюваного ним експерименту перевірити те, що вже гіпотетично існує у його думках як експериментатора. Тобто, як і в реалістичному творі, він знову ж залишається господарем та повновладним автором створеного ним художнього світу. Однак парадокс натуралістичної системи полягає в тому, що згідно із позитивістським світоглядом останньої третини ХІХ століття письменники, як і науковці, на відміну від критичного реалізму, вже менше уваги звертають на тлумачення своїх аналітичних дій та результатів проведеного експерименту, а віддають перевагу лише описові. Такий погляд на пізнавану дійсність і те, що в ній відбувається, впливає із єдиної цінності в загальному науково-аналітичному процесі того часу методу спостереження. Вся концепція наукового пізнання тяжіла до феноменалізму, позаяк, з погляду вчених, пізнання не здатне вийти за рамки того, що можна чуттєво сприйняти в реальності [Татаркевич 1997: 22-23]. Оскільки пізнати світ до кінця неможливо, то його можна лише описати, а описати, відповідно, можна лише те, що можна відчувати.

Отже, письменник-натураліст у своєму літературно-мистецькому творі повинен більшою мірою вдаватись до аналітичної описовості, аніж до синтезу, який утверджувався б у формі висновку, пояснень чи суб'єктивних суджень з його боку. Для глибшої аргументації наших висновків про принциповість детермінації наративного дискурсу натуралізму звернемось до висловлювань теоретика натуралізму в літературі Франції Е.Золя: «романіст всього лише реєстратор фактів, він оберігається виносити судження і робити висновки. Завдання вченого – викладати факти, піддавати їх ретельному аналізу, не відважуючись на синтез; він суворо дотримується цього, бо, якщо б він захотів вийти за межі досліджуваних явищ, то безумовно перейшов би до гіпотез, а це вже не наукові істини, а всілякого роду можливі припущення» [Золя 1966:].

Відтак у плані просторово-часової точки зору, для якої важливим чинником є експериментальна позиція наратора як господаря художньої картини світу, оскільки він встановив і розвинув соціальні та суб'єктивні умови запропонованої реальності, зовнішній наратор без сумніву єдиний, хто володіє можливостями наративного всевідання, тому й фокалізація в цьому аспекті буде нульовою. Згадаємо у цьому ж контексті спроби І.Франка зобразити світ у формі великого епічного універсуму, як «єдиного організму», котрий охоплює все різноманіття явищ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Натуралістичний дискурс українських, німецьких та англійських письменників привернув увагу багатьох [Ткачук 2003: 54] дослідників. З'явилися праці, в яких досліджувалися проблеми натуралізму як мистецького явища. Зокрема «Типологія англійського та українського натуралізму кінця XIX – початку XX століття». Помітною є праця В.Матвіїшина «Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст.» (1989) [Матвіїшин 1989], Тамари Денисової «Іван Франко і натуралізм» (1990), Л.Гаєвської «Коли обриваються пута» (1992), «Д.Наливайка «Проблема натуралізму в українській літературі» (1996), Тамари Гундаревої «Франко – не Каменяря» (1996), Миколи Ткачука, «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях Івана Франка» (1997), Романа Голода «натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяря» (2000).

Проте виникає потреба дослідити особливості натуралізму в порівняльному літературознавстві, що розширює горизонт науки про літературу. У цьому річизі і виникла наша праця про Івана Франка і німецький натуралізм.

У цьому аспекті важливі судження М.Ткачука про функціонування натуралізму та про розширення інтертекстуального поля студій натуралізму в багатьох країнах Європи та Америки. Дослідник відзначає, що «з цією метою Франко як натураліст відходить від діяхронного нанизування новел, повістей, роману у відповідності з послідовністю змальованих у них епох. Він випробовує синхронне поєднання творів з огляду на одночасне протікання подій доби, пам'ятаючи, що сучасна епоха є незавершеною, знаходиться в русі». В цьому аспекті для письменника головним стає спостереження за всім, що відбувається в реальності, щоб «у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять»

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Теоретично в натуралістичному творі така позиція мала дотримуватись лише в плані просторово-часової точки зору, оскільки, з наукового погляду, автор у цьому контексті передусім залишався експериментатором, який пропонував увазі спостерігача та читача просторово-часові координати художньої картини дійсності, відтвореної ним у творі. Інша парадигма мала утверджуватись стосовно інших ракурсів композиційної побудови твору. Якраз в плані психологічної, фразеологічної та ідеологічної точок зору автор, за задумом теоретиків-натуралістів, мав дотримуватись такого типу фокалізації, котра була б найбільш властивою для наративу позалітературної дійсності. Для цього автор часто послуговувався внутрішньою та зовнішньою формами фокалізації, позбавленими всевідаючої точки зору екстрадієгетичного наратора, оскільки таким чином заперечувалась абсолютність будь-яких

істин та висновків. Світ твориться зараз, саме в цю хвилину, тому його треба зображати таким, яким він є насправді, а не таким, яким він мав би бути. Найбільш відповідною в цьому сенсі є форма зовнішньої фокалізації, яка сама по собі не дозволяє нараторові розповісти більше того, ніж він здатен бачити в реальній дійсності. Єдине, що йому залишається робити стосовно іншого об'єкта – це всю свою силу вкладати в спостереження. Саме тому, що ця форма наративної стратегії відзначається сторонньою, а не дотичною активністю наратора, вона в рамках натуралістичної поетики часто піддавалась критиці з боку традиційних письменників того часу. Хоча заявлена тенденція аналітичного спостереження у Франка, як і в інших письменників-реалістів чи натуралістів, не завжди і не обов'язково мала виражатись через принцип зовнішньої, просторової фокалізації, але те, що запропонована таким чином концепція споглядального ставлення до об'єктивної дійсності була покладена в основу натуралістичного дискурсу не може викликати сумніву. Ще одним засобом міметичного зображення об'єктивної дійсності в творах натуралістичного спрямування було використання внутрішньої фокалізації на інтрадієгетичному персонажеві, який таким чином був або безпосереднім учасником, або свідком оповідуваних подій. З його уст йшла інформація, яка заслуговувала того, щоб в неї повірити тільки через те, що її джерелом була людина, в якій дистанція між нею та подіями була найменшою. Проте, оскільки наратив про слова не був характерною формою організації наративного дискурсу натуралістичної літератури, внутрішня фокалізація використовувалась для найбільш міметичного відтворення подій, а не для вираження психологічних переживань чи візій суб'єкта.

Отже, якщо дивитись на натуралістичну літературу через призму запропонованих таким чином методологічних структур, то стає зрозуміло, що вищим рівнем домагань письменників цієї стильової манери була безпосередня репрезентація зовнішньої дійсності, яка мусила розгортатись у формі міметичності наративної стратегії та зовнішньої, тобто споглядальної перспективи з боку екстрадієгетичного наратора. Зрозуміло, що зовнішня фокалізація у цьому аспекті була найбільш доцільною згідно з тими передумовами «експериментального роману», про які стверджував Е.Золя у своїх теоретичних працях, маючи на увазі письменника-спостерігача: «Він повинен стати фотографом явищ, його спостереження повинні в деталях відтворювати натуру... Він прислуховується до природи і пише під її диктовку. Але коли факт є встановлений, виникає ідея, в справу втручається роздум, і тоді експериментатор виступає в ролі інтерпретатора явищ»[Золя 1966: 256].

Звідси – лише зображення реального героя на фоні реалістично відтворених деталей зовнішньої дійсності вважалось центральним аргументом літератури, який в другій половині століття починає набувати найбільш кардинальних форм своєї натуралістичності. Такі тенденції можна тлумачити як найбільш характерні для письменників всіх літератур Європи останньої третини XIX ст., де вони проходили стадії поступового нагнітання. Якщо Е.Золя поки що стверджував, що «художній твір – це шматок життя, переломлений через темперамент художника», то представники «послідовного німецького натуралізму» А.Гольц і Й.Шлаф у німецькій літературі наполягали на тому, щоб література остаточно наблизилась до природи.

Відтак не менш повноцінним важелем нового літературного дискурсу, на думку письменників та критиків тої епохи, мала стати максимальна об'єктивність зображення життя у всіх його проявах та подіях, незалежно від тих чи інших ідеологічних чи ще яких упереджень з якої-небудь абсолютної, всезнаючої сторони. Тому ще однією особливістю нової літературної парадигми, яку намагалась утвердити в життя натуралістична система, була максимальна правдоподібність репрезентації позалітературного світу, яка в тексті художнього твору мала зафіксуватись без надлишкової опіки з боку всезнаючого наратора, але для цього треба було бачити світ таким, яким він є насправді, і давати правдивий його відбиток. Якщо такий відбиток є певним чином спотворений, то такий літературний твір не міг мати перспектив для існування у рамках натуралістичної парадигми.

Оскільки центральною проблемою нашого дослідження обираємо проблему точки зору, яку у більш загальному сенсі слід розуміти як одну із найважливіших проблем

нарративного дискурсу, центром композиційної побудови твору, то метою нашої розвідки є визначити типологію точок зору нарративного дискурсу та проаналізувати форми їх реалізації у текстах художніх творів українського та німецького натуралізму останньої третини 19 ст. Справді, оскільки в цьому випадку йдеться про відношення між наратором і самим нарративом та історією, котре зафіксоване у тексті твору, то в поезиці художнього тексту літературного твору натуралізму нас цікавить, які типи нараторів можливі у нарративі І.Франка та М.Крецера і Г.Гауптмана, а відтак і які точки зору, відношення між ними та їх функції на конкретному текстуальному рівні. Для аналізу натуралістичної спадщини цих письменників ми звертаємось до ідей відомих дослідників-структуралістів Ж.Женета і Б.Успенського, чий вклад у вивчення глибинної структури нарративу привертає найбільшу увагу у сучасних літературознавців.

Однак відразу необхідно зробити декілька зауважень стосовно реальних перспектив такого дослідження. Йдеться передусім про те, що у роботі наше завдання полягає у тому, щоб усвідомити типологію розвитку нарративного дискурсу натуралістичної літератури через призму співвіднесення між тим, що було заявленим у літературно-критичних працях теоретиків натуралізму того часу та реальними формами їх втілення у текстах художніх творів письменників. У найзагальнішому сенсі важливим аргументом стосовно розвитку натуралістичного дискурсу залишається той факт, що не завжди те, до чого прагнули письменники у своїх теоретичних судженнях, знаходило свої місце у їхніх творах. Відтак важливо пам'ятати, що, як це і належить такій складній літературній структурі, яким був натуралізм останньої третини XIX ст., хоча він і ніс у собі перспективи майбутнього розвитку літературного процесу, проте в контексті внутрішньої структури самих його літературних текстів найбільш доцільно говорити про так звані домінанти натуралістичної парадигми. Саме тому вищевідзначені ракурси нарративного дискурсу, властиві для літератури натуралізму, були лише дороговказом, вищим рівнем домагань для письменників, прихильників цього метанаративу.

Структурованість художньої прози І.Франка вимірюється концептуально вираженою синтетичністю його художньої картини світу, мистецьких поглядів та ідей. Хоча останнім часом в українському літературознавстві помітним чинником студій творчості українського письменника стала потреба з'ясування стильових модусів натуралізму його літературної манери, проте, як відзначає М.П.Ткачук, попередні критики-сучасники Франка не завжди вміли помітити єдність протилежностей у його творчості, міцний сплав романтичних, реалістичних і натуралістичних тенденцій, але ж саме цим й визначається його неповторна самотність та оригінальність [Ткачук 1997: 6]. Відтак інший дослідник творчості І.Франка Р.Голод, хоч і мав на меті дослідити та об'єктивно проаналізувати місце і значення поезики натуралістичного напрямку в літературній спадщині письменника, стверджує, що вдаючись до загального огляду та аналізу творів, можна засвідчити, як натуралізм з різним ступенем інтенсивності поєднується з романтизмом, реалізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом та символізмом [Голод 2000: 11]. Про це ж, правда, в трохи іншому контексті, пише Л.Гаєвська, зауважуючи, що стосовно творчості раннього Франка слід говорити про симбіоз, з одного боку, пізнавально-аналітичного принципу Золя, а з другого – принципів нових на той час віянь українських прозаїків останньої третини XIX ст., котрі головний акцент виносили на вираження внутрішнього голосу людини, її суб'єктивних візій, переживань та прагнень [Гаєвська 1991: 135]. Перехідність будь-якого плану завжди передбачає складність та неоднозначність своєї інтерпретації, оскільки вона, як правило, вимірюється закономірностями своєї дуальності та синтетичності. Для прикладу проаналізуємо нарративний дискурс новели «На дні», стосовно котрої варто відзначити, що саме подвійність художнього мислення письменника є вагомим аргументом в організації тексту. За Т.Гундоровою, категорія двійництва в творі І.Франка розглядається як «суперечність соціального аналізу та просвітительського ідеалу» [Гундорова 1996: 57]. Звідси ж, на думку дослідниці, починається процес народження соціально-історичної сутності нового характеру

у творчості письменника. Двійництво у творі проступає як властивість наративного дискурсу і в характеристиці інтрадієгетичних персонажів.

З погляду наратологічної теорії, подвійність наративного дискурсу головним чином визначається відношенням між зовнішнім та внутрішнім наратором. Для позначення такої закономірності у текстах письменника використовується поняття наративних рівнів [Genette 1983: 232]. Так, завдяки наративній активності зовнішнього наратора ми знайомимось з основними часо-просторовими характеристиками картини світу художнього твору. Розповідь внутрішнього наратора виникає у тексті переважно в тому випадку, коли зовнішній наратор прагне для загальної об'єктивності та правдоподібності відтворюваного зображення звернутись до цитатного дискурсу. Саме таку форму наративної репрезентації можна засвідчити у новелі письменника. Зовнішній наратор є гетеродієгетичний, тобто він ніколи не з'являється у творі як активний учасник історії. Більше того, він володіє ознаками своєї деміургічності, авторського всезнання. Категорія авторського всевідання вважається однією із найбільш вагомих констант реалізму XIX ст. «Наслідуючи природу», письменник-реаліст ніби уподібнюється їй, претендуючи на всезнання й роль абсолютної креаційної сили в створюваному ним художньому світі. В такому аспекті наратив новели слід аналізувати в парадигмі гетеродієгетичної оповіді, коли думки, слова вчинки персонажа відтворюються через нарацію зовнішнього оповідача. Крім цього, у тексті домінує нульова фокалізація. Зовнішній наратор подає таку інформацію, яку жоден із персонажів не міг знати, оскільки неможливо людині перебувати одночасно в двох, а то й більше місцях часу та простору. Ще однією ознакою авторської деміургічності, яка визначалась пізнавально-аналітичним ставленням до дійсності, можна вважати всевідаючі оцінки дій та вчинків персонажів. Взагалі, ознаками літературної школи минулого, зокрема романтичної, є слова зовнішнього наратора, коли він звертається до внутрішнього персонажа, головного героя новели Андрія, акцентуючи увагу на думках останнього про ідеали гуманізму: «Е, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!...» [Франко т.15 1978: 149-150]

Однак рівнозначне місце у тексті художнього твору Франка займає також й міметична нарація. В цьому випадку письменник подає діалоги та монологи персонажів, звертаючись до просторової точки зору як композиційного чинника літературного тексту. Міметичність новели «На дні» визначається тим, що автор відмовляється від переповідання зовнішнім наратором деталей внутрішнього світу персонажів. Заразом, розповідь про минуле всіх жителів «казні» розгортається з уст внутрішнього наратора, яким у творі виступає дід Панько. Хоча просторова точка зору у творі І.Франка є значним його досягненням, однак те, що наратором вибирається саме дід Панько, є досить символічним, оскільки в його голосі можна відчувати слова досвідченої людини, через образ якої проступає сам автор. На цьому детальному тлі розповіді старого в'язня постають постаті інших жителів в'язниці. Саме із застосуванням міметичної нарації внутрішнього наратора Андрій Темера одночасно із читачем знайомиться із історією «дев'яти людських особистостей, що дев'ятьма різними шляхами з різних верств суспільства впали на дно» [Денисюк 1981: 119]. Ці слова одного із персонажів звучать як свідчення із дев'яти особистих справ, як переконливі докази обвинувачувального акту.

Однак міметичність наративного дискурсу І.Франка у новелі «На дні» стосувалась не лише зовнішньої, просторової фокалізації, але й внутрішньої. На нашу думку, власне на цьому й побудована структурна подвійність, яка стала означником суперечності соціального аналізу та просвітительського ідеалу. Хоча весь твір організований голосом зовнішнього всевідаючого наратора, про життя та внутрішні переживання Андрія Темери і Бовдура наратор дізнається саме із їх внутрішніх монологів. Останні в загальний потік наративованої оповіді прориваються часом у формі невласне прямого мовлення, інколи – внутрішнього монологу. Два персонажі у творі не лише є означниками двох суперечливих тенденцій авторського світогляду того часу. Вони є, крім цього, ще й прототипами двох стильових парадигм. Образ Бовдура і вся сукупність пов'язаних з ним структурних елементів

твору, куди відносимо опис побуту, інтер'єру в'язниці, належать до натуралістичних компонентів твору. В дусі поетики натуралізму моделюється цей персонаж, котрий яскраво демонструє те, що людина є продуктом, результатом суспільних відносин та свого оточення, де основним законом розвитку є боротьба за виживання. Натомість образ Андрія Темери згідно з цією парадигмою відповідає загальнолюдським цінностям, вартість яких, на думку письменника, ніколи не зникне. Однак у той час, як видно із твору, подібна дуальність не знаходила справедливої відповіді у свідомості людини, котра розвивалась та жила за принципами позитивістської концепції світу.

На прикладі наратологічного аналізу одного з творів малої прози І.Франка маємо можливість переконатись, що в парадигмі його творчих здобутків одночасно є присутніми настільки суперечливі між собою традиції різних стильових напрямів. З погляду аналізу наративу письменника відмінності між стильовими означниками у творчості письменника полягають у відмінностях між різним видами фокалізації. Так, всевідаюча зовнішня опіка наратором усієї картини світу художнього твору відповідає нульовій фокалізації, що є характерним для реалізму, зовнішня, просторова фокалізація відомо є властивістю натуралістичної стилістики, чим визначається, з одного боку, нарація про слова, а з другого – опис як домінуюча ознака детальної фотографічності. Третя – внутрішня фокалізація – звісно є домінантною властивістю новітніх, модерністичних тенденцій, зацікавленням яких визначається саме суб'єктивний внутрішній світ персонажів.

Виходячи з таких передумов усвідомлення специфіки художньої манери письменника, варто, отже, стверджувати, що для дослідження наративного дискурсу І.Франка неможливо послуговуватись однотипним методом літературознавчого аналізу і на підставі цього судити про структуротворчі чинники картини художнього світу. У цьому випадку, на нашу думку, доцільно говорити про певну ієрархію смислотворчих парадигм, які стосовно творчості українського письменника детермінувались багатьма об'єктивними та суб'єктивними факторами. Згідно з основними тенденціями тої епохи домінуюче місце у творчості Івана Франка займала пізнавально-аналітична налаштованість його текстуального наратора на відтворення зовнішньої дійсності. Намагання якомога глибше пізнати і вникнути в основні закономірності об'єктивної реальності завжди стимулювало письменника по-новому переосмислити головні тенденції традиційної організації художнього наративу, які відтепер мали будуватись на засадах наукового реалізму. Якщо до цього центральною властивістю екстрадієгетичного наратора вважались концептуальні ознаки його всевідання, за якими він – це у творі верховний наратор, деміург, який володіє про все остаточною та завершальною точкою зору, то тепер його функції вираховувались не лише інтерпретацією, наративним коментарем зображуваних подій, але й посиленою увагою до відтворення внутрішнього чи зовнішнього дискурсу персонажа.

Еволюція художньої свідомості Івана Франка пов'язується у працях дослідників його творчості зі становленням об'єктивного типу розповіді, який став визначальною рисою української прози другої половини 19 ст. При цьому об'єктом естетичного пізнання письменника була навколишня дійсність у всій багатогранності та різноманітності її проявів. У рамках наратологічного дискурсу виділяються два типи об'єктивного типу наративу. З одного боку, це гетеродієгетична розповідь, в якій наратор, викладає історію, у якій він не бере безпосередньої участі, з іншого – наративна форма «Я-свідок» гомодієгетичної нарації. Однак гомодієгетичність традиційно означається як форма, обмежена у своїх можливостях адекватної репрезентації, оскільки її суб'єкт перебуває у рамках, встановленими параметрами реального відчуття простору і часу. У зв'язку з цим у контексті натуралістичної літератури вона за звичай відсовувалась на задній план більш гнучкими формами гетеродієгетичності, які внаслідок властивої їм деміургічної аналітичності мали багато ознак, серед яких вагоме значення, без сумніву, має здатність гетеродієгетичного наратора давати завершену, повноцінну і до кінця виважену інформацію про інтрадієгетичного персонажа. Оскільки кожен момент твору дається таким чином нам у реакції зовнішнього наратора на нього, котра поєднує у собі як предмет, так і реакцію суб'єкта на нього, то становище

суб'єкта у творі завжди завершується у тексті баченням з боку "іншого", тобто автора, що дає можливість зібрати всього суб'єкта, котрий сам по собі розсіяний у відкритому світі окремої миті художньої континуальності.

Дослідник форм художнього викладу в малій прозі Івана Франка І.Денисюк стверджує, що у творчості письменника найбільший відсоток становлять оповідання, новели, нариси з манерою викладу від третьої особи [Денисюк 1981: 117]. Прагнення письменника, з одного боку, реально відтворювати навколишню дійсність, щоб література стала образом життя, праці, бесіди і думок його часу, з іншого – «при всім реалізмі в описуванні аналізувати описувані факти, вказувати їх причину, їх конечні наслідки, їх повільний зріст та упадок» [Денисюк 1981: 118], створювало умови для специфічного проявлення Франкової творчої манери на різних рівнях нарративного дискурсу, який вивчаємо через призму типології нарративних можливостей прози І.Франка у стосунку до проблеми точки зору.

У рамках категорії просторово-часової точки зору натуралістичного твору поєднуються обидва рівні «експериментального роману»: експериментатор і спостерігач. Якщо згідно з вимогами письменників французького натуралізму та представників «послідовного натуралізму» в німецькій літературі експериментатор захищений за описовістю спостерігача, то у творчості І.Франка аналітичність спостерігача завжди фіксується синтетичними судженнями експериментатора. Спільною ознакою дискурсів натуралістичної культури є всевідаюча позиція експериментатора, оскільки з першої події оповідуваної історії він єдиний володіє нульовою фокалізацією всезнаючої обізнаності. Проблема відтак в тому, яку форму спостерігача обирає автор. Тому в ракурсі таких методологічних побудов просторова точка зору в наратології гетерогенної структури здатна, по суті, мати дві форми: нульової та внутрішньої фокалізації.

Творчості Франка натуралістичного спрямування властивими є обидва типи нарративної перспективи. Причому нульова фокалізація залишається домінуючою. Йдеться про те, що в нарративному дискурсі письменника можливими вважаються два випадки нарративної стратегії просторової точки зору. Перший, коли просторова позиція зовнішнього наратора збігається з просторовою позицією якогось персонажа, другий – просторові точки зору наратора і персонажа не ототожнюються. Специфікою творчості І.Франка є та особливість, що хоча стосовно першого випадку говоримо про збіг просторових позицій, однак це не стосується всіх інших, крім просторової точки зору, ракурсів наративу: ідеологічного, фразеологічного та психологічного. Тобто, хоча в параметрах просторової наратор стає на точку зору інтрадієгетичного персонажа, це ні в якому випадку не відбувається в плані ідеології, фразеології чи психології. Прикладом цього може бути позиція екстрадієгетичного наратора у повісті «Воа constrictor», в епізоді, коли він рухається вслід за Германом Гольдкремером до будинку Івана Півторака: «В хаті, до котрої заглянув Герман крізь вікно, все свідчило о страшній нужді і занедбанні. Тісна хатина з голими, давно не біленими, закоптілими стінами подобала радше на гріб, ніж на людське помешкання. Більшу половину вільного місця в ній забирала глиняна піч з припічком, до котрого припирав дощаний тапчан, застелений соломомою і накритий грубою веретою. От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було. На жердці над тапчаном висіло кілька лахів жіночих, а над тапчаном, на трьох шнурах, дощана, грубо збита колиска. Тільки всієї посуду побачив Герман всередині...» [Франко т.14 1978: 437] На цьому прикладі маємо можливість пересвідчитись ще з однією властивістю франкового наративу, яку М.Легкий назвав «персональною присутністю автора». Справді, у цьому описі Іванової хати бачимо, по суті, поєднання двох точок зору: просторової та ідеологічної. Висловлювання типу: «От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було» недвозначно свідчать про ставлення автора до того, за чим він слідує разом із Германом.

Інша форма просторової точки зору у наративі натуралістичної структури І.Франка розгортається у рамках відсутності тотожності перспектив екстрадієгетичного наратора і персонажа. Серед модифікацій таких точок зору, виділених Б.Успенським, у тексті українського письменника можна відзначити два види: послідовний огляд і загальна

(всеохоплююча) точка зору. Перший приклад просторової організації полягає в тому, що екстрадієгетичний наратор, ведучи розповідь, ширяє своїм поглядом як камерою від одного до іншого персонажа. В цьому присутня певна форма над особистісного, оскільки такий тип наратора знає набагато більше від всіх описуваних персонажів. Він займає стосовно репрезентованої ним художньої картини світу сторонню позицію. По суті, така форма нарації є надзвичайно тенденційною для натуралістичного виду літератури, бо дає можливість в деталях пізнати специфіку тої картини світу, у якій змушений жити персонаж твору. Для прикладу візьмемо уривок із повісті «Борислав сміється», пов'язаний із моментом, коли Бенедьо вперше зустрічається із побратимами. Назагал просторова точка зору у цьому епізоді складається із двох типів, переходить від внутрішньої фокалізації на самому Бенедьові до всевідаючої фокалізації на зовнішньому нараторові. Послідовний опис, де автор точка зору наратора рухається від одного персонажа до іншого, є у такому абзаці: «Бенедьо все ще стояв насеред хати в петеці і з мішком на плечах та роззирався по присутніх. Матій між тим засвітив каганець з жовтого бориславського воску, і в його світлі лица зібраних ріпників видавались жовтими та понурими, мов лица трупів. І другий раз старий Матій відобрав від Бенедя мішок і зняв з плечей петек, а, взявши його за плече, попровадив до велета, що все сидів, понурий і грізний, під вікном» [Франко т.15 1978: 322]. З подібною структурою натуралістичного змалювання місцевості, де послідовно зображується зміст і форма конкретного простору зустрічаємось у творі «Ріпник», коли наратор подає опис цюпки, у котрій проживають робітники. Погляд оповідача при цьому намагається досягнути поглядом усі дрібниці, які, без сумніву, мають велике значення задля об'єктивного відтворення тих умов, в яких доводилось жити ріпникам. Такий послідовний погляд дає можливість зрозуміти усю неоднозначність різних форм сприймання зовнішньої дійсності залежно від характеру людини. Так, хтось спить, далі молодиця обнімає коханого, далі «над столиком сидить похилена дівчина, – єдина не спляча людина в цілім будинку. Її сумне, тужливе око слідить за бистрими рухами ігли. Вона шиє сорочину, – малесеньку-малесеньку, – шиє пильно по ночах, – бо вдень робота інша» [Франко т.14 1978: 279]. Іншим способом просторової точки зору теж має не менше значення для парадигми натуралістичної літератури. Загальна або всеохоплююча точка зору важлива тоді, коли наратор намагається подивитись на зовнішню реальність з якоїсь постійної позиції, щоб оглянути її з положення «пташиного польоту». Як стверджує Б.Успенський наратор при цьому займає цілком конкретну позицію, тобто його позиція не абстрактна, а цілком реальна [Успенський 1995: 65]. Прикладом такої перспективи художньої репрезентації може бути всеохоплююча точка зору наратора в оповіданні «Ріпник», коли описується те, як робітники йдуть на роботу. Автор знаходиться зверху над всією площиною зображення: «Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям. Улиці вузькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні робітники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустрине твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» [Франко т.14 1978: 280]. Дуже часто такий спосіб наративної фокалізації, коли погляд автора охоплює всю сцену відразу зустрічається на початку творів. В наратології це вважається традиційним початком для епічних творів, коли автор, використовуючи принцип зовнішньої фокалізації, подає зовнішнє зображення-знайомство із картиною художнього світу. Після того, як він відтворив загальну картину дійсності, він звертається до зображення окремих деталей: „Сонце досягало вже полудня. Годинник на ратушній вежі вибив швидко і плачливо одинадцятую годину. Від громадки веселих, гарно повбираних панів-обивателів дрогобицьких, що проходжувалися по плінтах коло костела в тіні цвітучих каштанів, відділився пан будівничий і, вимахуючи блискучою паличкою, перейшов через улицу до робітників, зайнятих при новорозпочатій будові» [Франко т.15 1978: 256]. Хоча в системі просторової перспективи виділяємо три моделі зображення, одна з яких побудована за принципами внутрішньої фокалізації, інші: послідовний огляд і точка пташиного польоту – нульової

фокалізації, проте загальною тенденцією Франкового нарративу залишається те, що будь-яка оповідь завжди певним чином організовується увагою екстрадієгетичного наратора навколо того чи іншого персонажа. Відповідно найбільш традиційними у цьому сенсі виявляються нарративні перспективи послідовного опису, коли погляд автора рухається від одного персонажа до іншого, та точки зору, котра збігається із ракурсом самого персонажа. Така специфіка нарративу українського письменника пояснюється тим, що всі види точок зору, характерних його для композиції його творів, функціонують в межах силового поля ідеологічної точки зору, тобто персональної участі автора у всьому, про що розповідається у творі.

Література:

1. Genette G. Narrative discourse. – Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1983. – 268 p.
2. Гаєвська Л.І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури XIX – поч. XX ст. – К., 1991. – С. 134-162.
3. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
4. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
5. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 215 с.
6. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т.24. – М., 1966. – 321 с.
7. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – поч. XX ст. – Львів, 1989. – 163 с.
8. Татаркевич В. Історія філософії: У 3 т. – Т.3. – Львів: Свічадо, 1997.
9. Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка: Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2003. – С.54.
10. Ткачук О.М. Фокалізація. / Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С.147.
11. Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в „Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 66 с.
12. Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М., 1995
13. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 14. – 476 с.
14. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т. 15. – 508 с.

Художественный мир произведений немецкого и украинского натурализма.

В статье анализируется натуралистический дискурс художественных произведений украинских и немецких писателей в контексте развития европейской прозы. Проанализированы бориславские рассказы и повести Ивана Франко, жанровую матрицу новелл, рассказов, повестей, в которых изображены в натуралистическом дискурсе бытие рабочих и работниц. Особое внимание уделяется нарративной стратегии произведений из жизни интеллигенции.

Ключевые слова: натурализм, нарративный дискурс, украинская литература, натурализм, роман, повесть, новелла, немецкая литература.

А.О. Желновач (Харків)

УДК 821.161.2 – Багрянний.09

ББК 83.3 (4УКР) 6 – 8 Багрянний

Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного

Об'єктом аналізу в статті є п'єса І. Багряного «Морітурі». Відзначається малосценічність п'єси та фактична відсутність на неї рецензій. Виділяються жанрово-стильові ознаки твору, що прописані у літературно-критичних джерелах, присвячених художній творчості письменника. Подано основні риси реалізму як домінуючого мистецького напрямку періоду існування Радянського Союзу; виділено основні ознаки «класичного міфу», що є основою «соціального міфу». Схарактеризовано символічні часово-просторові відношення п'єси. Значне місце в роботі займає розгляд біблійних мотивів у драмі, їх інтерпретація відповідно до авторської концепції.

Ключові слова: драма, реалізм, соціальний міф, антиміф, хронотон, Біблія.

The present article is devoted to the play «Morituri» by I. Bahrianyi. The play is not considered as a theatrical one. The paper marks the lack of actual reviews of it; stands out genre and stylistic characteristics of the work, shown in the literary-critical sources, devoted to the artistic work of the writer. The main features of the method of socialist realism as the dominant artistic direction of the Soviet Union period are studied. The peculiarities of the «classic myth», which is the basis for the «social myth» are analysed. The symbolic temporal-spatial relationships are characterized in the work. Significant attention is paid to the consideration of the biblical motifs in the drama and their

interpretation accordingly to the author's concept. The conclusion is made that the author created his antimyth as a reaction to the myths of the Communist party.

Keywords: *drama, socialist realism, social myth, antimyth, the chronotope, the Bible.*

Постановка наукової проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Іван Багряний – відомий український поет, прозаїк, драматург, публіцист, а також політичний діяч, представник української еміграції, який виступив одним із засновників Мистецького українського руху. Як письменник-емігрант І. Багряний звернувся до використання та інтерпретації мотивів, сюжетів, образів міфології й світової літератури, фольклору, Біблії. У художній практиці письменника вони стали переважаючими, зумовивши своєрідність його творчої манери. Але це явище на сьогодні ще не стало предметом вивчення літературознавців, чим і продиктовано вибір об'єкта цієї розвідки (п'єса «Морітурі»). Актуальність цього дослідження полягає у тому, що на сьогодні драматургічна спадщина І. Багряного є малодослідженою, а прочитання її у соціально-міфологічному аспекті дозволить зрозуміти специфіку художнього втілення радянської дійсності митцем української діаспори, а також дати повнішу картину розвитку української драматургії ХХ століття.

До читача дійшли три п'єси І. Багряного: «Морітурі», «Розгром» та «Генерал», видані приблизно в 1947 – 1949 роках. У літературно-критичних джерелах зазначено, що драматичні твори митця «Генерал» та «Розгром» є малосценічними, тому рецензії на ці п'єси загалом відсутні. П'єса «Морітурі», як зазначає Д. Нитченко, «...йшла на німецькій сцені», але рецензій на постановку чи якихось додаткових відомостей про сценічне життя твору немає. Цікавим з цього приводу є листування І. Багряного та Р. Василенка, українського режисера, актора відомого театру В. Блавацького. Там знаходимо, що 29 листопада 1952 року драматург дає дозвіл Р. Василенку на постановку п'єси «Морітурі»: «Це рік дуже тяжка для виконання, але я думаю й вірю, що Ви з нею упораєтесь» [Багряний 2002: 167]. На погляд І. Багряного, «...тяжкість (п'єси) компенсує її актуальність сьогодні. А за це можуть бути вибачені навіть самому авторові можливі недотягнення в ній. Хоч я вірю, що на сцені вона буде багато ефективніша, аніж на письмі» [Багряний 2002: 167]. О. Коновал як упорядник видання «Іван Багряний. Листування у II томах» [Багряний 2002] говорить, що Р. Василенко, виїхавши до Австралії, «...створив там театральну студію й поставив як режисер п'єси І. Багряного «Розгром» і «Морітурі»» [Багряний 2002: 162]. Також відомо, що І. Багряний готував монографії, присвячені п'єсам «Розгром» та «Морітурі», але інформації щодо закінчення роботи над ними чи їх публікації немає.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. «Морітурі», за визначенням і В. Наддніпрянца, і Ю. Войчишин, є своєрідним «етюдом» [Наддніпрянець 1963: 77; Войчишин 1968: 87] до роману «Сад Гетсиманський». Перший акцентує увагу на тому, що саме в цій п'єсі І. Багряний глибше розкрив свої думки та ідеї. Проте Ю. Войчишин, слідом за Ю. Державіним, інтерпретує цей твір інакше. «Морітурі» не має значної художньої цінності для літератури, оскільки «...автор, мабуть, розраховував на одноразовий ефект. Сам твір не криє в собі великих літературних вартостей» [Войчишин 1968: 88]. За жанром, як зауважує Ю. Войчишин, «Морітурі» є драматичною повістю. На думку дослідниці, темою твору є «зображення в'язнів советських тюрем, їх життя, слідство над ними і засудження» [Войчишин 1968: 88]. Літературознавець виділяє художні особливості драматургічного твору: «...перебіг подій подається дуже лаконічно, у плакатній формі, короткими репліками, що робить враження зовсім нової спроби драматизації» [Войчишин 1968: 88]. Сучасна дослідниця О. Семак зараховує «Морітурі» до історичної групи творів. М. Балаклицький у монографії «Нова релігійність» І. Багряного» пише, що «історіософія І. Багряного обертається навколо «Розстріляного відродження» 1920-х рр., а історичні паралелі в його творчості служать віддзеркаленням чи можливостями відтінити, виразити, порівняти, знайти схожі елементи в інших періодах історії: Давній Рим («Морітурі»)» [Балаклицький 2005: 53].

Художній стиль автора та його альтернативна до радянської концепції розвитку вітчизняної літератури особливо виділяється на фоні домінантного мистецького напрямку періоду існування СРСР – соціалістичного реалізму. У дусі *вульгарно-соціологічного літературознавства* соціалістичний реалізм вимагав від письменника правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку, що посилювалося шляхом масштабної пропаганди серед населення. Визначальними рисами цього методу стали естетизація радянської політики та політизація літератури, у якій переважаючими були комуністична партійність, народність, революційна романтика та гуманізм, історичний оптимізм [Терц 1957]. Але витлумачена в такій парадигмі дійсність різко контрастувала з реальністю, тобто письменники-соцреалісти міфологізували її, наповнюючи тексти охудожненими ідеологемами або, інакше кажучи, вони створювали соціальний міф.

У «Словнику конфліктолога» знаходимо наступне його визначення: «Міф соціальний – соціальна реальність, що надана в живих конкретних образах, уявленнях, які не підпорядковані раціональному аналізу. Міф соціальний – соціальна утопія, ілюзія, на яку люди реагують <...> як на реальну силу, котра активно впливає на них та визначає їхню позицію в житті» [Анцупов 2006: 201]. Основними його характеристиками є пов'язаність з історичними фактами, статичність, певна замкненість, мотиваційність, символічність, гіперболізація, сугестивність. Дослідники виділяють також у структурі політичного міфу своєрідні часово-просторові зв'язки, які є дискретними.

Політичним (чи соціальним) міфом, за словами Р. Барта, може бути будь-який символ, який є носієм додаткового смислу та формує ідеологічні асоціації [Барт 2003 : 474]. Соціальна міфологія виявилася зручною формою для втілення вічних моделей особистого та суспільного життя людини, відтворення основних законів соціального та природного космосу. Основа соціальної міфології – класична міфологія, головними ознаками якої є алегорія, персоніфікація природних стихій, обоження реальних особистостей, вираження національного менталітету, найбільш адекватний показ певного історичного періоду становлення народу, символізм, відображення ритуально-магічної практики, соціального життя, бінарні опозиції, фантазія [Апинян 2005: 60 – 61]. Велику роль відіграє поділ простору на сакральне (священне, релігійне) і профанне (мирське, земне). Одна з головних функцій класичного міфу полягає у встановленні зразкової моделі людської поведінки як у суспільному, так і в особистому плані [Еліаде 1994 : 73]; міф передавав абсолютну істину [Еліаде 1996 : 19]. Він у своїй суті виконує ідеологічну функцію, яка полягає у підтримці влади жреців і правителів, а також практичну (біологічну) функцію: адаптація до життєвих змін, показ соціальних норм, підтримання традиції. Класичний міф виступає носієм культурного спадку [Апинян 2005: 60 – 61]. У ньому переважає пафос подолання хаосу і перетворення його на космос [Мелетинский 2001: 5]. Активно використовуються героїчні міфи, в яких головний персонаж «...не просто окремих індивід, а надприродна особистість, яка концентрує колективну енергію...» [Еліаде 2001: 30].

І. Багрянний у своїх драмах відверто заперечує соцреалістичний літературний метод, яким мали користуватися письменники ХХ століття в радянській літературі, на протиположному до радянському міфу він подає свій антиміф.

Художній світ п'єси «Морітурі» насамперед визначається особливими часово-просторовими відношеннями. У цьому аспекті найбільше реалізується міфічна свідомість, яка виявляється у двох світах: сакральному і профанному. У свою чергу маємо трирівневий сакральний простір, який поділяється на горній (вищій), дальній (нижній, земний), кромішній (місце поза межами чогось, відведене для грішників, використовується для позначення пекла, інфернального) [Апинян 2005: 70 – 71].

Опозицію неба і землі відстежуємо у назві твору. «Морітурі» – цим вигуком вітали перед боєм гладіатори римського імператора. Такі бої часто закінчувалися смертю. Вислів «Morituri te salutant» (слова, що нерідко використовує І. Багрянний в однойменній п'єсі) означає «приречені на смерть вітають тебе» (мається на увазі цезаря). Тобто в цьому випадку

люди фактично знаходяться на маргінесі, між земним і вищим світом. Таким вигуком «вітають» свого «покровителя» приречені на смерть каторжники у п'єсі «Морітурі».

Символом імперії та обмеження свободи особистості у творі «Морітурі» стає Кремль. Це є показником вищого (священного) світу. Адже саме тут зосереджується воля та могутність комуністичних богів. Він є місцем світового хаосу та основних конфліктів. Вперше цей образ з'являється на початку твору: «Захрипівши, починають гомоніти куранти на Кремлівській вежі...» [Багрянний 2000: 242]. Письменник зазначає, що «вся всеросійська історія хрипить в тих курантах – від царя Петра Першого, крізь всю династію Романових і ось тепер... Хрипить вона з древньої вежі на весь світ...» [Багрянний 2000: 242]. Далі «кремлівські куранти» з'являються при перебуванні персонажів у так званій «камері смертників». Своім дзвоном вони ніби рахують відлік часу для приречених на смерть, хоча для них він уже неважливий. Куранти відділяють зовнішній світ (відкритий) від тюремного світу (замкненого, закритого), де навіть власного місця немає, «три чоловіки на метр» [Багрянний 2000: 262]. Красна площа, Кремль стають місцем ієрофанії [Еліаде 1994: 4], тобто становлять собою уже дещо більше ніж звичайні просторові об'єкти, а саме – перетворюються на священні місця, де партійне керівництво (жреці) проводять свої ритуали, про що знаменує бій курантів. За словами М. Еліаде, комунізм перетворився на релігію «навиворіт», компартія – на церкву, опозиція – на єретичні секти і т.ін. [Еліаде 2001: 11].

Дія фактично відбувається в тюремному просторі (інфернальне), символами якого стають важкі муровані стіни, забиті дошками вікна. Це своєрідний поріг, який вказує на дистанцію між двома способами життя: релігійним і профанним [Еліаде 1994: 14]. Релігійне зосереджене навколо Красною площі, а профанне є відображенням світу грішників, які опинилися в пеклі, однак на землі. І в цьому простежується поділ світу на «чужих» та «своїх». Відповідно, арештантам відведена роль чужих на землі.

Хронотоп, на відміну від проголошеного в методі соціалістичного реалізму, є розтягнутим. Точкою відліку нового часу є Жовтнева революція 1917 року, яка осмислюється як «космізація» дореволюційного хаосу в Радянському Союзі [Мелетинский 2001: 6]. Всі наступні події, зокрема методи досягнення соціалістичних цілей, трактуються як спосіб упорядкування суспільно-політичного життя у великій країні. Революційні свята та партійні з'їзди – міфологізовані ритуали, які маркують етапи розвитку історії союзу націй.

Детермінантом часу в п'єсі виступає смерть, точніше її повільне наближення та нестерпне очікування. Метою у творі стають зізнання арештантів, а за це їх ніби помилують. Отримання зізнань від арештантів наближається до міфічного культу, що мав на меті досягнення надприродного результату. Власне, відтворення слів слідчих, погодження з тим, чого вони не робили, яке часто у своїй суті доходить до найвищої точки абсурду, балансує на межі між явним і фантастичним.

Після зізнань та після знищення «ворогів народу» й настане світле майбутнє. Але невже всі вони вороги народу? «...Якщо в цій камері нас триста сорок, то скільки нас в усіх камерах цього корпусу?... А в усій тюрмі?... А в усій Республіці?... А в усіх тюрмах союзу Республік?... В усіх тюрмах, що постали – ха-ха-ха – «іменем революції»?... – Це буде кільканадцять мільйонів... – А кільканадцять мільйонів не можуть бути ворогами народу, бо... це вже народ... Це є народ», – розуміє персонаж [Багрянний 2000: 281]. І хто ж є справжнім ворогом народу, кого треба дійсно покарати, – «той, хто садить..., є враг народа!» [Багрянний 2000: 282]. Художній час п'єси «Морітурі» має ніби двополюсний характер – він витікає з глибин певного міфологічного минулого (неодноразові згадки про часи існування царської Росії), а завершується в історичному сьогоденні. Так, наприклад, на стіні черговий помічає давні надписи: «Все... Все списано – від часів Івана Калити і Грозного... І історію революції теж...» [Багрянний 2000: 285]. Згадуються також козацькі часи, правління Петра Першого та інше. І Багрянний у драмі відтворює й моделює ритуально-міфологічну ситуацію, культурна цілісність якої стає причиною того, що драматургом творчо переосмислюються не окремі фрагменти, а міфологічна картина в певному її розвитку.

І. Багряний поєднує різні міфо-синкретичні структури мислення. Це, як правило, різний історичний час, але методи владарювання однакові: «Нічого, але революція там... Вона трохи обросла бородою і іншим... і тепер от потребує, щоб ми тут сиділи... Вона потребує, щоб її ветерани падали перед нею ниць і цілували ботфорти..., позичені нею в Петра Першого» [Багряний 2000: 289]. Таким чином, основними смисловими архетипами в канві твору стають історія, боротьба, герой, месія.

І. Багряний неодноразово у своїй художній творчості використовує християнську символіку. Насамперед, релігійний дискурс виражається в сатиричному протиставленні Біблії і «Капіталу» К. Маркса як «Біблії Революції». «Битіє опреділяєє сознание» [Багряний 2000: 258], – центральні слова праці К. Маркса, за якими людське існування визначають саме матеріальні цінності, а не духовний поступ.

На думку Є. Мелетинського, «в літературному міфологізмі на перший план виступає ідея вічного циклічного повторення первинних міфологічних прототипів під різними «масками» [Мелетинский 2000: 7]. Тобто Й. Сталін – не лише історичний спадкоємець В. Леніна, а, за словами М. Еліаде, – «Сталін – це Ленін сьогодні..., і наступні після Сталіна вожді – це не змінюючі один одного історичні постаті, а також свого роду перевтілення... Леніна» [Элиаде 1996: 6]. Засобом контрасту письменник користується при зображенні влади Радянського Союзу. Комуністична партія на чолі з Й. Сталіном протиставляється християнському Богові і вірним йому послідовникам. Що в одному, що в іншому випадку маємо якусь обмежену, закриту групу, до якої мають доступ лише обрані. Ця верхівка керує суспільством тими методами, якими вважає за потрібне. Саме комуністична партія найбільше «опікується» потребами простої людини. Й. Сталін і Бог прирівнюються у своїх можливостях. Так, наприклад, коли Дід Чумак просить гудзика для штанів, то основною підставою для нього є: «ну, от вмру я і вмре Сталін... І покличуть нас до Бога... Так, що ж ви думаєте, як же ж я? Як же я перед Богом і перед Сталіном – штани в руках тримати буду, га!?» [Багряний 2000: 344].

Біблійні мотиви простежуються протягом розвитку всіх основних подій тексту. Відтак, перед нами постає так званий образ Месії, Антихриста, дванадцяти апостолів. Третій розділ драми називається – «Месія іде на конвеєр» [Багряний 2000: 274]. Для арештантів месія (тобто Христос-спаситель) – це той, хто нарешті врятує їх від безперервних мук та страждань: «І месія – старенький ваш месія старенької революції – теж гряде...» [Багряний 2000: 280]. Але Микола Матяж впевнений, якщо б на землю і прийшов Месія, то люди все одно б не увірували. Яскрава паралель проводиться між горою, де розп'яли Ісуса Христа, та «Голгофою Революції» – власне «тюремними катакомбами» [Багряний 2000: 287]. Здається, революція досягла найвищої межі абсурду, коли основні її сподвижники та адепти мають бути покарані в її ім'я.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Отже, власне міфологічні ознаки п'єси якраз і полягають у трагічному, подекуди гротескному характері твору через панування над персонажами цивілізації, яку вони самі й створили. Відтак, будучи вже у в'язниці, дехто ще й досі виправдовує революцію, її принципи та постулати: «Я... вірний революції...» [Багряний 2000: 292] чи «... – То чому ж ви тут сидите? – Так треба... Значить, так треба...» [Багряний 2000: 299]. Але хоч Штурман і розуміє всю ницість та пагубність революції, його доля теж наскрізно трагічна, оскільки нерозуміння оточуючих земляків та їх страх глибоко вражають головного персонажа. Звідси впливає наступна міфологічна ознака – боротьба з непримиренною повсякденністю. Адже нічого не змінюється. Навіть у кінці твору, коли лунає звістка про зняття Єжова – надія лише хвилинна. Микола Матяж роздумує: «Нехай... нехай потішиться. Тільки ж... Справа не в Єжові, ні... Мурін зробив своє діло – мурін може йти геть!... Система лишилась... От» [Багряний 2000: 348]. Монологи головного персонажа сповнені вірою в незмінні ідеали, але в цій своїй вірі він часто самотній, таких, як Матяж, одиниці. Тому в драматургії письменника головний персонаж здебільшого «екзистенційно-абсурдний». Таким чином, І. Багряний виходить на основні філософські проблеми – такі як смисл буття цілої нації, життя і смерть,

любов до Батьківщини, зрада, гріх і спокута, честь та безчестя, проблема морального вибору, духовного спадку. Адже люди різних поколінь зовсім інакше сприймають майбутнє своєї країни, її існування. Штурман та Ненькало по черзі уявляють – один Батьківщину-Матір, інший Батьківщину-Неньку, і все на одній території. Микола Матяж робить висновок: «Гм... Ми ніколи-ніколи не зрозуміємо одно одного...» [Багрянний 2000: 335]. Немає оптимістичного фіналу чи навіть надії на нього: «Оставь надежды, входящий сюда...» [Багрянний 2000: 276].

Вражає парадоксальний епізод з появою Карла Маркса, про що головний персонаж говорить: «Маєте месію...» [Багрянний 2000: 293]. Але Маркс виявився «розколотим месією» [Багрянний 2000: 293], а вірним своєму народові та стійким у своїх переконаннях став той, кого затримані зрадили без найменшого вагання. Хоча сам Матяж, подібно Ісусу Христу, пропрокував це: «І ви – ветерани революції, і ти, Карле Марксе, – скінчите свій історичний шлях тим, що спробуєте ще бодай свою шкуру врятувати ціною моєї... Так, так... Ви будете рятуватися за мій рахунок... Але не врятуєтесь... – Ні, не врятуєтесь...» [Багрянний 2000: 301]. Про Карла Маркса він говорить: «І ти з Месії станеш Юдою і перший мене продаси, як і інші...» [Багрянний 2000: 302]. Письменник не випадково вводить цей образ, адже таким чином він актуалізує міф про Золоту Добу. Ідеологія К. Маркса ґрунтувалася на месіанській проповідницькій ролі пролетаріату, який мав зламати стару систему з її невиправданими канонами, що символічно осмислювалася як остання боротьба між одвічними противниками – добром і злом. Тут також можна простежити апокаліптичний конфлікт Христа з Антихристом.

Для Штурмана Антихрист – це «...підлий рабський страх, що на виправдання власної нікчемності вигадав всемогучого чорного бога; ...– це психіка паталогічно хворого раба й кілька сот тисяч гителів, що того раба дресирують... За це він тих гителів величає Анцихристом...» [Багрянний 2000: 310]. Для Ненькала дияволом є саме Микола Матяж, який закладає основи руйнування не тільки Революції, а й усього світу. Ненькало вперто стверджує: «Будь ти проклятий!! Диявол... Диявол...» [Багрянний 2000: 313].

Біблійний мотив про дванадцять апостолів оприявнюється в назві п'ятого розділу – «Очна ставка або «зречення Апостолів». У євангеліях апостолами називали дванадцятьох послідовників Ісуса Христа, його учнів. Безпосередньо в п'єсі так звані «апостоли» своє ставлення до Штурмана виражали по-різному: за їхніми словами він і фашист, і петлюрівець, і націонал-анархіст, і «замаскований комуніст» [Багрянний 2000: 321 – 336], і нарешті – «буревісник» [Багрянний 2000: 336]. Цей випадок М. Матяж прогнозував раніше: «Христа зрадив Юда і зрікся Петро... Мене зрадять... вже зрадили... Всі мої майбутні ДВНАДЦЯТЬ АПОСТОЛІВ... Так...» [Багрянний 2000: 441]. Отже, Штурмана зраджують всі до єдиного арештанти у його ж присутності.

Для створення міфологізованої картини світу письменник використовує власне міфологічні теми, образи, мотиви, які дозволяють вписати сучасний письменникові сюжет в історію всієї культури, співвіднести його з ключовими проблемами буття людини. У драматургії І. Багряного виявлено міфопоетичну бінарну модель світу, центральною тематичною опозицією якого виступає контраст між світом і темрявою, між життям і смертю, диявольським і божественним, радянським тоталітарним і загальнолюдським, що відображає уявлення письменника про духовні пошуки й проблеми особистості. Архетипічні сюжети та персонажі п'єси певною мірою трансформуються, міфологічні структури часто переплітаються з літературними. Завдяки цьому текст отримує форму драматизованого антиміфу.

Соціальний міф в І. Багряного стає засобом демаскування радянської дійсності. Цей міф є доцентровим, оскільки зосереджений в основному навколо Кремля (де знаходяться фактичні творці «світлого» соціалістичного майбутнього) та Красної площі. У міфологізованому часі і просторі чітко спостерігаємо розподіл людей на «ворогів народу» та діячу компартію, яка осмислюється як «обрана» і ототожнюється з владою Бога. Письменник десакралізує основні християнські символи на радянський лад, порівнюючи Біблію з

«Капіталом» К. Маркса; Голгофу, де розп'яли Ісуса Христа, з «Голгофою Революції». Месію та дванадцятьох апостолів саджає до тюрми, де їх намагаються «розколоти». Тобто політичний міф автора ґрунтується на деідеологізації партійних стереотипів, що за своєю суттю наближаються до створення нової Утопії.

Оригінальність драматургії І. Багряного особливо виділяється на фоні радянського літературного контексту, а саме – тих митців слова, які виступали вірними прихильниками комуністичного режиму. Також винятковість авторського стилю можна простежити при порівнянні творів І. Багряного з творами інших письменників-емігрантів, представників МУРу. Власне, цим і продиктована можливість подальшого дослідження драматургії письменника.

Література:

1. *Андрієнко 2008*: Андрієнко О. Соціальні міфи: поняття, структура та основні характеристики / О. Андрієнко // Вісн. Дон. нац. ун-ту економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського: Науковий журнал. – 2008. – № 2 (38). – С. 4–12.
2. *Анцупов 2006*: Анцупов А. Словарь конфликтолога / А. Анцупов, А. Шипилов. – Санкт-Петербург: Питер, 2006. – 528 с.
3. *Апинян 2005*: Апинян Т. Мифология: теория и событие / Т. Апинян. – Санкт-Петербург: изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2005. – 281 с.
4. *Багряний 2002*: Багряний І. Листування. У двох томах / І. Багряний; [упоряд. О. Коновал]. – К.: Смолоскип, 2002. – Т. 1. – 2002. – 706 с.
5. *Багряний 2000*: Багряний І. Тигролови; Морітурі / І. Багряний. – К.: Наукова думка, 2000. – 368 с.
6. *Балаклицький 2005*: Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного: наук. монографія / М. Балаклицький. – К.: Смолоскип, 2005. – 167 с.
7. *Барт 2003*: Барт Р. Мифология сегодня / Р. Барт; [пер. с фр. С. Зенкин] // Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: URSS, 2003. – С. 474 – 477.
8. *Беспутна 2006*: Беспутна С. Драматургія І. Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів / С. Беспутна // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер.: Філологія. – 2006. – Вип. 48. – № 742. – С. 81 – 88.
9. *Войчишин 1968*: Войчишин Ю. Іван Багряний: літературно-бібліографічна студія / вступ. слово К. Біди / Ю. Войчишин. – Вінніпег – Оттава, 1968. – 88 с.
10. *Еліаде 1994*: Еліаде М. Священное и мирское [Електронний ресурс] / М. Еліаде. – Режим доступу: [file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Rar\\$D1a0.472/Элиаде%20Мирча.%20Священное%20и%20мирское%20-%20royallib.ru.fb2](file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Rar$D1a0.472/Элиаде%20Мирча.%20Священное%20и%20мирское%20-%20royallib.ru.fb2) (09.01.2016).
11. *Еліаде 1996*: Еліаде М. Мифы, сновидения, мистерии [Електронний ресурс] / М. Еліаде. – Режим доступу: [file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Rar\\$D1a0.401/Элиаде%20Мирча.%20Мифы,%20сновидения,%20мистерии%20-%20royallib.ru.fb2](file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Rar$D1a0.401/Элиаде%20Мирча.%20Мифы,%20сновидения,%20мистерии%20-%20royallib.ru.fb2) (09.01.2016).
12. *Мелетинский 2001*: Мелетинский Е. От мифа к литературе [Електронний ресурс] / Е. Мелетинский. – Режим доступу: [file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Rar\\$D1a0.601/Meletinskii_Eleazar_Ot_mifa_k_literature_Litmir.net_bid250789_original_f31f6.fb2](file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/Rar$D1a0.601/Meletinskii_Eleazar_Ot_mifa_k_literature_Litmir.net_bid250789_original_f31f6.fb2) (09.01.2016).
13. *Мелетинский 2000*: Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
14. *Наддніпрянець 1963*: Наддніпрянець В. На літературному базарі: поезія, проза і публіцистика Івана Багряного / В. Наддніпрянець // Спілка визволення України, Організаційне Бюро на Німеччину. – Мюнхен – Нью-Йорк: Б. в., 1963. – С. 55 – 89.
15. *Нитченко 2002*: Нитченко Д. Літературна спадщина Івана Багряного / Д. Нитченко // Іван Багряний. Листування: У 2 т. / Д. Нитченко; [упоряд.: О. Коновал]. – К.: Смолоскип, 2002. – Т. 1. – 2002. – 706 с.
16. *Терц 1957*: Терц А. Что такое социалистический реализм? [Електронний ресурс] / А. Терц. – Режим доступу до ст.: <http://www.pseudology.org/literature/TerzSozRealism.pdf> (22.12.2015).

Объектом анализа в статье является пьеса И. Багряного «Моритури». Отмечается малосценичность пьесы и фактическое отсутствие рецензий на нее. Выделяются жанрово-стилистические признаки произведения, которые прописаны в литературно-критических источниках, посвященных художественному творчеству писателя. выделены основные свойства «классического мифа», который является основой «социального мифа». Охарактеризованы символические временно-пространственные отношения пьесы. Значительное место в работе занимает рассмотрение библейских мотивов в драме, их интерпретация соответственно авторской концепции.

Ключевые слова: драма, метод социалистического реализма, социальный миф, антимиф, хронотоп, Библия.

УДК 821.161.2: 82-3

ББК 83.3(4Укр)

С.В. Ленська, д-р філол. н., доц. (Полтава)

Екзистенційний вимір ранньої новелістики Олесья Бабія

У статті розкриті основні змістові й формальні аспекти ранніх збірок малої прози видатного західноукраїнського та еміграційного письменника Олесья Бабія «Шукаю людини» та «Гнів», які репрезентують екзистенційні мотиви життя і смерті, свободи, морально-етичного вибору, самотності, ворожості світу до людини тощо. Збірки були написані на початку 1920-х років і художньо відображують досвід автора, набутий на фронтах Першої світової війни та національно-визвольних змагань. Ці твори не лише моделюють «мінус-гармонію» ситуації катастрофічності війни, але й об'єктивно утверджують вічні цінності добра, правди і гармонії.

Ключові слова: екзистенційні мотиви, новелістика, Перша світова війна, національно-визвольні змагання, модернізм.

Lenska S.V. Existential space of the early short stories by Oles' Babiy

In the article were analyzed the basic content and formal aspects of early collections of short prose by the famous western Ukrainian and emigration writer Oles' Babiy "The looking for a man" and "The Anger", which represent the existential motifs of life and death, freedom, moral and ethical choices, loneliness, hostility world to rights, etc. Collections were written in the early 1920s and artistically reflect the author's experience gained on the fronts of the First World War and of the national liberation struggles. These works not only model the "negative harmony" of the catastrophic war situation, but objectively assert the eternal values of goodness, truth and harmony.

Key words: existential motifs, short story, the First World War, the national liberation movement, modernism.

Особиста і творча доля талановитого письменника-галичанина Олесья Бабія (1897–1975), поета, прозаїка, драматурга, публіциста, вченого, педагога, віддзеркалює увесь драматизм історичної долі українства, розірваного на початку ХХ століття між двома імперіями, змушеного тяжко виборювати власну державність. Участь у національно-визвольній боротьбі у лавах Січових Стрільців, національно свідомо позиція, що спричинилася до політичних переслідувань з боку польської влади, ідейна опозиційність більшовицькій владі, згодом вимушена еміграція до Німеччини, а потім до США – усі ці обставини унеможлилювали навіть згадку про митця на теренах України аж до 1990-х років. Проте це аж ніяк не применшило уваги сучасників до талановитого письменника – статті про нього створили С. Гординський, Б.-І. Антонич, М. Гнатишак, О. Дорошкевич та ін.

Постановка наукової проблеми. Із здобуттям Україною незалежності наукове зацікавлення неординарними постатями українського резистансу значно пожвавилось. З-поміж інших творців українського «високого Відродження» (В. Агеєва) особливу увагу привернула так звана «стрілецька поезія», зокрема й творчість О. Бабія. Художню спадщину митця складають поетичні збірки «Ненависть і любов» (1921), «Поезії» (1923), «Прамати» (1923), «Перехрестя» (1930), «За щастя оманю» (1930), «Пожнив'я» (1937), поеми «Гуцульський курінь» (1927), «Остання офіра цісареві» (1937), «Жнива» (1946), «Повстанці» (1956). Окрім ліричних та ліро-епічних жанрів, письменник розвивав жанри малої прози (збірки «Шукаю людини» (1921) і «Гнів» (1922)), створив повісті «Перші стежі» (1937), «Дві сестри» й «Останні» (обидві – 1938), драматичні твори («Родина тайна», «Олена Степанівна» (1966)), написав кілька літературознавчих праць, з-поміж яких критики вирізняють монографію «Микола Федюшка – Євшан» (1930) [Ільницький 2003].

Аналіз основних джерел із дослідження проблеми. Упродовж останніх двох десятиліть об'єктом наукового зацікавлення літературознавців стала переважно лірична та ліро-епічна спадщина письменника (праці М. Ільницького, Т. Салиги, М. Неврлого та ін.), хоча критики не оминали і проблему діяльності письменника у творчій групі «Митуса», а потім близькість до Д. Донцова і його «Літературно-наукового вісника» (студії І. Руснак, Р. Пастух, О. Янчук, О. Утріско та ін.). Екзистенційні мотиви у творчості українських письменників вивчали Г. Бежнар, С. Кримський, Н. Михайловська [Михайловська 1998], Ж. Ящук [Ящук 1998] та ін. Драматичні твори письменника привертала увагу Н. Козачук.

Прозова спадщина О. Бабія зацікавила сучасних дослідниць Н. Мафтин [Мафтин 2008] і С. Бекеш, зокрема одна з статей останньої присвячена збірці «Шукаю людини» [Бекеш 2012: 127–136]. Антимілітарне спрямування малого епосу митця частково досліджене у монографії С. Ленської [Ленська 2014: 444–450]. Однак, попри часткове звернення літературознавців до літературно-художнього доробку О. Бабія, його творчість вивчена недостатньо.

Відтак **метою** нашої розвідки є вивчення функціонування екзистенційних мотивів у збірках малої прози О. Бабія «Шукаю людини» (1921) і «Гнів» (1922).

Виклад основного матеріалу. Тематичний спектр обох збірок був обумовлений власним життєвим і воєнним досвідом письменника. Драматичні випробування долі, коли січовий стрілець О. Бабій після походу 1919 року на Київ разом з армією С. Петлюри, мало не загинув від тифу, воював проти денікінців, а потім виживав у «чотирикутнику смерті» під Вінницею, після чого опинився у Червоній УГА – всі ці події змушували письменника напружено дошукуватися причинно-наслідкових зв'язків, а також надчасових філософсько-онтологічних основ буття, аби зрозуміти хід історичних подій та їхні наслідки для України. Але після поразки національно-визвольних змагань разом з іншими вояками митець відійшов за Збруч і опинився спочатку польському таборі для інтернованих в м. Каліші, а потім повернувся до Львова.

Саме в цей період утворюється творче угруповання «Митуса» (О. Бабій, В. Бобинський, М. Матіїв-Мельник, В. Софронів-Левицький, Ю. Шкрумеляк), що відіграло важливу роль у формуванні західноукраїнського літературного дискурсу міжвоєнного десятиліття.

Бурхливі суспільно-історичні події перших двох десятиліть ХХ ст. спричинили формування у західноукраїнському дискурсі теми поразки національно-визвольних змагань, що була вмотивована власними переживаннями учасників цієї боротьби і художньо втілювалася як на особистісно-емоційному, так і на узагальнено-філософському рівнях. Творчий доробок митців склали переважно ліричні твори, однак у малій прозі також певною мірою відбився пафос визвольних змагань, виражений насамперед з допомогою романтичної або експресіоністської поетики.

Рання збірка О. Бабія «Шукаю людини: нариси з часів війни» (1921) має виразне антимілітарне спрямування, порушує низку екзистенційних проблем, які реалізувалися у жанрах філософсько-ліричної мініатюри, соціально-філософської новели. Дебютна новела збірки є зразком есеїстичного письма, порушені в ній морально-етичні проблеми дозволяють розглядати її як зразок своєрідного претексту до екзистенційної прози Ж.-П. Сартра і А. Камю:

«Шукаю людини!

В часи воєнних походів, серед могил, на кривавому шляху, серед темної ночі згубилась вона. Дим, полум'я пожежі і степова курява заслонили хмарою її обличчя, стогін ранених, гарматний рев і брязк шаблук затлумили солодкий її голос; брудна солдатська окривавлена стопа втоптала її в бруд і в погань життя. Дика згряя розлючених, божевільних профанів обкидала болотом її святі ризи, скосила найкращі цвіти її душі.

Шукаю людини!..

Куди не глянеш – всюди жадібне лице патріота, криваве чоло борця, всюди чуєш рев і жахливий вереск кровожадних гієн.

І втомилася душа моя серед воєнної хуртовини, зненавиділо моє серце базарні крики фальшивих героїв. Серед брудної безконечної пустині, серед царства злоби і гніву, в країні гієн і шакалів – я невтомно шукаю людини» [Бабій 1921 : 3].

Жанрова специфіка твору дозволяє типологічно віднести його до лірико-філософських мініатюр. Конфлікт розгортається між дегуманізованим суспільним буттям, репрезентованим війною, і загальнолюдськими моральними цінностями, вираженими у «голосі» автора. Він відкидає не лише скалічені війною особистості, які втратили «образ Божий» у собі, але й шовіністично налаштованих псевдопатріотів, метафорично втілених в

образах кровожерних гієн. У мініатюрі протиставлені два часо-просторових виміри: сучасна письменникові дійсність та універсальна категорія «буття у вічності» [Ленська 2014: 446].

Ситуація катастрофічності, якою стала Перша світова війна, детермінувала інтенсивність не лише психологічного переживання і пошуку виходу з ситуації загроженості, але й філософські роздуми над проблемами природи людини, її взаємин із дійсністю, ставлення до життя і смерті як одвічних онтологічних основ буття, а також поставила цілу низку морально-етичних питань. В аксіологічній парадигмі війна як наймасштабніша соціальна катастрофа зумовила актуалізацію перегляду людських цінностей, зокрема життя, свободи, збереження національної ідентичності тощо.

Як відомо, одним із важливих концептів екзистенційної філософії є «пороговість», межева ситуація, яка спонукає людину до вибору шляхів і засобів подолання зовнішнього або внутрішнього конфлікту. Пряма загроза життю людини, що притаманна війні як соціогуманітарному феномену з найнегативнішим аксіологічним прогнозом, у розглядуваній мініатюрі прямо декларує знецінення людського життя. Вихід із зони психологічного дискомфорту письменники вбачали або в романтичній втечі у внутрішній світ героя, або в експресивному протесті. Екзистенційна самотність духовної особистості у «царстві злости і гніву» проектується на біблійний мотив Христа в пустелі. Моделюючи у новелі «мінус-гармонію», О. Бабій об'єктивно прагне до утвердження добра і краси.

Стильова палітра лірико-філософської мініатюри насичена метафоричними образами, натомість центральним є метонімічний образ людини. Рефрен, винесений у заголовок твору, трикратно повторений у тексті, не тільки реалізує кільцеву композицію, але й апелює до міфічної символіки числа три – тільки духовне прозріння кожної особистості дасть змогу вижити людству загалом. Пошук гармонії, повернення до християнських першоджерел втілює ідейне спрямування мініатюри. Антитетичність «двосвіття» виражає типово романтичну парадигму. Таким чином, О. Бабій прагне вивести художнє осмислення теми руйнівної сили війни у філософську площину, наголошуючи на етичному первні. Біблійна образність, алюзійно втілена у збірці «Шукаю людини», моделює духовний вихід із екзистенційного глухого кута, в якому опинилося людство.

Решта експресивно насажених новел моделюють хаос, руйнування моральних законів і гуманістичних цінностей у розбурханому світі: «Благословенні убогі духом» (у заголовку винесений рядок із Першої заповіді блаженств у Євангелії від Матвія), «Християне», «Вогнем пожару не погасиш». Заповідь Христа «Благословенні убогі духом, бо таких є Царство Небесне» закликає людину упокорити гордощі, стати смиренною і внутрішньо гармонійною, уповати на Бога і чинити за Його волею. Зображуючи погроми на вулицях Одеси 1919 р., спочатку повстанські, а потім більшовицькі, автор, зливаючись із гомодієгетичним наратором в інтрадієгетичній ситуації («розповідь про себе»), перебуваючи у межовому стані (розповідач хворий на тиф, але, майже непритомний, змушений тікати від більшовиків) розмислює над важливими світоглядними питаннями, що утворюють екзистенційний комплекс: «Яка нещасна є людина у хаосі світів, серед лабіринту загадок... сама... з тугою за правдою, з жахом...» [Бабій 1921: 7]. Мотиви самотності і оточення людини ворожим світом доповнюються алюзійними зв'язками з відомим висловлюванням Ф. Ніцше: «Умерли старі боги – не народились нові...» [Бабій 1921: 7]. Якщо у німецького філософа фраза про «смерть богів» звучить як сигнал про народження вольової й активної «надлюдини», то в контексті прози О. Бабія оприявнюється експресіоністичний відчай внаслідок тотального відчуження особистості.

Експресія безнадії, болю, розчарування, внутрішня опозиційність до ніцшеанського типу «надлюдини» виражена у пристрасно-гарячковому внутрішньому діалозі втікача з уявним співрозмовником: «– Євшане, друже мій! Ти кликав раз у молодечому запалі: “Яка могутча людина!”, “Хай живе людина!”. А я напишу колись книгу “Яка могутча вош!”, “Яка безсила людина!”» [Бабій 1921: 6]. Мотиви хвороби, щохвилиної смертельної небезпеки формують концепт межі людського існування.

Розмисли наратора про примарність і минуність щастя, про смерть як іншу форму буття алюзійно співвідносяться і з символістською світоглядною парадигмою. Загроза смерті компенсується проповіддю повноти життя (своєрідний синтез епікурейства з гедонізмом). Фінальний порятунок персонажа старенькою бідною бабусею, котра поділилася з невідомим юнаком останнім шматком хліба, звучить як гімн гуманізму, дарує надію на збереження духовної сутності людини.

У прозі О. Бабія антагоністичний трикутник утворюють галичани, українці і петлюрівці. Протистояння і розбрат єдиної нації особливо болісно переживається автором. У новелі «Побореним слава» (1921) ідейний центр складає конфлікт між юною галичанкою Танею і українським вояком УНР. Ненависть, зрощена штучно, розтанула завдяки дискусіям про правду і красу, а також завдяки музичним образам: у творі звучить сумовита мелодія «Журавлів» Богдана і Левка Лепких, а також стрілецька пісня «Ой у лузі червона калина». Духовний зв'язок, що виник між головними героями (алегорично прочитується як єднання Західної України з УНР), жорстоко розтоптаний: тяжко поранений українець лежав серед вулиці, а юрба «патріотів» глумилася над ним. Антивоєнне спрямування новели завершується трагічно-оптимістичним шепотом Тані: «... борцям за правду слава! Побореним слава! Слава!» [Бабій 1921: 31].

Другою збіркою малої прози О. Бабія є «Гнів» (1922). Складність соціально-політичної ситуації емоційно насажено і відверто показана у психологічному оповіданні «Герой (3 оповідань повстанця)» (1921): «По степах бродили безчисленні самозванчі отамани, щовечора вколисувала нас музика повстанчих гармат і пестила наш зір червона, кривава заграва пожеж. Це повстанці палили міста, а комуністи – села. Словом, перед нашими очима кінчилася одна дія із кривавої безконечної трагедії України» [Бабій 1922: 11]. Наявність двох нараторів – авторського мовлення і сповіді головного героя, отамана Хмаролома, – ускладнюють структуру твору. Традиційні мотиви героїзації стихійного селянського повстання, кохання, молодості і жадібності до принад життя дозволили авторові змодельовати тип романтичного героя. Ідейна незрілість Хмаролома розкривається у нерозумінні сутності того, що відбувалося і бажанні реалізувати особисті потреби: «Я прокляв війну і всякі такі видумки, як патріотизм, визвольні змагання і т.д. Мені хотілося жити, любити і кінець» [Бабій 1922: 15]. Хаос громадянської війни відтворений у щиросердному зізнанні одного безіменного юнака: «Хто втікає, ми того б'єм, а хто наступає, той наш. Ми самі вже не знаєм, хто кращий, бо кожний себе хвалить і кожний шкуру з нас дере. – А ми хочемо миру і землі!» [Бабій 1922: 23]. У творі розкривається процес перетворення звичайного юнака на отамана Хмаролома.

О. Бабій демонструє вразливі місця стихійного селянського руху, суперечливість історичної доби: «Одного разу я побачив, як мої повстанці вішали на гілляці одного комісара, відомого Українця (велика буква в оригіналі. – С.Л.), що до ревкому попав тільки задля куска хліба. Мені було навіть дуже болючо і жаль комісара, але я чув себе безсильним супроти загального настрою озлоблення і гніву» [Бабій 1922: 23].

Психологічна достовірність у моделюванні хаосу доби національно-визвольних змагань поєднується із філософською глибиною узагальнення про звиродніння людських душ, озлоблення і немотивовану жорстокість, що перетворює картину світу на апокаліптичну. Реалістичність новели доповнена вдало вплетеними у тканину твору елементами експресіонізму (зображення жорстокої розправи над більшовиками), неоромантизму (лірична сюжетна лінія Хмаролома і Катрусі). Внутрішні пошуки відповідей на низку болючих питань приводять героя О. Бабія до висновку: «Я вірю, що не наші отамани ведуть народ, а народ веде їх. Вірю, що не сила волі, не любов до вітчизни видвинула їх на верхів'я, а егоїзм і славолюбіє. Вірю, що маса винесла їх на поверхню, як розбурхане море легку піну. А що тяжке, лишається на дні. Герої духа живуть у глибинах» [Бабій 1922: 25].

У збірці «Гнів» репрезентовані зразки неоромантичного дискурсу: «Дивна любов» із підзаголовком «Із записника полоненого», «Перед церквою», «Вечором». Експресіоністичне

оповідання О. Бабія «На розстріл» містить гострий протест проти антигуманності війни, виражений крізь призму свідомості польського офіцера Зажицького, котрий, дивом уникнувши розстрілу галичанами, відмовився у роковини цього достопамятного дня розстрілювати уенерівців: «Душа його була нап'ята, напружена, і крик цей вдарив об душу, об її нап'яті напружені сили, а вони лопнули, як порвані струни в часі якоїсь шаленої гри на інструменті» [Бабій 1922: 46]. Відпустивши засуджених, він порушив наказ і чекав трибуналу, проте його душа була сповнена «спокою, радості і вдоволення» [Бабій 1922: 46].

Осібне місце у творчому доробку О. Бабія і серед української новелістики 1920-х років посідає символічно-алегорична новела «Плач Вічності» (1922): «Станула Вічність на роздоріжжях століть і заплакала, гірко заридала. І від ридання її потемніли світи, як меркнуть простори від затіння сонця, а від плачу її покрились присмерком небесні світила» [Бабій 1922: 111].

У діалозі з Силою (ніцшеанський мотив) Вічність утверджує діалектичний зв'язок між буттям і небуттям: «Смерть існує тільки в уяві людей, що в переміні і визволенні Духа з оков часу і простору бачать жах не існування, якого не знаю я, Вічність. Все, що жило дійсним життям Духа, буде безсмертне, а хто молився Хвилині, а не мені, той байдужий і немилий мені – він не дитя моє, він син мого ворога – Хвилини і Матерії...» [Бабій 1922: 111–112].

Оригінальною є авторська позиція у потрактуванні філософської категорії правди / істини: «Правда – це твір людської туги за рівним переділом хліба і землі; Правда змінює своє обличчя щодня і щогодини, як райдуга краски. Волочиться вона по світу зі старим поламаним метром, яким можна міряти тільки так, як вигідно володарям світу, і з розбитою вагою, котру нахилиє в свій бік всякий, хто сильніший. Кожному століттю, кожній людині являлася Правда в іншій масці, а лиця свого не показала нікому. І тим доводила до боротьби, бо всі народи вірили, що борються за правду, яка відома тільки ним одним. І боролися усі за її маску» [Бабій 1922: 112].

Саме Красу називає Вічність своєю дочкою. Але людство на крутих поворотах історії зреклося Краси, віддаючи перевагу Силі. Таким чином, моделюючи алегоричний образ Вічності, автор розмислює над місцем і значенням в людському бутті етичних та естетичних категорій Правди, Сили, Любові і Краси та прикро визнає, що серед його сучасників домінує золотий тілець Мамони – гряде суспільство споживачів, позбавлених Духу. Сумна тональність мініатюри презентує авторську позицію щодо зображеного: «Станули Вічність і Сила на роздоріжжях століть і обидві заплакали, гірко заридали» [Бабій 1922: 114]. Абстрактність образів наближує у цьому творі автора до символізму О. Олеса, а в світовому контексті – до драм М. Метерлінка «Сліпі» і «Синій Птах».

Обґрунтування отриманих результатів і перспективи подальших досліджень. Отже, розглянувши збірки О. Бабія «Шукаю людини» і «Гнів», наголосимо, що, зображуючи амбівалентність ідейних устремлінь у період Першої світової війни і національно-визвольних змагань, автор порушив низку важливих екзистенційних проблем, зокрема ворожості світу до людини та її самотності, проблему морального вибору в ситуації загрози, «пороговості» людського існування і відповідно взаємопереходу життя і смерті як універсальних філософських категорій, проблеми щастя і сенсу буття. Усі ці важливі питання моделюються у творах шляхом символічно-алегоричної образності або виражаються у підтексті чи узагальненому надтексті ліричних мініатюр, новел, оповідань обох збірок. Відштовхуючись від заземленої конкретики історичного моменту, письменникові вдається подолати час і простір, виводячи образи на універсальний рівень, що дозволяє розглядати ранні прозові збірки О. Бабія як претексти до екзистенційних концепцій і творів Ж.-П. Сартра й А. Камю.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Маємо підстави стверджувати, що завдяки творчості О. Бабія, як і багатьох інших письменників, українська література вже у першій чверті ХХ століття розвивалась у загальноєвропейському річищі і їй притаманні ті ж риси модернізму на проблемно-тематичному, жанровому і стильовому рівнях, що й іншим національним літературам світу. Перспективним напрямком подальших досліджень нам

видається цілісне вивчення творчості письменника як у контексті українського літературного процесу, так і в компаративному вимірі.

Література:

1. *Бабій О. 1922*: Бабій О. Гнів: новелі / Олесь Бабій. – Львів: Вид-во «Русалка», 1922. – 160 с.
2. *Бабій О. 1921*: Бабій О. Шукаю людини: нариси з часів війни / Олесь Бабій. – Львів: Видано накладом автора у друкарні Старопіпійського інституту у Львові під управою Ю. Сидорака, 1921. – 40 с.
3. *Бекеш С. 2012*: Бекеш С.: Бекеш С. Проблемно-тематичний спектр збірки новел О. Бабія «Шукаю людини» [Електронний ресурс] / С. Бекеш. – Режим доступу: irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?... – Назва з екрана. – Дата звернення: 23.06.2016.
4. *Ільницький М. 2003*: Ільницький М.М. Бабій Олесь Йосипович // Енциклопедія сучасної України: Beta-версія; [Електронний ресурс] / М. Ільницький. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=38621. – Назва з екрана. – Дата звернення: 10.06.2016.
5. *Ленська С. 2014*: Ленська С.В. Українська мала проза 1920 – 1960-х років: на перетині стилю і жанру : [монографія] / С.В. Ленська. – Полтава: ПолНТУ, 2014. – 656 с.
6. *Мафтин Н. 2008*: Мафтин Н.В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : [монографія] / Н.В. Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного ун-ту ім. В.Стефаника, 2008. – 356 с.
7. *Михайловська Н. 1998*: Михайловська Н.А. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки національної ментальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук : спец. 09.00.05 “Історія філософії” / Наталія Михайловська; Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 1998. – 34 с.
8. *Ящук Ж. 1998*: Ящук Ж.М. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / Ящук Жанна Миколаївна; Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1998. – 17 с.

В статье раскрыты основные смысловые и формальные аспекты ранних сборников малой прозы выдающегося западноукраинского и эмиграционного писателя Олесь Бабий «Ищу человека» и «Гнев», которые представляют экзистенциальные мотивы жизни и смерти, свободы, морально-этического выбора, одиночества, враждебности мира в человека и . Сборники были написаны в начале 1920-х годов и художественно отражающие опыт автора, приобретенный на фронтах Первой мировой войны и национально-освободительной борьбы. Эти произведения не только моделируют «минус-гармонию» ситуации катастрофичности войны, но и объективно утверждают вечные ценности добра, правды и гармонии.
Ключевые слова: экзистенциальные мотивы, новеллистика, Первая мировая война, национально-освободительное движение, модернизм.

УДК821.161.2.09

ББК 82.3 (4 УКР)

О. П. Куца, д-р. філол. наук, проф. (Тернопіль)

Критичні рефлексії І. Я. Франка у контексті літературних теорій Михайла Драгоманова

У статті розглянуто літературно-критичну діяльність І.Франка у контексті його листування з М.Драгомановим. Увиразнено актуальні проблеми франкознавства, які є важливими для вивчення Франкової концепції національної літератури, «франкізму» як самобутнього філософського світогляду.

Ключові слова: Франко, Драгоманов, літературні теорії, літературна критика.

Kutsa Olga. The Critical Reflections of I. Franko in the context M. Drahomanov's Literary Theories. In the article the literary-critical activity of I. Franko in the context of his correspondence with M. Drahomanov is reviewed. The contemporary issues of Franko-related studies that are important for studying Franko's national literature concept and «Frankism» as a distinctive philosophical outlook are singled out.

Keywords: Franko, Drahomanov, literary theories, literary criticism.

Постановка наукової проблеми та її значення. І.Я.Франко став першим послідовним критиком драгоманівського «зовсім не наукового демократизму», який повною мірою вияскавився у літературознавчій концепції останнього. У ній він спостеріг немало взаємозаперечуваних положень, настанов і вимог: характеристику української літератури як простонародної і водночас доказові аргументи про неможливість існування «музицької» літератури як такої; критику «наглої» потреби розвивати «широке»

письменство і одночасно підштовхування «напружитись», щоб випередити «передні» ряди у російському; вимоги творити у «рішучу» хвилю для української нації літературу «руководячу» і тут же викриття «фальшивих» мірок, які він спостеріг у підході галицьких радикалів до художніх вартостей. Усі ці непослідовності «найбільшого публіцистичного таланту нашої нації» І.Франко пояснював його завчасною «появою», зовсім «новочасними» поглядами. Він відносив М.Драгоманова до людей перехідної формації, на яких, особливо у російсько-українських умовах, «тяжить прокляття зацофаного осередка, непчатого перелога. Їх гаряча душа рветься до суцільної, гармонійної і широкої діяльності, а дійсність ставить перед ними самі урізки, щербі, прогаліни. І ось вони кидаються на всі боки... Їх праця робиться якоюсь латаниною...» [Франко 1984: 516]¹. Подібне І.Франко спостерігав у сфері літературно-критичної діяльності М.Драгоманова. Тому гостро і небезпідставно критикував його «чудернацькі» теорії: «чотирьох літератур», «знизу вверх», «руководячої літератури», «literature di una natione plebea».

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Франкові висловлювання про названі теорії, окремо вихоплені із статей, виступів, а найбільше з листування (інколи подиктовані полемічним запалом, дуже подібним до драгоманівського), використовували для «побивання драгоманівщини». Як відомо, побутували фрази про «духову отруту», яку нібито вливав М.Драгоманов у поетичну душу І.Франка. Вони нерідко повторювалися у публікаціях різних періодів і далеко не завжди відповідали науковій істині. Об'єктивні висновки про літературні взаємини двох великих людей може дати «холодний розгляд» (М.Драгоманов) усієї літературно-критичної і особливо епістолярної спадщини обох з обов'язковим урахуванням їх стрімкої еволюції, але й різножанрової художньої творчості І.Франка.

Драгоманівський вплив на український літературний процес І.Франко образно порівняв із дією «дрібки квасу», яка викликала на той час «живодайне бродіння». Не буде перебільшенням говорити про подібне значення («дрібки квасу») «наштуркувань» із Женеві, а потім із Софії і для Франкової творчості. Засади «общеруськості» у літературно-критичній і художній практиці І.Франка були, як відомо, досить короткочасними. Рання полеміка («Література, її завдання і найважливіші ціхи») з І.Нечуєм-Левицьким («Сьогочасне літературне прямування») досить довго непокоїла І.Франка. Його теза про спільну «общеруську» літературу для української та російської інтелігенції — «відрубності не заведеш, бо тут головна ціль — іменно якнайбільший космополітизм думки і научної праці» [26, 8] — уже через два роки була заперечена відомим: «Не пора, не пора, не пора / В рідну хату вносити роздор! та виразним національним спрямуванням поетичного циклу «Україна». Доказів відмови від драгоманівського питання — для кого має творитися література і яку користь має вона приносити — у літературно-критичних виступах і художніх творах І.Франка чимало. На поради М.Драгоманова брати участь в «общеруській» літературі, тобто писати для російських видань, він просто «плюнув» вже у першій половині 80-х років. Йому зовсім було «не мило» «кидати свою мову» і калічити чужу тільки для того, щоб «десь там» сказати своє слово, яке нікому «не цікаве» [Листування 1928: 75]. Далі І.Франко відверто заперечував те, що висловив у ранній праці. Так, у статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» він інтерпретував творчість цього письменника як «виключно українського», що правильно усвідомив «елементарне, не підлягаюче ніякій дискусії» українське національне становище ще тоді, коли його ровесники були впевнені, що соціалізм знищить всі національні особливості. І.Нечуй-Левицький, підкреслював критик, піднявся понад цими модними теоріями і творив «для «всесословної» української нації» [35, 371].

Саме після опублікування найбільшого шевченкознавчого дослідження М.Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціалізм» («Громада», 1879) І.Франко приступив до наукового осмислення Шевченкової поезії і невдовзі спростував багато засад, викладених у названій праці. Він відкинув драгоманівські тези про «малу освіченість» Т.Шевченка,

¹ У тексті статті при посиланні на це видання зазначаємо: [41, 516].

український нібито «плаксивий романтизм» чи «шкідливий» аполітизм. І.Франко простежував у Шевченковій поезії «новоєвропейські» віяння та модний у пошевенківські часи в європейських літературах «зворот до реалізму», яких домагався від українських письменників М.Драгоманов.

Навіть у ранніх літературно-критичних виступах І.Франко полемізував із своїм вчителем, найчастіше не називаючи його імені. «Темне царство» (1881, 1882) – це цілісна концепція самостійних літературних поглядів, які уже радикально відрізнялися від засад статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи». І.Франко тактовно заперечував простолінійний і раціоналістичний ідеологізм М.Драгоманова, застерігаючи від поцінування літературних творів мірою «реального змісту»: поеми «Сон» і «Кавказ» – художні твори, «переважно ліричні», і оцінювати їх треба «мірою вилитого в них високогуманного чуття» [26, 138]. Звинувачення українських письменників з боку М.Драгоманова за «ретроградство» і «відсталість ідей» тут відкидалися. Дві «струї» Шевченкової творчості – «правдивий український патріотизм», а не «формальний націоналізм», як це виглядало М.Драгоманову, та «живість» поетичних образів – мали, в інтерпретації І.Франка, спільну течію і спільне дно: політичне спрямування, «протест проти погані сучасного ладу» [26, 136]. В «общеруській» літературі, де «великоруська» і «досі не має того, що називається політичною поезією» [26, 139], саме українська дала перші її зразки. Зауважимо, що у тому ж таки 1882 р. І.Франко відходив від власного застереження не оцінювати ліричні твори «мірою реального змісту» і вдавався до висловів, якими «перевершував» свого вчителя. Наприклад, у статті «Хуторна поезія П.А.Куліша» він суб'єктивно виставляв не тільки «похибки і недодуманості» цього письменника, але й нібито «хибні сліди» Т.Шевченка, оскільки огнисте поетове слово «виступило з берегів» і повело «поза границі правди і логіки». І.Франкові, як і М.Драгоманову, не подобався тоді Шевченків вислів «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля» (а Кулішева муза, на його думку, проводила саме таку ідею), бо воля українців «неможлива без рівночасної волі у всіх сусідніх нам слов'янських хатах, а й тотя знов неможлива без волі в цілій Європі, в цілій людськості» [26, 162]. Отже, висловлювання про «общеруську» чи навіть «всеслов'янську» єдність, які раніше уже заперечив І.Франко і від яких відмовився сам М.Драгоманов, тут повторено майже без змін. Конкретно-історичне прочитання історіософських віршів П.Куліша привело І.Франка до категоричних висновків, що автор, мовляв, «розминувся» з історичною правдою і писав історичні «нісенітниці». Важливо, що М.Драгоманов дорікав М.Павликові та І.Франкові за подібні «пересолоювання» стосовно П.Куліша. Гостра критика із Женевського часопису «Світ» після публікації в ньому Франкової рецензії на «Хуторну поезію» із зазначенням, що він, М.Драгоманов, «не за доктринерський фанатизм», є промовистою: «пересолоювання» не схвалено.

Знаємо, що І.Франко не прийняв драгоманівського обґрунтування головної риси українського письменства – «*litteratura di una nazione plebea*». Але з цим визначенням він погоджувався у 1882 р., коли компетентним консультантом для написання короткої історії української літератури міг стати найперше М.Драгоманов. Для останнього ця риса була «додатньою» (Д.Донцов), «щасливим» випадком, бо можна було злитися таким чином з новоєвропейством (треба брати до уваги факт, що терміни «плебейська» і «демократична» М.Драгоманов вживав як синонімічні). Далі він відчув нелогічність власних визначень і певну «незручність» у підході до художніх вартостей. І.Франко справедливо критикував ці погляди свого вчителя як згубний для української нації «зовсім не науковий демократизм». Ця хибна теза стала спонукою для наукового її спростування у подальших Франкових працях.

Дослідники іноді перебільшують, акцентуючи на гнітючій залежності І.Франка від женецького громовержця. Їхнє листування підтверджує, що І.Франко ніколи не був слухняним учнем. М.Драгоманов, який за інтелектуальним масштабом не мав собі рівного політолога у Росії, спостерігав, що у «рішучу хвилю» для української нації І.Франко зміг би організувати у Галичині радикально-прогресивну партію. Хоча усвідомлював, що українська література мусила платити надто дорогою ціною, офіруючи високий письменницький талант

політичній справі. Але ж іншого національного політика такого рівня М.Драгоманов не бачив серед українців. І.Франко мусив виконати, за його вимогою, таку ж місію («завдачу»), яку свого часу виконав Т.Шевченко. «Особливу роллю» повинна була відіграти і Франкова творчість, оскільки соціально-національну заангажованість українського письменства М.Драгоманов пояснював як історично виправдану традицію. І.Франко ж побоювався, що політична діяльність може стати «руїною» його власного письменницького таланту, усієї його «будущини». «Гризтися» за політику йому набридло вже у 1882 р., і замість неї він, як писав, з більшою охотою різав би у селі січку, пас коні і писав «нікчемні вірші» [Листування 1928: 36]. І.Франко дедалі наполегливіше відстоював творчу індивідуальність письменника і заперечував політичну тенденційність у літературі. «Я ніколи досі не чував, – писав він сердито у Женеву, – щоб у справах чисто літературних був звичай робити що-небудь *reg procula* ...» [Листування 1928: 119]. Але ж і для М.Драгоманова тенденційна або, як називав він, «одповідна» література – це «діло тимчасове», поки «не вигорить українська справа». Без «ясного напрямку» галицькі часописи могли б, на його думку, перетворитися у «збірки», які приносять користь літературі «багатій і устроєній», тоді як українцям треба літератури «руководячої». І.Франко поділяв цю вимогу вчителя. Це підтверджувала його художня практика. Але розходження між ним і М.Драгомановим виявились у підходах до розв'язання національних проблем. Вимоги підпорядкувати літературу «першорядним» завданням, відстоювати політичну свободу у межах Російської федерації І.Франка дратували. Це підтверджує його категорична розмова (1886 рік!) з М.Павликом, зміст якої останній детально зафіксував у листі до М.Драгоманова. І.Франко заявив тоді: «Я для Вас двох (тобто для М.Драгоманова і М.Павлика. – О.К.) не буду іти проти цілої України» [Переписка 1912: 73].

Можемо наводити приклади «сердитих» Франкових вимог «ясного напрямку» у літературі, які пояснюються не лише впливом М.Драгоманова. Важливо зазначити, що причини незгод між останнім і українцями О.Кониський відшукував насамперед у «драгомановщині», під якою розумів «спосіб писати доткливо». Писати «доткливо» вмів і І.Франко, інколи навіть «доткливіше», ніж його вчитель. Коли йшлося «о сокрушеніє», то він, як сам зазначав у листі до Олени Пчілки, «вдарявся лобом о ... крайність». Так, у середині 80-х років І.Франко намагався будь-що заперечити «гімназійним вчителям», «сокрушити» насамперед їх літературного «корифея», тобто О.Огоновського. Знаючи про схвальні відгуки авторитетного львівського професора на збірку віршів В.Масляка, І.Франко нещадно «сокрушав» останнього. У віршах В.Масляка він прочитував «фантастичні і безцільні» дії; до розуміння алегоричних образів, як писав І.Франко, автор не подав найменшого пояснення; народолюбство В.Масляка – «туманна фраза» без будь-якої реальної основи, а безтурботне – «без праці» – життя уявляється поетові навіть «чимось дуже бажаним». І.Франко навіть засумнівався в інтелектуаль – них можливостях автора і критикував естетичні смаки галицької публіки загалом: популярність творів В.Масляка серед галичан – «явище дуже сумне» [27, 51].

У літературно-критичній діяльності І.Франка простежуємо випадки нестримного полемічного запалу, який інколи відводив від об'єктивної істини і давав підстави противникам використовувати висловлювання авторитетного критика не на користь українській національній справі. Ревні оборонці українства вбачали у таких Франкових виступах тільки шкідливий вплив М.Драгоманова. Так, стаття «Формальний і реальний націоналізм» (1889) певним чином перекреслювала дотеперішні погляди на «секрети» поетичної творчості. Категорично заявлене, що знедоленій і неписьменній нації «театрами, концертами «національними», романами й поезіями дуже мало... можна прислужитися» [27, 356], не відображало істинних поглядів автора «Зів'ялого листа». Підтримуючи М.Драгоманова і викриваючи нібито «догми» редакторів «Правди», І.Франко мимоволі потрапляв у зачароване коло. Бо стаття М.Драгоманова «В справі відносин українців до російської літератури», засади якої обороняв і відстоював І.Франко, також гостро полемічна і аж ніяк не відображала істинних переконань автора. Вона мала тактичне спрямування.

І.Франко буквально увірвався в полеміку, викликану публікацією названої статті у «Зорі», і висловив міркування досить суб'єктивні. Він захищав честь редагованої газети – «Зоря» фактично була всеукраїнським органом. Виступи «Правди» на зразок, що «Зоря», публікуючи статтю М.Драгоманова, пропагувала «общеруськість», І.Франко сприйняв як «донос» на газету «перед усією Україною» [27, 362].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Кінець 80-х років став для І.Франка періодом глибокого наукового осмислення проблеми суспільно-політичної заангажованості літератури. Талановитий письменник, критик і політик, він геніально передбачив небезпеку тодішніх утилітарних вимог, що призвели б до «розладдя між старою й новою літературою» [34, 364]. Тому й відкидав оголену політичну тенденцію художніх творів і осмислював проблему їх політичного значення. Так, у «Передмові» до перекладу драми Ф.Шіллера «Вільгельм Телль» (1887) І.Франко аналізував багату німецьку літературу і дійшов висновків, що розквіт її, хоч і йшов в одному напрямі зі суспільним життям та політичною боротьбою, не був у прямій залежності від них: література, ця «тиха, прозрірача струя», не зміщувалася з «розбурханим, каламутним потоком» політичних змагань Німеччини. І це «роздвоювання», за його спостереженням, не відбулося там через політичний гніт. І.Франко зауважував, що чутливий до політичних проблем сучасності німецький письменник після написання перших двох драм – «Розбійники» і «Підступність та кохання» – відвернувся від сучасних йому проблем і заглибився у минувшину, не тільки свою, а навіть чужих народів. У минувшині він зумів натрапити на ту ж саму «струю», що була основою перших творів, – «увільнення народу, пригніченого чужою тиранією» [27, 118]. Правда, якщо у перших названих драмах Ф.Шіллера ця тема була явна, неприкрита, проголошувалася як доктрина, то надалі, зокрема у драмі «Вільгельм Телль», автор свідомо уникав натяків на тогочасні політичні реалії і дотримувався «тільки вимог поетичних», до яких належала ідейність твору. Отже, у зв'язку з вимогами М.Драгоманова чіткої тенденції у літературному творі та його критикою «неполітичної» літератури перед І.Франком постала необхідність обґрунтування категорій ідейності і тенденційності.

Уже перші публікації поезій Лесі Українки та дискусії навколо них, листування між М.Драгомановим, І.Франком, Лесею Українкою, Оленою Пчілкою, М.Павликом, О.Огоновським, О.Маковеем та іншими змушували до науково-теоретичного викладу проблеми. Автор «Зів'ялого листя» не мислив поетичної краси поза ідейністю, відкидав аполітичний індивідуалізм. Тільки високі вимоги «поетичні», перетоплені у чутливій душі поета з ідейною гармонією, можуть розбуджувати «почуття політичне». У «Передньому слові» до видання «Шевченко Т.Г. «Перебендя» (1889) І.Франко писав про однаково важливі «утилітарні» функції літератури і політики, але література є «функцією суспільною утилітарною в високім значенні того слова...» [27, 289]. Наприклад, скороминущі ідеї французького політичного якобінізму знайшли свою паралель у поезії – вищість геніальної одиниці над масою. Ці ідеї в літературі та політиці розвивалися за своїми законами. У літературі, зокрема, вони стали однією з підвалин романтизму і виявлялися у різних народів по-своєму. Творча індивідуальність письменника «виломлювалася» із будь-яких суспільно-політичних норм і правил: він виконував свої особливі, але не менш важливі утилітарні функції «ублагороднював» людські серця і думки.

М.Драгоманов наполягав, щоб стежити за собою «по части реалізму», відображати «живі типи», які обов'язково зустрічались би у житті та не відрізнялись би ідейно від російських чи європейських, І.Франко сприймав дедалі критичніше. Однак ці вимоги не могли не впливати на його видавничу діяльність. Так, «крайне-реалістичний» напрям часопису «Житє і Слово», як повідомляв він М.Драгоманову, викликав незадоволення серед галичан. М.Бучинський навіть відмовився від передплати. І.Франко міг точно передбачити гостру реакцію М.Драгоманова на його «відступи» від «поезії правди», але вона вже не так вражала його. Після сердитої критики драми «Сон князя Святослава» (М.Драгоманов вбачав у ній втрачений «нюх до реалізму») І.Франко відповідав: «Ви трохи невірно оцінюєте характер мого таланту. Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі речі

реального змісту, які я писав, справляли мені при писанні далеко більше муки, прикrostі, зденервування, ніж ті романтичні «скоки», при котрих я просто спочиваю душею» [Листування 1928: 496].

Незалежність Франкових поглядів драгувала М. Драгоманова, який ще у 1886 р. першим радив розійтись, як «чорна хмара», оскільки вони стали «різного поля ягодами». Хоча настанови, претензії, докори допікали письменникові до живого, все-таки розриву між ним і М. Драгомановим не сталося. Чому? І. Франко дорожив «далекосяжним і ясним розумом» Драгоманова-вченого, «многоцінними» для розвитку української політичної ідеї вказівками Драгоманова-політика і такими ж «многоцінними» для власного літературного «поступування» порадами Драгоманова-критика.

Література:

1. Листування І. Франка і М. Драгоманова: Матеріали для культурної і громадської історії Західної України. – К.: ВУАН, 1928. – 508 с.

2. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876-1895) / зладив Михайло Павлик. Т. 5. (1886-1889). – Чернівці: З друкарні т-ва «Руська Рада», 1912. – 414, X с.

3. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Збір. творів : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976-1986. – Т. 41. – 1984. – С. 471-529.

О. П. Куца. Критические рефлексии И. Франко в контексте литературных теорий М. Драгоманова.

В статье рассмотрена литературно-критическая деятельность И. Франко в контексте его переписки с М. Драгомановым. Подчеркнуты актуальные проблемы франковедения, которые важны для изучения концепции национальной литературы И. Франко, «франкизма» как самобытного философского мировоззрения.

Ключевые слова: Франко, Драгоманов, литературные теории, литературная критика.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4 УКР)

Н. І. Писко, Дрогобич

Поезія Олени Теліги як художнє середовище націоцентричного сенсу

У статті авторка досліджує поетичний феномен Олени Теліги – однієї із чільних представниць вісниківської течії у міжвоєнній літературі. Дослідниця звертається до герменевтичного осягнення націоцентричних вимірів смислового рівня аналізованих творів.

Ключові слова: поезія, вісниківство, націоцентризм, герменевтика, сенс, визвольна боротьба, жіноче буття.

Nadiya Pysko. The poetry of Olena Teliga as an artistic surroundings of natsiocentric sense

In this article the author explores the poetic phenomenon of Olena Teliga, who is one of the leading representatives of visnykivska trend in the interwar literature. The researcher refers to the hermeneutic comprehension of natsiocentric mensuration of the notional level of the analyzed works.

Keywords: poetry, visnykivstvo, natsiocentryzm, hermeneutics, liberation struggle, women's being.

Постановка наукової проблеми та її значення. Серед поетичних досвідів ХХ ст. творчість поетів-вісниківців займає особливе місце. Секрети її високої ідейності та самобутньої естетичності, персоніфіковані іменами Є. Маланюка, Ю. Дарагана, Ю. Липи, Ю. Клена, О. Ольжича, Н. Лівницької-Холодної, О. Лятуринської, І. Ірлявського та ін., не зважаючи на наявні дослідження й узагальнення Т. Салиги, М. Ільницького, О. Багана, Ю. Коваліва, О. Астаф'єва, Н. Просалової, П. Іванишина, О. Омельчук та ін., все ще залишаються багато в чому непроінтерпретованими. Сказане стосується й поезії Олени Теліги, чий літературний розвиток був передчасно обірваний гітлерівською кулею у Бабиному Яру. Прикметно, що її філологічне пізнання на материковій Україні теж було обірване, хоча й з інших політичних причин: російсько-комуністична система не могла допустити до читачів авторів несоцреалістичного типу.

Попри наявність певної кількості різнотипних досліджень творчості О. Теліги авторства Д. Донцова, Ю. Клена, Ю. Бойка, В. Державина, Б. Рубчака, Б. Бойчука, Ю. Шереха, Андрусів, М. Жулинського, М. Ільницького, О. Багана, Б. Червака, Н. Миронець, Українець, О. Климентової, Т. Голембовської та ін., вивчення поетичної, публіцистичної та творчості цієї яскравої представниці покоління письменників-вісниківців

володіє промовистою *актуальністю* на сучасному етапі розвитку науки про літературу. Особливо актуальним видається звернення до герменевтичних вимірів її поезії, прози, публіцистики, літературної критики та листів. У цьому плані осягнення смислових параметрів поетичної спадщини О. Теліги видається особливо потрібним на сучасному етапі розвитку української науки про літературу.

Метою нашої роботи є витлумачення деяких найважливіших аспектів смислової спрямованості поезії Олени Теліги. Якщо *об'єктом* тлумачення є поезія письменниці взагалі, то *предметом* – лише основні смислові концепти націоцентричного типу. Йдеться про герменевтичні концепти національно-екзистенціального типу, скеровані на захист та розвиток національного буття [Іванишин 1992; Іванишин 2008; Іванишин 2005]. Досягнення поставленої мети забезпечується використанням герменевтичних, постколоніалістичних та націоекзистенціальних методів тлумачення в якості основних *методів* студії.

Методологічно важливим видається конкретизувати й сучасне розуміння сенсу в художньому творі. На думку сучасних дослідників, варто враховувати пізнавальний онтологічно-екзистенціальний ланцюг, в якому сенс тлумачиться як не лише як інтенціональність, а й як істина буття. В літературознавчому плані можна говорити про сенс подвійно. З одного боку, під сенсом розуміють глибинне інтенціональне значення літературного твору, що виявляє істину національного буття і може бути охарактеризоване як онтологічно-екзистенціальна мета, спрямованість цього твору. З іншого боку, сенс виступає як надзмістове значення літературного твору і водночас як макроструктурний рівень, що містить це значення. У цьому плані художня література, особливо поезія як «поезія пізнання» (Е. Соловей), допомагає і фахівцям, і звичайним реципієнтам збагнути те буттєве питання, котре збагнути найважче.

Але оскільки художня культура прямо виводить на розуміння національного буття, то доречно говорити не лише про герменевтичний потенціал художнього твору в загальному, а про твір як середовище національного сенсу. Художній літературний твір має націотворчий смисловий потенціал, оскільки так чи інакше творить істину національного буття. Творить через «звертання» до сущого, «прозріння» в суще, через «розкривання» буття сущого в аспекті боротьби ідей і через історичне «становлення» національного буття за допомогою слова. [Іванишин 2008, 13 – С. 65].

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Творчість Олени Теліги не була предметом ґрунтовних досліджень творчого доробку митця. До її тзверталися такі дослідники, як Юрій Бойко, Богдан Бойчук, Тарас Рубчак та інші літературознаці діаспори. Загалом її твори виражають національний сенс у поезії Олени Теліги. В чому його специфіка?. Прикладом національно зорієнтованого художнього мислення можуть бути ліричні послання «Мужчинам» [Теліга 1977, 20] і «Сучасникам» [Теліга 1977, 21]. Їх об'єднує одна тема: готовність свідомих жінок-українок без вагань стати на боротьбу з ворогом. Лірична героїня О. Теліги перевтілює почуття у мудрість, набуваючи життєвого досвіду, мужніє духом. У вірші «Мужчинам» поетеса наголошує на природній відмінності жіноцтва на неминучому розподілі обов'язків з чоловіками у суспільній боротьбі за державну Україну: «Не зірвуться слова, гартовані, як криця, / І у руці перо не зміниться на спис, / Бо ми лише жінки, у нас душа криниця, / З якої ви п'єте: змагайся і кріпись!»

Але у боротьбі за незалежність та виборонення власної держави, українські жінки завжди йдуть поруч із мужчинами: «Гойдайте ж кличний дзвін! Кресіть вогонь із кремнів! / Ми ж радістю життя вас напоївши вщерт, – / Без металевих слів і без зідхань даремних / По ваших же слідах підемо хоч на смерть!». Типово героїчний вимір національного сенсу екзистенційно конкретизує й жіноче буття в часи катастрофічних протистоянь та міжнаціональних змагань. Алегоричні зобов'язання поетеси виявилися пророчими. Як і її героїня, вона знала, розуміла і приймала себе такою, якою створила її Вища Сила: «Вітрами й сонцем Бог мій шлях намітив». Але вона усвідомлювала, де треба бути «твердою й

суворою», знала, хто її ворог і ні за яких обставин не зраджувала своїй ідеології: «О, краю мій, моїх ясних привітів / Не діставав від мене жодний ворог».

У цій поезії, як і у всій творчості загалом, Олена Теліга ставить національні проблеми над особистими. Вона розуміла, що цього вимагають обставини, які складаються далеко не на користь українців. І реально допомогти може тільки наполеглива революційна праця, а не підступна балаканина: «Не треба слів! Хай буде тільки діло! / Його роби – спокійний і суворий, / Не плутай душу у горіння тіла, / Сховай свій біль. Зломи раптовий порив».

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Поглиблює цей смисловий вимір поезія «Вечірня пісня» [Теліга 1977, 22], котра репрезентує талановитий синтез любовної і громадянської тематики, наближаючись до шедеврів вітчизняної класики. В. Державин абсолютно точно зауважив: «Ніщо не свідчить так виразно, як саме ця поезія, про безмежні творчі сили, які велика поетка ще таїла в собі, і які вона саможертвовно з офірувала, разом з життям, своїй нації, тим ставши навіки українською національною героїнею» [Державин 1992, 63].

З першими рядками читача огортає невіддільна ніжність: кохання має право абстрагуватися від жорстокого світу: «За вікнами день холоне, / У вікнах – перші вогні... / Замкни у моїх долонях / Ненависть свою і гнів! // Зложи на мої коліна / Каміння жорстоких днів / І срібло свого полину / Мені поклади до ніг». Перед нами розкривається почуттєвість і постає чарівний образ жінки, яка справді могла надихнути на неймовірну боротьбу, яка справді могла підтримати українського повстанця-підпільника 20 – 40-х: «Та завтра, коли простори / Проріже перша сурма – / В задимлений чорний морок / Зберу я тебе сама. / Не візьмеш плачу з собою / Я плакати буду пізніш / Тобі ж подарую зброю: / Цілунок гострий, як ніж. / Щоб мав ти в залізнім свисті / Для крику і для мовчань – / Уста рішучі, як вистріл, / Тверді, як лезо меча».

В останніх рядках – уся Теліга. Образ її героїні – вольової, прекрасної і мужньої жінки не може не захоплювати. Мають рацію ті, хто заперечує твердження про чоловічу природу її поезії. Насправді ми є свідками глибоко жіночої поезії, але якісно відмінної від звиклих штампів, де лише сама квота приреченість чи «космічний біль» [Червак 1997, 23]. Саме такий образ української жінки найбільше імпував Олені Телізі і, що прикметно, саме його утверджувала вона своїм життям. Тільки такі жінки розуміли усю важливість і необхідність визвольної боротьби, надихали чоловіків, а не тримали їх у сфері побутових чи особистісних проблем. Вони подібні до Марії, яка віддала Ісуса на служіння всім людям, на смерть за їх спасіння. Для Теліги існувала інша жінка – Україна, жінка – Мати, яка чекала і кликала всіх своїх синів. Тільки з такими свідомими жінками нація могла розраховувати на перемогу і дальше існування, тільки такі жінки могли виховати достойних дітей, які б розуміли справжні цінності і боролися за них. Схожою смисловою ідеєю перейнятий вірш «Чоловікові» [Теліга 1977, 23]. Як і в поезіях «Мужчинам», «Сучасникам», «Вечірня пісня», «Відвічне» та ін. тут оприсутнена одна тема: служіння національній ідеї до кінця, молодече бажання чину.

Героїні Олени Теліги чужим є ідеал «спокійних буднів», символом яких стають герані, що цвітуть на вікні. Теперішнім читачкам важко уявити, як можна жити однією боротьбою за визволення нації. І через це часто поетці закидали що в неї мало «жіночності». Але сама Олена Теліга дала вичерпну відповідь на ці закиди у вірші «Відповідь» [Теліга 1977, 33]: «О, так, я знаю, нам не до лиця / З мечем в руках і з блискавками гніву, / Військовим кроком, з поглядом ловця / Іти завзято крізь вогонь і зливу». Бо традиційні уявлення про жінок такі: «Ми ж ваша пристань – тиха і ясна, / Де кораблями – ваші збиті крила... / Не Лев, а Діва наш відвічний знак, / Не гнів, а ніжність наша вічна сила».

Однак Теліга устами своєї протагоністки говорить, що тільки тоді, коли перетинаються інтереси особисті з національними, постає проблема вибору: чи залишитись осторонь боротьби, чи активно поринути в неї. Ця жінка вибирає друге. Бо неможливими для неї є щастя і добробут народу без волі України. Як стверджував Д. Донцов, духовний наставник вісниківів, не може бути на рідній землі свободи людини, її людських прав без

якісного переродження невідьника у національно свідому особистість, без свободи нації, без її державності. Саме про це писала поете І тоді, коли чоловіки будуть не в силі боротися («Та ледве з ваших ослаблених рук – / сповзає зброя ворогам під ноги»), за зброю візьмуться жінки. Бо кожна хвилинка є дорогою і неповторною. Жінка не може бути тихим покірним ягням, коли довкола вирують доленосні для нації події. Вона радо допомагає чоловікові у важкі для нього хвилини, допоки він зміцніє, а згодом нову поринає у суто жіночі турботи: «Та тільки меч – блискучий і дзвінкий – / Відчує знову ваш рішучий дотик, / Наш час розгорне звиклі сторінки: / «Любов і пристрасть... Ніжність і турботи».

Кохання не для того лише, щоб приносити тиху радість, затишок, розслаблення. Воно, мов «медоносний сік», може кріпити силу борців. Так з любові до чоловіка у героїні народжується любов до його ідеалів, народжується революційна ідентичність.

Особливе місце в художній спадщині поетки займає вірш «Засудженим» [Теліга 1977, 53] з присвятою Василеві Біласу і Дмитрові Данилишину. На жаль, ці імена все ще мало відомі широкому українському загалові, хоч коли писався цей вірш, вони символізували героїзм покоління, приклад відданості служінню народові й Україні. В. Білас і Д. Данилишин – молоді галичани, активні учасники українського націоналістичного підпілля на окупованих Польщею західноукраїнських землях. Обоє члени Української Військової Організації (УВО). В 30-ті роки УВО, влилася в ОУН. Ця підпільна революційна організація планувала і здійснювала так звані «екси» – збройні напади на польські державні установи з метою вилучення коштів для потреб організації національно-визвольної боротьби. В. Білас і Д. Данилишин брали участь в одному з таких нападів неподалік Львова у містечку Городок. Акція була невдалою і в короткому часі молоді націоналісти були затримані польськими жандармами. При цьому розігралася трагедія, яка буквально потрясла усю Галичину. Хлопців спіймали і віддали в руки поліції прості селяни, які, повіривши польській пропаганді, сприйняли їх за звичайних грабіжників. І коли виявилася вся правда, люди були заскочені непоправністю лиха, якого вони завдали молодим людям та й усьому національно-визвольному рухові. Невдовзі В. Біласа і Д. Данилишина було страчено. Уся Галичина переживала великий траур: в українських школах було відмінено навчання, в церквах відправлялися молебні за упокій душі героїв України. Ця подія мала колосальний вплив на активізацію боротьби українського народу проти польських окупантів, оскільки засвідчила велику жертвність патріотів і масову підтримку місцевим населенням радикальних дій, спрямованих проти загарбників.

На перший погляд, ця подія мала би стати приводом для вияву смутку й оспівування героїчного подвигу. Але Олена Теліга далека від звичайної плакатності. Вражена мужністю молодих героїв, вона, насамперед, дорікає собі – «Як ми можемо жити, сміятись і дихать», а далі композиційно так вибудовує свій вірш, що стає зрозумілим – молоді націоналісти своєю смертю обезсмертили визвольний героїчний чин: «І мов гімн урочистий, мов визвольне гасло, / Є для нас двох імен нерозривне злиття». Як твердять сучасні дослідники, «на початку 90-х боротьба українського народу почалася як національно-визвольна. Такою ж вона залишається – незважаючи на всі потуги демократичних лідерів та прокомуністичних сил, а також зарубіжних «меценатів» перших і других надати їй іншого, соціал-демократичного характеру. (...) Інших шляхів нема: нація не здобуде Нічого, якщо боротиметься за Щось, а не за Все, що їй належить» [Іванишин 1992, 20].

Особливим драматизмом просякнуті рядки вірша «Чорна площа» [Теліга 1977, 43 – 44]. Як стверджують дослідники, ця поезія зображає драму розриву О. Теліги з друзями, котрі розійшлися з наставником (Д. Донцовим), а дехто – з українським націоналізмом. Психологізм цієї рефлексії тримає читача у постійній тривозі. Похмурі тони й експресивна манера стилю вказують на силу її переживань, рівночасно й глибину провалля, яке настало між нею і тими, що «не зрозуміли» і не пішли не просто за нею, а знехтували колективну ідею. Тому лірична героїня протиставляється сірому натовпу, готовому «камінь підняти» і «мене штовхнуть». Інтимний вимір знову виявляється тісно пов'язаним із суспільним, бо

біль пече героїні від зради близької людини – того, що «в лице мені засвистав: «Вчора він цілував мої пальці, / А хотів цілувати уста».

Поезія витримана у романтичному дусі: одна проти всіх, зате з власною вірою і правдою. Це відповідало антропологічному ідеалові вісниківства. Як зазначав Д. Донцов, народ, котрий хоче порвати кайдани і «вражою злою кров'ю волю окропити», проливає і потоки власної крові: «Поетка знає, що – «не чіпають тільки раба», знає, що хто мандрує по шпихах, того «чекає прірва на кожному кроці». Знає більше: що пророків, які з дому неволі вказують народові великі шляхи визволення, чекає каміння та хрест. Кликкала ж вона роздерти старі катари! Посилала ж прокляття старому світу! Як же ж не повстала б проти неї ціла згряя не тільки Пілатів, Іродів, але й «рідних» Юд і фарисеїв? Та й збаламучена товпа народу байдуже відвернеться від всякого, хто мав іти на хрест.

Хто ступив на цей шлях, чи міг він припустити, що ступатиме ним без бою і без болю?! В своїй поезії Теліга часто порушує тему апостолів нової Правди і байдужої на їх слово юрби, Холодний і тупий натовп мариться їй на вулицях чужих міст, у вірші «Чорна площа» або у другім – «Поворот». І в цій прозі, в статтях і в есеях. Нехибно відчувала, що не стринуть ласки слуг князя світу цього ті, які несуть на своїм стягу ворожу йому ідею або символ нової віри» [Теліга 1977, 433].

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Проаналізовані твори виразно свідчать про присутність націоцентричного сенсу в поетичній спадщині Олени Теліги, котрий структурують у нашій роботі проблеми героїчного чину, національно-визвольної боротьби, нерозривності інтимного та національного, вірності справі й свободотворчій ідеї. Зазначені і ще не названі смислові аспекти варто шукати і в інших творах (і не лише поетичних), оскільки навіть перше прочитання дозволяє висувати, що утвердження національних і моральних імперативів, культивування мужності й героїзму – провідні мотиви й інших віршів: «Махнуть рукою! Розіллять вино!», «Гострі очі розкриті в морок...», «Напередодні» та інші.

Відомий літературознавець Юрій Шерех зазначав: «Поезія не називає, а пориває». Поезія Олени Теліги поривала й пориває до «грані» – категорії суспільно-естетичної і містичної висоти як уособлення величі людського духу і духу нації. Епоха, що породила феномен О. Теліги та її поетичної творчості, була «жорстокою, як вовчиця» (О. Ольжич), «епохою молитви і вогня» (Є. Маланюк). Це була епоха, в якій творилася нова людина, нове покоління українців, котрі воліли бути творцями, а не жертвами історії. Національно-державна ідея, що стала абсолютом для покоління «трагічних оптимістів» (Д. Донцов), встановила свою систему цінностей, в якій не було місця розслабленості, сентиментальності, лише – «Одвага. Непохитність. Чистота» (Олег Ольжич). На наш погляд, пізнавати цей закорінений у національно-екзистенціальну традицію культурно-історичний та художній феномен, персоніфікований десятками цікавих, самобутніх імен, – актуальне завдання для постколоніальних літературознавців.

Література: 1.Державин 1992 – Державин В. Заповіт Олени Теліги (До 10 річниці героїчного скону) // Олена Теліга. Збірник. – Київ; Париж; Лондон; Торонто; Нью-Йорк; Сідней, 1992. – 427 – 431.

2.Донцов 1977 – Донцов Д. Поетка вогняних меж // Олена Теліга: Збірник / Ред. О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Вид. Укр. Золот. Хреста в ЗСА, 1977. – 431 – 440.

3.Іванишин 1992 – Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 1992. – 178

4.Іванишин 2008 – Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко: монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 392% Іванишин 2005 – Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2005. – 308

5.Теліга 1977 – Олена Теліга: Збірник / Ред. О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Вид. Укр. Золот. Хреста в ЗСА, 1977. – 473

6.Теліга 2006 – Теліга О. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2006. – 496

7.Теліга 2004 – Теліга О. Листи. Спогади / Упорядник Надія Миронець. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2004. – 400

8.Червак 1997 – Червак Б. Олена Теліга: Життя і творчість. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – 62

Надежда Писко. Поэзия Елены Телиги как художественная среда националистического смысла
В статье автор исследует поэтический феномен Елены Телиги – одной из главных представительниц висниквского течения в межвоенной литературе. Исследовательница обращается к герменевтическому постижению националистических измерений смыслового уровня анализируемых произведений.

Ключевые слова: поэзия, висниквство, национализм, герменевтика, смысл, освободительная борьба, женское бытие.

ББК 83.4

УДК 801 82

Т.О. Савчин, доц., к.філол.н. (Тернопіль)

«Білі сонети» Д.Павличка: новаторство форми

У статті висвітлюється яскравий етап сонетотворення Д. В. Павличка, формування теоретичних і практичних засад на прикладі циклу «Білі сонети». У контексті дотримання класичних традицій утверджується авторська форма та застосовуються новаторські елементи у структурі сонетної строфи.

Ключові слова: жанр, сонет, білі сонети, катрен, терцет, терцини, секстини, канонічність, архітектоніка, алегорія, метафоричність, семантика, сюжет.

The article deals with the formation of theoretical and practical bases represented in cycle «Blank Verse Sonnets» by Dmytro Pavlychko as a bright stage of his sonnet writing. Although Pavlychko's sonnets are notable for their adherence to classical form, the establishment of the author's poetic form and usage of new elements in the sonnet stanza structure have been outlined.

Keywords: genre, sonnet, blank verse sonnets, quatrain, tercet, terza rima, sestina, canonicity, architectonics, allegory, metaphorical, semantics, plot.

Постановка проблеми в загальному вигляді і її зв'язок із важливими завданнями. Помітний і яскравий етап сонетотворення Д.В. Павличка визначає цикл «Білі сонети». Дотримуючись класичної традиції, Д. В. Павличко утвердив власну, застосовуючи новаторські елементи у структурі сонетної строфи. Головна прикмета «білих сонетів» полягає в зміні традиційної (класичної) системи римування, що демонструє її нові естетичні можливості. Так, Д. Павличко, за словами В. Іваненка, «сміливо вторгається і у форму, не знищуючи при цьому специфіки жанру» [5].

Нова форма не тільки не порушила строгої архітектоніки класичного вірша, а й більш яскраво розкрила внутрішню конфліктність, що впливає з гармонійної стрункості побудови сонетів. Павличко перший в українській літературі дав зразок білого сонета, хоч «розкований сонет» в світовій поезії був відомий. Згадаймо хоч би розкату класичну форму сонета в чилійського поета Пабло Неруди, який більше «розкував» «Сто сонетів про любов», написаних верлібром, не позбавлених при цьому внутрішньої діалектики та лаконічного драматизму.

Відразу після Дмитра Павличка неримовані сонети створює Расул Гамзатов. З легкої руки українського поета форма «білих сонетів» отримала широке розповсюдження в українських поетів, серед яких вирізняються Михайло Клименко, донбаський поет П. Бондарчук створює також цикл «Білий сонетарій» у збірці «Три струни»; 1982 року з'являються білі секстини («Тектонічна зона») В. Затулівітра.

Термін «білий сонет» наявний у праці Качуровського в мюнхенському виданні «Строфіки» (1967), який оперує білими сонетами Дмитра Павличка. «Апрецедент україномовного неримованого сонета належить І. Франкові (переклад одного з творів Чекко Анджольєрі)» [14].

Павличковий же цикл «Білі сонети» – це не лише формальна новація, оскільки білий вірш також класичний вірш, а передусім форма у Павличка оновлює свій зміст, драматично загострюючи сюжет твору. І, як стверджує Павличко, саме «поетичне новаторство пов'язане не з тим, якою формою поезії ти користуєшся, а з тим, що прийшов ти сказати своєму народові і світові як поет, які почуття й думки висловив» [10].

Та форма і зміст – компоненти, які не варто розчленовувати як поодинокі явища, з огляду на те, що поет мусить не тільки знати про що писати, а й як писати. «Віршові канонічні форми надзвичайно живучі, – зазначає Д. Павличко. – Вони фактично незнищенні. У боротьбі з ними поети винаходили, винаходять і винаходять нові засоби поетичного висловлювання, але ніколи не перестануть народжуватись нові гекзаметри, терцини, сонети. Нові за змістом і вічні за формою. Поетичне новаторство виявляє себе передусім у змісті» [11].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Характерною ознакою «Білих сонетів», що відрізняються від попереднього циклу, є психологічно-філософська заангажованість змісту. Політично-публіцистичну інтонацію «Львівських сонетів» змінюють роздуми про сенс людського буття, осмислення і розуміння світу, місце і долю в ньому людини. «Я дозволив собі у «Білих сонетах» зберегти все, – зазначає автор, – крім римування. Чи вплинуло на зміст віршів те, що я відмовився римувати? Безперечно. Білий вірш мусить бути образніший. Вся його принада в метафорі і мислі» [9], чим, справді, вияскравлюється цикл і привертає увагу своєю художністю.

Уже перший сонет «Старенька рима» ніби концентрує своєю метафоричністю основний задум усього циклу, підкреслюючи драматично-загострену проблему в першому терцеті твору: «Але ще гірше, як іржаву мисль / Вганяють молотком у дошку рими, / Що зм'якла від гниття й приймає ржу!» [I, 441].

Хоча в одному з творів («Освенцім») Д. Павличко немов іронізує думку стосовно метафоричності: «метафор не шукайте в цьому вірші...», та наявні метафори («черевики донечок моїх говорять вирваними язиками»; «впізнав я сивину / у стозі кіс жіночих – по стеблині / сухого променя із косовиць...» [I, 458]) заперечують сказане, в чому виявляється драматизм сонета, де образний прийом розкриває естетичні ефекти поезії.

Своєрідність архітектоники цього твору, зумовлена наявністю автобіографічного елементу у послідовному розгортанні ліричного сюжету. Поеднання таких художніх деталей, як черевики донечок, окуляри батькові, сивина мамина становить художньо-смыслову цілісність твору, підсилену світоглядною позицією митця. А психологічно-забарвлені компоненти сюжету (побиті скельця батькових окулярів, сиве волосся матері, вирвані язички черевиків) відтворюють картину німецького концтабору, де в муках помирили безневинні люди. І саме драматизм твору розкривається через біль, тривогу, переживання рідних людей (батька, матері й дітей), що становить квінтесенцію внутрішнього стану поета. Слід зауважити, що канонічні ознаки сонета – теза, антитеза, синтез – відсутні в «Освенцімі». Ліричний сюжет розгортається динамічно, але на тезу в першому катрені не знаходимо заперечення – в другому. Замість синтезу в терцетах відзначаємо розгортання сюжету – в першому, концентрацію філософсько-дидактичної думки – в другому терцеті: «Метафор не шукайте в цьому вірші, / Хіба що не було у вас батьків / І ви дітей ніколи не взували!» [I, 458]

Характерною ознакою циклу, як вже зауважувалось, є монослівні заголовки творів, які в контексті образно метафоризуються. Перш ніж перейти до композиційного розгляду сонетів у плані співвідношення назви твору і семантики, зважуємо і таку композиційну особливість канонічного твору, як повторюваність слів, часто вживану Павличком всупереч канонічному табу на неї (повторюваність) Оскільки неодноразово порушувалась і набувала неоднозначного трактування теоретиками сонетного жанру ця «сонетна проблема».

Так, наприклад, О. Квятковський вважає, що «в сонеті недопустимі повторення слів і виразів, за винятком випадку, коли того потребує сама побудова вірша (анафора, паралелелізм і тому подібне)...» [7].

Найновіший літературознавчий словник-довідник (1997) за редакцією проф. Р. Т. Гром'яка – радить також уникати «повторень у віршованому тексті одних і тих же слів (крім службових або спеціально мотивованих ліричним сюжетом)» [8]. Автори підручника із загального літературознавства як виняток допускають повторення виключно службових слів: «(...) жодне слово, за виключенням службових не повинно повторюватись у сонеті двічі(...)»

[3]. А. Ткаченко стосовно цього питання говорить так: «Є й інші канони, що стосуються змістової форми сонетів», яких не дотримується Павличко: «підстрофи мають закінчуватись крапками, слова – не повторюватися, останнє слово – бути ключовим» [14]. Зрештою, як справедливо зазначає І. Качуровський, «щодо вимоги не повторювати в сонеті двічі одного і того ж слова, то вона стосується фактично не лише сонета а й кожного короткого поетичного твору. Також не слід забувати, що існують сонети, побудовані на фігурах повторів (переважно це анафора, як у 145-му та 313-му сонетах Петрарки, але може бути, наприклад, анномінація як у сонеті 92 – на смерть Чіно да Пістої)» [6]. Саме така композиція властива і деяким Павличковим сонетам («Крила» (1967), «Суть» (1967), «Спогад» (1967) та ін.).

Повторюваність слів у сонетах Павличка – явище не поодиноке. З її допомогою поет виділяє і підкреслює головну думку твору, ритмізує строфу, підсилюючи її звучання. У свій час академік В. Виноградов, посилаючись на всесвітньо відомого лінгвіста Ф. Де Соссюра, писав щодо цього: «За думкою Соссюра, звукова організація вірша (у всякому випадку, в поезії на давніх індоєвропейських мовах, але, очевидно, і у багатьох нових поетичних традиціях) визначалася звучанням ключового за змістом слова, звуки якого повторювались у багатьох словах тексту (саме ключове слово могло бути і не названо)» [2].

Звернімось до деяких прикладів у Павличка. Сонет «Крила» порушує проблему ролі і місця поета в житті людини. Назва твору у змісті метафоризується. Художній підтекст Дмитра Павличка йде у парі з власним баченням завдання поета, розумінням мистецтва і його місця в суспільстві. Тут важливе у смисловому відношенні слово «крила» повторюється декілька разів (4), несучи і підкреслюючи собою важливу інформаційну функцію, що виявляється також у специфічному розміщенні, яке умовно виглядає так: катрен: «підхлібники модерному поету зліпили крила медом золотим...»; катрен: «він гадав, що сонце крилечка йому оближе...»; терцет: «не знав, що як горб, ті крила будуть заважати...»; терцет: «вдавився кісткою свого ж крила». [I, 442].

Подібний поділ дозволяє говорити, що кожна строфа сонета, завдяки ключовому повторюваному слову, виражає і розкриває певну конкретну ідею. А, отже, виявляється, що весь сюжет – це суцільна поширена метафора; у творі йдеться про крила поета, які уособлюють в собі незалежність, політ, волю, свободу слова, а відтак і таланту; поет віддав свої крила підхлібникам, а ті підступництвом, – «зліпили крила медом золотим», – і зробили з птаха (поета) – блазня. З підтексту розуміємо, що, «скуштувавши» раз фальшивої слави, – не змга знову піднятися вгору, бо сам собі поет крила «відрубав, щоб легше жити».

Таким чином, абстрактне поняття автор яскраво передає за допомогою образної картини – алегорії. Переносна метафорична грань слова «крила» паралельно супроводжує весь сюжет, створює у вірші той другий план, який опиняється на першому місці.

Назва сонета «Лук» може асоціюватись з військовим, мисливським знаряддям, але в семантику цього слова поет увів кілька нових відтінків його значення, яке також кілька разів повторюється, часом у доповненні зі словом «тятиву», метафоризовано на позначення, як у першому катрені, контуру краси жіночого тіла: «А лінія грудей і рук її / Творила образ лука в ту хвилину. / Метафора розгортає тему в другому катрені до кульмінаційного моменту, поет ніби викликає асоціації, що приносять почуття задоволення і насолоди від шйняття краси жіночих форм: «Я на зап'ястя тятиву напну, / Здавивши пружну непокору лука. / Живої зброї вигини тугі / Я гладив наче перед поєдинком». Останній акорд, що веде до логічної розв'язки, поміщає в собі сильну вражаючу метафору: «Тому свій лук на вірність закликав я, / Чимраз коротшу міряв тятиву, / Аж доки він не закричав із болю» [I, 461].

Повторюваність одного і того ж слова відмічаємо і в інших сонетах – «Сміх», «Лоша», «Хліб», «Мати», «Мотиль», «Родина», «Цілунок» і т. п. Вважаємо за доцільне звернутись до такого сонета як «Жаль», де заголовок твору, також метафоризуючись, надає йому емоційної тональності, ніби підкреслюючи (при повторенні) переважання певного настрою, стану, передаючи тугу молодій душі у першому терцеті: «Збудився жаль у молодій душі / За матір'ю, за сонцем, за дитинством, / Та скаржитися не було кому».

Але основна настроєва тональність постає із усієї сукупності нюансів. У сонеті йдеться про те, як мати послала хлопця по гриби, а він збився зі стежини і заблукав. Тут пробуджується жаль, який в останньому «філософському синтезі» вражає надзвичайною емоційністю: «Не вмер той хлопчик, та його немає, / Нема вже й того лісу на землі, / – Лишився тільки жаль в моєму серці». [I, 459].

Нерідко Павличко використовує для побудови своїх сонетів і такий стилістичний прийом, як анафора, що підносить не лише емоційну силу твору, а й сприяє його композиційній довершеності, чи ж один з різновидів повторів, як рефрен, що зумовлює звертає увагу читача на головну думку сонета. У сонеті «Спогад» зауважуємо: «катрен: «я не скажу тобі, що ти змінилась»; / катрен: «я не скажу тобі, що надвечір'я»; / терцет: «тепер міцніше я тебе люблю»; терцет: «тепер ти звільна в спогад переходиш». [I, 464]. Або, наприклад, у творі «Суть»: катрен: «дошки знайдуться на мою труну»; катрен: «слова знайдуться на мою печаль»; / терцет: «це дуже тяжко написати пісню»; терцет: «це дуже тяжко плакати в самоті». [I, 451]

У другому терцеті сонета «Крила» виділяємо: «Не знав, що сонце бридиться гадюки, / Не знав, що у тісній, мов страх, норі... [I, 442].

При розгляді сонетів Павличка привертає увагу і той факт, що сонетний жанр включає у свою систему персонажів, взятих із особистого життя, пов'язаних різними епізодами із життям автора, низкою душевних переживань; у творах відбувається співвідношення автобіографічного елемента і художнього вимислу, або ж сонети стають повністю автобіографічними. В сонетах «Жаль», «Хліб», «Міст», «Мати», «Хмарина», «Батько» і т. п. превалює автобіографічний елемент: спогади про дитинство, рідних і близьких людей, – матері, батька, односельчан. Цікавий у цьому плані сонет «Лист». Знайдений випадково в «Кобзарі» лист, написаний у студентські роки до батька, уже покійного, навіяв спогади про батьків, його життя, його громадянський дух, перейнятий від «Кобзаря» Т. Шевченка і переданий синові: «Як я забути міг, що шандарі, / Давно пронюхавши, в кого «Кобзар», / Як Довбуша боялись мого батька!» [I, 465].

Поезія Шевченка, творчість багатьох українських письменників, попередників і сучасників були тією животворною традицією, на яку спиралося і з якої виходило новаторство Д. Павличка. Дмитрові Павличкові як поету і громадянину властива гострота поетичної думки на історичну перспективу життя українського народу, йому чуже замикання у колі місцевих проблем, дрібязковості вторинного, хоч нерідко він користується побутовими образами і деталями з гуцульського життя. Історично перспективна позиція Павличка продовжувала в своєму розвитку пафос творчості Шевченка і Франка в нових соціально-історичних умовах радянського часу, на новому рівні. Значно пізніше («У книги люди, наче бджоли в соти...» (1958), «Олександр Гаврилюк» (1971), «Про себе» (1981), «Біля мужнього світла» та ін.) Павличко ще не раз згадає «Кобзар», вплив Шевченка на свідомість народу і на нього самого: «Писати вірші почав я в дитячому віці. Декламуючи зі сцени вірші Тараса Шевченка, я сприймав його твори, як своє власне імпровізоване слово. З того вогнистого переживання я не міг вийти до того часу, доки не почав складати власні вірші» [12]. А тому правомірно багато хто із літературознавців вважає Павличка не лише учнем Івана Франка, Лесі Українки, Максима Рильського, але великого Шевченка.

Та повертаючись до автобіографічних моментів в сонетному доробку митця, не зайвим буде звернутись до «чисто біографічного» плану у творі, присвяченому «Дружині» з циклу «Львівські сонети». Тут психологічно послідовний сюжет, побудований на основних компонентах сонета – контрасту, які дозволяють глибше висвітлити душевний стан переживань поета. Зазначимо, що у свій час Карл-Густав Юнг, говорячи про психологічний тип творчості вказував: «Матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі (...) Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденності до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичаєним, те, що

відчуте приглушено або болісно (...), що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти та людяности» [15]. Так, у першому катрені згаданого сонета Д. Павличка контрастні ліричні відтінки («кохання вечорове» – «ясна моя любов») – передають журбу, ностальгію за невлотими молодими, сповненими свіжих почуттів, днями. І тут поет ніби відчуває провину за недостатню увагу перед дружиною. Розгортаючи «ліричну біографію» на документальній основі, у другому катрені, поет знову контрастами поглиблює і висловлює відданість і щирість своїх почуттів: «Творив я іншим гімни і хули, / Для інших мав римовані промови, – / Для тебе мав я слово лиш прозове, / Та вільно в ньому почуття жили».

А терцетні контрасти постають як художній документ історії людського серця, передають індивідуальну неповторність вдячності, душевних переживань, які возвеличують героїню як дружину, матір і просто жінку, яка подарувала радощі життя. І автор запевняє: «І цей сонет не може закувати / В свої кайдани золотої ватри, / Що в темнім серці запалила ти. / Це ж тільки знак умишної шани / За пісню Соломії й Роксолани / За усміх що сів у дні сльоти. [I, 422].

Тож, як бачимо, психологічний зміст твору у поета походить з душевного підґрунтя особливо незабутніх вражень та переживань. Взагалі, зачіпаючи інтимну сферу у сонетарії Павличка, відзначимо, що саме у цьому жанрі наявна невелика кількість творів такого характеру. Відомо, що найкращі любовні і навіть еротичні вірші поет помістив у збірці «Таємниця твого обличчя» (1974; 1979) та «Злате ябко» (1998).

Однак, саме у циклі «Білі сонети» поміщено більшість віршів, де поет віддає данину «вічним темам» – кохання, ніжним, вірним почуттям, жіночій красі («Рембрантова «Даная», «Прощання», «Лук», «Сміх», «Диво», «Спогад», «Ревнощі», «Погляд», «Туга», «Вірність», «Мотиль», «Кохання»). До речі, останній названий сонет («Кохання») притягує до себе не тільки своєю зображальністю перших ніжних почуттів, які переживаєш разом з героями сонета, а й незвичною композицією, що особливо проглядається у першому терцеті. Автор побудував його у формі діалогу, і замість загально прийнятих трьох рядків, ми «слухаємо довгу» (5 рядків) ліричну розмову двох молодих закоханих: юнака і дівчини.

Аналізуючи «Білі сонети» Павличка, розглядаючи їх естетичну природу, П. Данилко і О. Мороз вказують на відхилення Павличка від канонічної форми, що суперечать найважливішому принципів у цьому жанрі, тому, мовляв, «білі сонети» це не лише поетична назва. Підставою для такого безпідставного висновку, на нашу думку, послужили не відсутність римування, а те, «що в багатьох віршах відсутній основний закон сонета, його діалектична природа – теза, антитеза, синтез» [4]. Відсутність римування не позбавила білі сонети Павличка чіткої внутрішньої метричної структури, гнучкості і плавності звучання. Більше того, чергування окситонних і парокситонних клаузул (що є характерною ознакою білого вірша), використання виражальних можливостей сонета зберігає діалектизм і драматизм змістової форми сонета, чіткий метричний ритм. Властива співмірність віршованих рядків, обов'язкові ритмічні наголоси наприкінці їх та ритмічні паузи між ними – це ті характерні ознаки, які за відсутності рими не зникають взагалі, а при майстерному застосуванні лише послаблюють свої властивості у творі.

Чергування ж клаузул в деякій мірі умовно навіть асоціюється з перехресним і кільцевим «римуванням» у «класичних» (римованих) сонетах. Наприклад, у сонетах «Крила», «Лоша», «Вірність», «Диво», «Дерева», «Виноградник», «Хліб» та ін. рухомий наголос падає в першому рядку на передостанній склад; в другому – на останній; таке чергування відбувається в двох катренах, а отже, умовно позначаємо як «перехресне наголошування» ахбахб (прим. – а – окситонні клаузули; б – парокситонні); «кільцеве наголошування» спостерігаємо в сонетах «Вірність» (тут у першому катрені, в першому рядку наголос падає на передостанній склад; у другому – на останній і, відповідно, наголошування виглядає так – б-а-а-б, але в другому катрені чергуються окситонна і парокситонна клаузули – відповідно виглядає і катрен -а-б-б-а); в сонеті «Кохання» наголошування в першому і другому катренах однакові, тобто а-б-б-а; а-б-б-а. Таке саме

наголошування в творі «Суть» (а-б-б-а; а-б-б-а), «Прощання» (б-а-а-б; б-а-а-б); «Захланність» (а-б-б-а; а-б-б-а) і т. п. Терцетне чергування клаузул: а б ахб а б («Крила»); б а бха б а («Прощання»); а б а-а б а («Рембрантова «Даная»); б а а-а б а («Захланність»); а б ахб б а («Нетерпеливість») і т. д.

На зауваження тези П. Данилка про «порушення основного закону сонета, його діалектичної природи...» розглянемо твори, які і послужать доказом на утвердження чи ж відхилення її. Інша річ, яким чином досягається такий закон сонетописання у Павличка, тобто схема – теза, антитеза, синтез, можливо і не завжди мають чітке розташування (якщо твори розглядати згідно з теорією Й. - Р. Бехера, про що вже йшлося), і, як зауважувалось, – то у «чистому вигляді» така схематичність у сонетному жанрі зустрічається рідко, пропонуючи різні варіанти розташування «тези-антитези-синтезу». На «нескінченність» такого варіювання вказував і Й.-Р. Бехер, «та водночас, якщо сонет претендує на те, щоб бути сонетом, цілком виключати її (схематичність – Т. С.) також не можна» [1].

Не вичерпною, як нам здається, є думка О.Мороза, про чіткість будови «Білих сонетів», як однієї з характерних рис [9]. Якраз «чіткість будови» простежується не завжди із-за варіантності розташування «думок-антагоністів». Часто «акорд-висновок» утворює не один-два рядки, а й два терцети, або й взагалі останній терцет не розв'язує суперечності, а закінчується риторичним запитанням чи запитанням, на яке не знаходить відповіді сам поет.

Звернімось до самих сонетів. У сонеті «Суть» поет використовує своєрідну композицію. Тут Павличко, починаючи з першого катрена, будує сюжет на виразних протиставленнях, що розкривають не тільки філософський зміст вірша, але й передають душевні переживання ліричного героя: «Дошки знайдуться на мою труну / Так, як знайшлися на мою колиску, / Але колиска залишилась людям, / А домовина буде лиш моя».

Другий катрен – це своєрідний емоційний душевний монолог сумління, який порушує неоднозначну, складну проблему зв'язку між світоглядом митця і його творчістю, між її ірраціональними і раціональними чинниками, суб'єктивними і об'єктивними, позачасовими й актуально-життєвими спонуками: «Слова знайдуться на мою печаль / Так, як знайшлися на веселу пісню, – Та чи візьмуть у мене пісню люди? / Та чи помре зі мною смуток мій?»

На філософські питання ліричного героя у напруженому контрастному драматичному сюжеті відповідають діалектичні суперечності, які зливаються в гармонійному ідеалі, але не розв'язують їх, що містять два останніх терцетні замки: «Це дуже тяжко – написати пісню, / Що, мов колиска, йде із роду в рід, / Від маминих очей до зір гойдає. / Це дуже тяжко – плакати в самоті / І зберегти для себе власну тугу / Такою неподільною, як смерть. [I, 451].

У сонеті «Дерева» Павличко в першому катрені першого рядка ставить тезу, що вказує на «ненависну дерев покірність», а в другому катрені першого рядка різко накреслює антитезу, вказуючи на свою прихильність: «люблю я вперту гордість деревини». Контрасту першому терцету надає «зіштовхування екстрем»: «Висока гідність» і «Низька покора». А замість формулювання висновку в останньому терцеті використовує таку стилістичну фігуру, як риторичне запитання: «Чим вигнати з дубів тупе мовчання, / Коли воно вже звикло до вогню, / Що душу лісу в попіл обертає?» [I, 454]

Подібне «синтезування» у терцетах знаходимо в інших творах циклу – «Старенька рима»: «Навіщо майструвати загорожі, / Коли вони дірками верещать, / Під'юджують невинних до злочинства?» [I, 441].

Таке метафоричне запитання, що впливає зі змісту твору, в свою чергу, розкриває авторське бачення феномену мистецтва, зокрема словесного, та роль у ньому митця. Відповідно таке запитання не вимагає і відповіді, а свідчить про особливий емоційний стан мовця. На відміну від попереднього сонета, у творі «Голос» поет, розгортаючи сюжет твору, тезу і антитезу ставить поруч у першому катрені, де розгорнута метафора робить роздуми поета про значення поетичного голосу і слова у житті народу інтонаційно напруженими: «Облудний вірш у золотому горлі / Свого творця звучить, як правди звук / Ляклива нота – смілістю бринить, / Безсила – грає громом помсти й кари».

Другий катрен продовжує попередню думку, що пуста, фальшива поезія втрачає свій блиск і силу та залишається на нерозгорнутих сторінках. Загострює драматичність сюжету – контрастність у першому терцеті: «Немов ляльки, – допоки є актор, – / Вони говорять, плачуть і сміються; / Відходить він – приходить німота». А от у терцетному акорді вже не риторичне запитання, як було у попередньому сонеті, а «запитання-сумління», звернене до власного слова. Яке турбує нутро митця, що шукає істини і настійно просить відповіді: «А ти, моє трудне й пекельне слово, / Чи заговориш, як мене не стане, / Чи разом з голосом моїм умреш? [I, 472].

Емоційно-психологічне зображення ліричних почуттів у сонеті «Мотиль» підсилює терцетне запитання, як-от: «А вітер звів із його руки / Соснової кори пекучу трину – / Любов чи тільки пил від мотиля?» [I, 460]

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Застосування Павличком (і в інших сонетах також) подібних терцетних запитань-закінчень пояснюється тим, що поет часом позбувався категоричності у своїх твердженнях і висновках, що найбільше позначалось на суспільно-філософській проблематиці. Молодий енергійний голос, полум'яний темперамент змінюють роздуми зрілої особистості, розуміння і погляди якої змінилися з досвідом прожитих років у глибинах її свідомості. А тому, коли поет поринає у спогади дитинства, юності (особливо часто згадує свою матір), то сонети набувають елегійно-меланхолійної тональності, контрастність зменшується, і тому розмежування таких композиційних компонентів, як теза і антитеза стає менш чітким і майже не помітним («Мати», «Хмарина», «Кінь», «Черемха», «Хліб» і т. п.).

Таким чином, розглянуті композиційні особливості «Білих сонетів» дають право говорити, що «канонічні порушення» не суперечать головній суті жанру, а навпаки, розширюють і збагачують можливості класичного вірша, оскільки жанрова матриця сонета володіє властивостями відтворювати як нові форми, так і їх різновиди. А, отже, резонною є думка, що «всі основні вимоги сонетного канону тісно пов'язані з діалектичним характером цієї поетичної форми і виникли в пошуках найбільш досконалого способу втілити діалектичний зміст, а форми руху людської думки, в яких реалізується її внутрішня діалектика, безкінечно різноманітні; настільки ж різноманітні і способи втілення цього руху в сонеті. Справжній поет, – і з цим ми повністю згодні, – не раб сонетного канону, а його владар і підкорювач. Поет, а не придумані «правила» визначають скільки рядків чи слів необхідні і можливі в кожному окремому акті поетичного твору» [13].

Використавши художні відкриття і філософські досягнення своїх попередників, здобутки сучасників Павличко модифікував жанр сонета, збагативши композиційно-стильові та виражальні засоби, урізноманітнив жанротворчу структуру сонета. Павличко створив новий поетичний вираз в українському слові, який акумулював у собі світоглядні переконання, індивідуальну манеру та особистість творця, національну своєрідність і сам процес художнього освоєння та організації життєвого матеріалу.

Література: 1.Бехер Й.-Р. О литературе и искусстве / Й.-Р. Бехер. – 2-е изд. – М, 1981. – С. 409.

2.Виноградов В. О теории художественной речи / В. Виноградов. – М., 1971. – С. 47.

3.Галич О. А. Загальне літературознавство / О. А. Галич, В. М. Назарець, В. М. Васильєв. – Рівне, 1997. – С. 449.

4.Данилко П. Ю. Оновлення сонета в українській радянській поезії / П. Ю. Данилко // Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовностилістичних засобів художнього зображення в радянській літературі. Матеріали міжвузівської республіканської конференції. – Одеса, 1968. – С. 123.

5.Иваненко В. Гармония метафоры и мысли / В. Иваненко // Звезда. – 1979. – № 10. – С. 218.

6.Качуровський І. Сонет, його історія й теорія / І. Качуровський // Українські проблеми. – № 2(15). – 1997. – С. 88.

7.Квятковський О. П. Поетичний словник / О. П. Квятковський. – М., 1966. – С. 275 – 276.

8.Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 649.

9.Мороз О. Н. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета) / О. Н. Мороз. – К., 1973. – С. 94 – 98.

10.Павличко Д. Біля мужнього світла / Д. Павличко. – К., 1988. – С. 285.

11.Павличко Д. Оглянься в дорозі / Д. Павличко // Зубанич Ф. Діалоги серед літа. – К., 1982. – С. 88.

12.Павличко Д. Про себе / Д. Павличко // Біля мужнього світла. – К., 1988. – С. 330.

13.Плавський З. І. Чотирнадцять магичних рядків / З. І. Плавський // Західноєвропейський сонет. – Львів, 1988. – С. 5.

14.Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К., 1997. – С. 398.

15.Юнг К.-Г. Психологія і поезія / К. Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 96.

В статті розкривається яскравий етап сонетотворчості Д.В. Павлычко, формування теоретичних і практичних задач на прикладі циклу «Білі сонети». В контексті класических традицій визначається новаторство поета.

До 200-річчя від дня народження видатної польської письменниці Елізи Ожешко

М. П. Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3. (4) 2

УДК 821.112.2

Наративний дискурс прози Елізи Ожешко

У статті висвітлюється характер художніх шукань видатної польської письменниці Елізи Ожешко, проблематика її творів, новаторство, сюжетно-композиційна організація текстів. Досліджуються основні закономірності наративної організації реалістичного дискурсу творів митця. Особлива увага приділяється наративній структурі творів письменниці у моделюванні художньої картини світу. Аналізується ідейно-естетичні засади прози, внесок письменниці в розвиток художньої думки доби.

Ключові слова: дискурс, гомодієгетичний наратор, гетеродієгетичний наратор, реалізм, художній світ, українсько-польські літературні зв'язки.

Nikolai Tkachuk Narrative prose principles Eliza Orzeszkowa

In the article "A few remarks on the story" (1866) Eliza Orzeszkowa opposed epigones of sentimentalism and romanticism with their false "vampires" and superficial works contrasting her understanding of art as a spiritual force that elevates man. The fate of women in inhuman society is the central theme of the artistic discourse of the writer. Orzeszkowa narrator introduced her ideal woman who is brave, strong, healthy, and which boldly fight for her happiness and dignity. New in that time writing was Eliza Orzeszkowa's woman, mother, sister, girlfriend of the writer in the art world were strong and spiritually rich.

To describe the national epic of life, the writer-narrator resorts to all-knowing narrator. First of all, the author resorts to homodiegetic narrator who narrates in first person singular. A narrative of the heroine-narrator presents the dramatic story of her life.

The peculiarity of literary discourse of Orzeszkowa Eliza is a combination of objective and subjective principles. Poetry as an attempt to idealized view of the world unfolds through an objective in the reproduction of reality and acts as an idealized view of the world of prose texts of the writer. Artistic depiction provides an objective picture of the world, so-called "hunger truth". Under the pen of Orzeszkowa homodiegetic narrative has become a way of expression of internal non-admission inhuman surroundings. Thus, Eliza Orzeszkowa is a leading representative of realistic discourse of Polish and European writerhood in the second half of the nineteenth century.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Творчість Елізи Ожешко (1842 – 1910) викликала і велика інтерес серед читачів нашої часу. Її твори знані в багатьох країнах світу, але особливо вони популярні у Польщі, Латвії, Білорусії та Україні. Письменниця відтворила у своїх творах умонастрої широких мас народу після повстання 1863 року. З позицій реалізму, спираючись на аналіз і соціальну зумовленість образів, вона висвітлила внутрішній світ і драми сучасників. Правда, прикрашають її художній світ романтичні портрети і пейзажі, улюблені її персоніфікації та витончена стилістика. Широкою є її тематика: вона утверджувала освіту («Панна Антоніна»), («А... В...С...»), працю («Останнє кохання»), жіночу рівність, критикувала нерівноправність жінки в буржуазному суспільстві («Пан Граба»), («Марта»), «Чотирнадцята частка». Письменниця не стала позитивісткою, зберегла вірність ідеалам повстання і незалежності Польщі, спираючись на міцні підвалини всенародної згоди («Над Німаном»). Еліза Ожешко впевнено охопила найважливіші елементи творчого процесу – естетичної концепції людини і дійсності, а її участь у пропагуванні передових ідей доби дедалі тісніше пов'язувалася з можливостями людини втручатися в події, стає багатшим

духовний світ героїв, здатність вистояти проти духовного уярмлення і моральної деградації, які несла з собою мораль панівної верстви.

У статті «Декілька зауваг про повість» (1866) Еліза Ожешко виступила проти епігонів сентименталізму й романтизму з їх надуманими «вампірами» і поверховими творами, протиставила своє розуміння мистецтва як духовної сили, що звеличує людину. Письменниця історично правдиво змалювала народне життя і закликала до боротьби з антигуманним світом. Вона підкреслила, що тема народного життя, соціальні конфлікти повинні стати змістом художніх творів. Таким чином, тема народу, тема соціальних протиріч «верхів» і «низин» була домінуючою у творчості митця. В полі її зору перебувало не тільки селянське життя, а й життя землевласників, буржуазії, міської бідноти, інтелігенції, поштового службовця та життя жінки.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Доля жінки в антигуманному суспільстві – центральна тема художнього дискурсу письменниці. Вона змалювала галерею образів жінок. Художньо типизовані образи постають у таких творах, як «Пізнє кохання», (1867), «Сильфіда», «Пан Граба», «Щоденник Вацлави», в повісті «Марта», та оповіданні «Перервана ідилія». За словами Григорія Вервеса, «жіноче питання не було для неї самоціллю. Воно входило в комплекс її суспільних інтересів – боротьби за рівноправність жінки як активного і свідомого члена суспільства»[Вервес 1981: 9]. Наратор Ожешко представила свій ідеал жінки, яка є мужньою, сильною, здоровою і яка сміливо бореться за своє щастя й гідність. Новим у тодішньому письменстві та під Елізи Ожешко було те, що жінка, мати, сестра, подруга в художньому світі письменниці є сильною і духовно багатою. Вона знаходить у собі мужність і йде наперекір закостенілим шляхетським традиціям і виходять на самостійний шлях життя («Щоденник Вацлави»), «Над Німаном». Літературознавці відзначають новий образ жінки у творах Ожешко, подруги, однодумця чоловіка в боротьбі зі злом в образі Клари Вигрич. Проте змальовано й інший тип жінки. Це жінка-лялька в повісті «Пан Граба» (1889). Твір наповнено автобіографічними епізодами, відтворено образ жорстокого і свавільного поміщика пана Граби, який насильно видав заміж Каміллю за нелюба. Проте не можна ототожнювати Петра Ожешка з героєм повісті, який насильно віддав заміж свою дружину. На думку Г.Вервеса, «автобіографічність полягає в іншому – в неможливості для молодшої жінки за умов буржуазного суспільства влаштувати свою долю, переступити канон церкви, розрізати тенета гнилої моралі»[Вервес 1981: 9]. У повісті «Марта» змальовано образ героїні-ляльки. Жінка була вихована тільки для того, щоб бути лялькою для чоловіка, а відтак не була пристосована до життя, до жодної корисної праці. Такою вона залишилася і після смерті чоловіка з дитиною на руках – без жодних засобів до існування. В антигуманному суспільстві ні моральна чистота, ні гідність, ні краса душі – усі ці згальнолюдські якості ігноруються; її принижують, вона зазнає жорстоких поневірянь, врешті, закінчує життя самогубством.

Щоб змалювати епопею народного буття, письменниця вдається до наратора-усезнавця. Це допомагало їй гостро критикувати буржуазний світ у плані викриття жорстокої експлуатації білоруських селян, що засвідчує її глибоку симпатію до пригнобленого панамі народу.

У сучасному літературознавстві активно досліджується нарративна стратегія художніх текстів. Наука про літературу тлумачить її як форму комунікативної взаємодії між автором і реципієнтом. При цьому простежуються дві тенденції: по-перше, аналіз тексту художнього твору розгортається згідно з принципами аналізу автономного об'єкта, який не залежить ні від автора, ні від читача, по-друге, нарратив твору постає «розчиненим» у свідомості читача-реципієнта[Ткачук 2002: 75]. Ще Михайло Бахтін відзначив дворівневість художнього нарративу. У процесі читання літературного тексту перед реципієнтом актуалізуються дві події: одна подія, про яку розповідається у творі, вона є елементом його історії, друга – це подія самої розповіді[Бахтін 1975: 403-404]. З метою фіксації такої дуальності нарративного дискурсу літературного твору в тексті традиційно виділяються два світи: світ автора та світ героя[Бахтін 2000: 26]. Визначальним принципом є специфіка відношення між ними, тобто

між «я-суб'єктом» естетичної діяльності та тим художнім світом, свідомістю котрого він постає у творі. З погляду нараторологічної теорії, ці два світи трансформуються у два ієрархічно підпорядковані комунікативні рівні. На кожному з них функціонують свої автор і слухач [Bradford 1997: 86].

Передусім, авторка вдається до *гомодієгетичного наратора*, в якому наратив ведеться від першої особи однини: «Я» вперше познайомилася з Теодорою Коньцувною через кілька днів після того, як стала жити в будинку її брата... вона була щупла, але струнка... Вона сказала мені: «Тепер цей будинок належить моєму братові... А я? Що ж я? Звісно, чотиринадцята частина!» « – Мушу вже все пані розповісти... Так, якимось відразу, з першого погляду я прив'язалася до вас» [Ожешко 1952: 42-43]. Через наратив героїні-оповідачки постає драматична історія її життя. Така гомодієгетична форма викладу передбачає наратора, який є учасником історії, про яку розповідає, є «я-наратором», персонажем, співучасником історії, яку оповідає. Наратор стає реальним свідком репрезентованих подій, внаслідок чого він здійснює виклад історії «з перших уст».

У творах Елізи Ожешко відчутним є авторське «я», що постає як «другий герой» твору письменниці, котрий зливається з «першим», надає йому глибокого особистого звучання, динамічної напруженості й життєвої неповторності [Genette 1983: 234]. Присутність авторського «я» як «іншого» персонажа у наративі прози письменниці пояснюється тим, що її наратор утверджується в тексті твору у фокусі бінарної опозиції між «я» наратором і «я» персонажем. Йдеться про те, що зовнішня наративна інстанція, окрім того, що здійснює виклад історії, виконує ще роль автора. Функція наратора як персонажа увиразнюється у зв'язку з тим, що на зовнішньому рівні наратор намагається дібрати той ракурс художнього бачення та відтворення репрезентованої історії, який, на його погляд, був би найбільше вдалим.

Еліза Ожешко нічого не приховувала від рецепієнта, оскільки свої погляди щодо побудови гуманного світу вона висловлювала вголос. Гуманну позицію авторка зайняла у розв'язанні національного питання. Вона щиро і з інтересом ставилася до білоруської й української культури, мала братерські і щирі стосунки з українськими діячами культури. З її ініціативи виникло дружнє листування з Іваном Франком.

Вона листувалася з ним, писала йому, що його твори навіяли «велике довір'я і симпатію до нього, а Франко назвав її «чільною репрезентанткою поступового і тверезого духу в польській літературі». Еліза Ожешко захоплювалася «Назаром Стодолею» Тараса Шевченка на сцені; написала про нього глибоку статтю («Про малознану річ», 1887). Читала в оригіналі «Кобзаря Тараса Шевченка», роман «Повія» Панаса Мирного. Письменниця переклала польською мовою «Думи» Шевченка, «Народні оповідання» Марка Вовчка. Вона оприлюднила польською мовою свої переклади «Двох синів» і «Сон» Марка Вовчка. Твори Ожешко стали відомими українському читачеві в чудовому перекладі Івана Франка, який посприяв виходу у світ повісті «Низини». Відомий український драматург Михайло Старицький інсценізував оповідання Ожешко «Зимовий вечір».

20 березня 1886 року Еліза Ожешко писала Іванові Франкові: «З українською мовою не було мені багато труднощів, бо я народилася в Гроденській губернії» і більшу частину життя провела на селі, серед української людності тамошніх сіл, а знайомість її мови, як і мої симпатії до неї, сягають до перших світанків мого думання і почування. Правда, літературна мова різниться значно від щоденної мови неосвіченої людності, і словник був і ще є необхідний мені при читанні творів цієї літератури. Отже, за допомогою словника («Українсько-російського Пескунова) прочитала я збірники поезій і драм Галки (Миколи Костомарова) та Івана Котляревського, збірник оповідань Марка Вовчка, дві повісті Івана Семеновича Нечуя-Левицького, дві Ганни Барвінок і – саме останніми днями – два прегарні Ваші твори, шановний добродію, «Захара Беркута» й «На дні» [Ожешко 1955: 111-112].

Еліза Ожешко вдавалася до нових пошуків моделювання художньої картини світу. В оповіданні «Чотиринадцята частина» (картинка з міського життя) оповідач-жінка змальовує звичаї і побут селян та міщан. Викликає симпатію нещаслива і принижена Теодора, яка

присвятила себе як служанка братові, його дітям, дружині, але все життя мріяла, що її коханий пан Лаврентій Тиркевич, який двадцять років тому освідчився в коханні, приїде і забере її до себе в місто як свою дружину.

Наратор-усезнавець Елізи Ожешко підкреслює, що антигуманне буржуазне суспільство призначило для жінки всього чотиринадцять частину порівняно з чоловіком не лише матеріальних, а й моральних благ. Рідко хто з жінок досягає подібно до Клари Виряг, героїні із «Перерваної ідилії», внутрішнього спокою, задоволення від своєї праці.

У цьому світлі твори Елізи Ожешко особливо повчальні з погляду наративної структури. Дискурс оповідань, повістей і романів письменниці засвідчує художню майстерність авторки щодо моделювання викладових форм. Гетеродієгетичний наратор, тобто письменниця вдавалася до третьоособової наративної ситуації, об'єктивно висвітлює життя персонажів, їхній світ почуттів і переживань. Наратор-усезнавець охоплює своїм зором найпотаємніші глибини буття людини, проникає у час і простір, моделюючи широкі картини життя поліських селян.

Особливо колоритно наратор Емілії Ожешко змальовував 80-ті роки, коли з'явилися нові тенденції і явища в країні. Письменниця розширювала типаж героїв, зобразила соціалістів як безнадійних мрійників, а їхню доктрину як суміш мирних утопічних теорій. Відтворюючи безпосередні вчинки месників-бунтарів, яким був учитель Кумпа, Дершляк (роман «Сільвек-могильник») «Зигмунд Лавіч і його колеги». Нараторка з симпатією схиляється перед людяністю учителя Темпи, Дершляка. Гостро Ожешко критикувала антигуманний світ у романі «Аргонавти».

Еліза Ожешко була творцем *реалістичного дискурсу*, який представив немеркнучі цінності й чудові художні традиції. З небувалою яскравістю письменниця висвітлила вирішальні соціальні й духовні аспекти дійсності, розширила пізнавальне значення і можливості мистецтва слова, збагативши тим пізнавальне значення і можливості художнього дискурсу, запропонувала високі взірці узагальнення-типізацію, узагальнення-ідеалізацію. Відтак життєвість і сила відтворення правди стали мірилом художності.

Її реалізм спирався на поняття історизму. У світлі цієї концепції дія постала як процес саморозвитку змальованих явищ, а персонаж – як саморух характеру, що розвивається за притаманною йому логікою. Письменниця запропонувала своє бачення вирішальних аспектів картини світу, розширивши пізнавальне значення і можливості мистецтва. Ні розвиток сюжету, ні становлення героя не визначається віднині авторською сваволею чи апіорно заданою тезою. Персонажі перестали бути ілюстрацією до поставленої ідеї, а почали жити власним життям за законами свого ества і зв'язку явищ.

Особливістю літературного дискурсу Елізи Ожешко є поєднання об'єктивного і суб'єктивного начал. Поетичність як спроба ідеалізованого погляду на світ розгортається через об'єктивне у відтворенні реальної дійсності й виконує функцію ідеалізованого погляду на світ у прозових текстах письменниці. Оптика художності передбачає змалювання об'єктивної картини світу, так званої «голодної правди». Соціальні явища виявляють реалістичність, що було притаманне тодішній позитивістській концепції світу й людини. Наратор поглиблював художній аналіз соціальних явищ, що засвідчує реалістичну домінанту стилю авторки, її тяжіння до висвітлення об'єктивних чинників, справжнього стану життя народних мас, а відтак – повісткування, що зумовлює детермінованість наративного дискурсу. Такий репертуар стильових особливостей прози авторки «Малюнок з голодних літ» був причиною того, що в її творчості домінує об'єктивний реалістичний підхід, який утверджувався у наративному дискурсі і фіксувався гетеродієгетичною формою наративу.

Наратор-усезнавець застосовує характерну для реалістів форму викладу подій і часу. Емілія Ожешко застосувала *наратора-усезнавеця*. «Він може бути сконструйований як надлюдська і всезнаюча інстанція, що живе в різних епохах, проникає у таємні куточки свідомості персонажів, а відтак може представити і підкреслено знижену в порівнянні з абстрактним автором компетентність, як це спостерігається у випадку сказу [Ткачук 2002: 126-127]. Наратор буває ледве впійманим, зливаючись з абстрактним автором. Проте як би

не був він об'єктивним, безособовим, наратор завжди постає як суб'єкт, наділений тією чи іншою точкою зору, що виявляє себе в міру вибраних тих чи інших елементів із «подій» для оповіданої «історії» [Шмид 2003: 65-66].

Для гетеродієгетичного наративу художніх текстів Елізи Ожешко притаманна просторова точка зору, яка має велике значення у текстах письменниці, адже вона дає можливість рецепієнту наративного дискурсу познайомитись із реальними умовами дійсності, яка окреслюється в художній картині світу. Більше того, просторова точка зору в тексті стає тим фокусом, який із цілого спектра об'єктивних подій та явищ зовнішньої реальності відбиває ті, які необхідні наратору для вираження його наративної стратегії. В.Халізов вважає, що просторова точка зору є підставою для зображення різних форм вияву внутрішнього світу персонажа, а саме: його зовнішнього дискурсу, портрета як опису його зовнішності, його поведінки, а також відтворення просторових координат реальної обстановки розгортання подій [Халізов 1999: 212].

У цьому аспекті потрібно пам'ятати про відмінність між наративом і описом. Якщо в першому домінує інформаційна функція висловлювання, то другий відзначається зображальною місією. Відтак в умовах наративу розгортається розповідь про певну послідовність подій, яка в тексті твору заявлена як історія. За допомогою описів у творі відбувається розповідь, мета якої полягає в тому, щоб увазі читача представити те середовище часу і простору, в контексті якого розгортаються події.

Гуманістичним пафосом пройнятий цикл творів із життя білоруського села. Він засвідчує щире співчуття наратора Ожешко до селян, гноблених польськими панами. Безпросвітні забобони приводять декількох рільників до страхітливого злочину. Але убивці – не потвори і не люди; у своєму світосприйнятті вони поєднують контраст між злочином і їх добротою, альтруізмом, між «великим спокоєм, рівним увінчаному лаврами чолу», убивць та їхнім вчинком і висновками, що у злочині виний антигуманний світ, який прирікає нещасних селян на темряву і нещасття, суд, який карає злочини, породжені тим нещасттям та забобонами («Дзюрдзі», 1885).

Письменниця гостро критикувала капіталізм у романі «Аргонавти» (1899). Проте вона не викриває жорстоку експлуатацію мас, а вибудовує свій дискурс у традиційному річищі Оноре де Балльзака, Чарльз Діккенс, Івана Франка, в аспекті морального розпаду особистості й безглуздя нагромадження багатств.

В оповіданні «Малюнок з голодних літ» оповідь ведеться від першої особи однини, тобто гомодієгетичного наратора, оскільки «я»-наратор у такому випадку стає реальним свідком репрезентованих подій, внаслідок чого він робить виклад історії «з перших уст». Гомодієгетична нарація дає можливість у межах глибоко суб'єктивної, подеколи ідеалістичної картини художнього світу, відтворити такий образ наратора, який щодо подій історії стає на позицію «я» «переживаючого»: «Послухайте, прекрасні панове і пані, я розкажу вам коротеньку повість. З сяючих висот ваших чи глянули ви будь-коли додолу, вниз, углиб, у ті верстви суспільства, що темні, убогі, позбавлені краси, тяжко працюють? Чи бачили ви, які страждання вирують там глибоко на дні, які муки розтинають лоно цієї каламутної для вас хвилі живих людей?.. Ви прекрасні панове і пані, завжди вважали, що в цій грубій і суворій верстві самий тільки бруд і нещасття. То навіщо ж в неї заглядати? Певно так; коли не хочете потьмарити сяючого від розваг обличчя, не наближайтеся до народу, ідіть краще розважатися. Та коли між вами є серця, що люблять не блискучу зовнішність, а людське єство... нехай заглянуть в існування мільйонів...» [Ожешко 1950: 23].

Під пером Ожешко гомодієгетичний наратив став способом висловлювання внутрішнього неприймання антигуманного світу. Оповідач моделює події, що відбуваються в закріпаченому білоруському селі в 1854 – 1856 роках. Наратор вдається до контрасту; існує два світи: світ знедолених селян родини Шимона Гарвара і світ поміщицького маєтку. Пан і пані живуть у красивому багатому маєтку, а багатодітна родина Симона Гарвара, колись багатого господаря, у старенькій хатинці. Звичайно, пані не працює, але має все для заможного життя. Сім'я Симона Гарвара щороку бідніє й бідніє, а поміщик – стає багатшим і

заможнішим. Ще недавно Симон мав двоє коней, пару волів і хліба йому завжди вистачало на цілий рік. Та настали неврожайні роки. Рятуючись від смерті, «Симон Гарвар продав одну конячину, потім і другу, віл здох, і збіжжя на хліб нестало. Симон Гарвар працював і горілки не пив, але не допомагали ні праця, ні тверезість; голод дошкуляв...».

Антитеза наскрізна у повісті, і на цьому тлі розгортається дискурс твору. В центрі наративу історія дівчини Ганки і Василя, які дуже любили одне одного, мріяли про краще життя. Та їм не судилося, вони помирають від голоду. Наратор представляє дітей Гарвара роботящими, слухняними, добрими, вони працюють на панському полі від зорі до зорі. Іронічно наратор резюмує: тим часом пан і пані були заклопотані відзначенням річниці свого одруження великим бенкетом; у панському саду розквітають запашні нарциси, фіалки, пані грала, пан у руках тримав книгу, чекаючи на бенкет, але ці звуки і запахи не говорили їм про лихо, що було поряд з ними [Ожешко 1950: 28].

У центрі наративу історія драматичного буття дівчини Ганки і Василя, які помирають від голоду. У той час, коли пан і пані жиріють, розважаються, молоді люди – красивий юнак і дівчина конають від голоду. Наратор Ожешко вважає, що їх загибель, як і інших членів сім'ї, зумовлена не тільки стихійною бідною голодних років, а й байдужістю привілейованого панства, яке безпристрасно спостерігає голодну смерть обездоленого народу.

У повісті «Хам» (1888) наратив веде екстрадієгетичний наратор, тобто зовнішній щодо дієгезису, в якому події, розповідаються і протиставляються показу. Наратор-усезнавець повідомляє про героя-селянина: «Він був рибалкою, – і цілі дні, а часом і частину ночі проводив на воді: отже, сонце, вітер і вологий подих ріки вкрили здоровим, темним загаром його довгоносе, худе обличчя, освітлене ясноокими, чистими очима, як дивилися трохи нерухомим, поважним поглядом. Ця поважність і задума відбивалася в його руках, в усій його високій, гарній, дужій постаті» [Ожешко 1950: 19]. Ця історія моделюється як екстрадієгетична, тобто зовнішня щодо дієгезису, наратор не викладає свою власну історію. За словами Ж.Женетта, історія яка є предметом викладу, має термінологічне окреслення («екстра», *extra* – поза, інший, зовні, тобто йдеться про наратора, який перебуває поза межами викладеної історії як її учасник, однак присутній у наративі про неї, будучи співрозмовником чи спостерігачем, граматично виявляє себе як виклад від першої особи. Цей тип наратора ототожнюється із експліцитним автором твору. На думку наратологів, експліцитний автор – фігура в тексті, розповідач, який належить до світу художнього вимислу, і веде наратив від імені своєї особи, тобто фіктивного, умовного автора і є персонажем цього світу [Современное 1996: 319]. Суб'єктивність викладової манери виявляється передусім як екстрадієгетичний, зовнішній щодо дієгезису наратив, оскільки він не оповідає свою власну історію.

Повість «Хам» розвінчує презирливу шляхетську кличку «хам», яка в лексиконі шляхти споконвіку утверджувала вищість «білої» кості: хамом назвала свого чоловіка-селянина Франка, яка була міщанкою, колишньою покоївкою, а тому вважає за мезальянс (шлюб із особою низького соціального становища в дворянсько-буржуазному суспільстві) своє одруження з колишнім селянином. Поважний і мудрий Павло резонно запитує у неї: «В чому твоя вищість, і в чому моя низькість?..» Хіба краще жити з негідниками, ніж з хлопами?..»

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Таким чином, Еліза Ожешко – чільний представник реалістичного дискурсу польського і європейського письменства другої половини XIX століття. Її спадщина охоплює широкий тематичний і жанровий репертуар: поезії, оповідання, повісті, романи, есе, статті, листи, мемуари. Це білше шістдесяті томів художніх творів, що несуть у собі великий духовний потенціал. Високу оцінку дав творчості Елізи Ожешко Іван Франко, який написав письменниці: «Ім'я ваше, як чільної репрезентантки поступового і тверезого духа в польській літературі, звісне мені віддавна. З великою розкішшю я читав ваші оповідання.... Сміливо можу сказати, що на горизонті теперішньої польської белетристики ви являєтесь мені звіздою першої величини».

Література:

1. *Bradford 1997*: Bradford R. Stylistics – London. – New York: Routledge, 1997. – P. – 86.
2. *Genette 1983*: Genette G Narrative discourse. – Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1983 – Press 1983. – P. 234.
3. *Бахтин 1975*: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 403 – 404.
4. *Бахтин М. 2000*: Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 26.
5. *Булаховська Ю. Л. 1955*: Ідейні і творчі зв'язки Елізи Ожешко з представниками російської та української літератур // Міжслов'янські літературні взаємини. Збірник статей. – К.: Вид-во АН України. – С. 136. – 155.
6. *Вервес Г 1981*: Вервес Г. Еліза Ожешко і Іван Франко // Над Німаном. Роман. – К.: Дніпро, 1981. – С. 9.
7. *Возняк В. 1955*: Возняк В. Еліза Ожешко і Іван Франко у взаємному листуванні // З життя і творчості Івана Франка. К. Вид-во АН УРСР. – К. 1955. С. 111 – 137.;
8. *Грабовська О. 1960*: Грабовська О. Еліза Ожешко в боротьбі за реалізм польської літератури // Питання слов'янської філології. – Вип. 1. – Вид-во Львівського університету, 1960. – С.58 – 64;
9. *Грабовська О. 1987*: Грабовська О.І. З епістолярної спадщини Елізи Ожешко та Івана Франка // Українське літературознавство. Вип. – 48. – Львів, 1987. – С. – 55 с.;
10. *Ожешко 1952*: Ожешко Еліза. Повісті. Оповідання. – К.: Рад. Письменник, 1952. – С.42 – 43.
11. *Ожешко 1950*: Ожешко Ліза. Хам. Повесть. – К.: ДВХЛ. – К.: 1950. – С 28.
12. *Современное 1996*: Современное зарубежное литературоведение / Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. – 1996. – С. 319.
13. *Солдатенко 2008*: Солдатенко Т. Біблійні мотиви в білоруському циклі «Елізи Ожешко» // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 83 – 87.
14. *Ткачук О. 2002*: Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 74 – 75.
15. *Хализев 1999*: Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк.. – 1999. – С. 212.
16. *Шмид 2003*: Шмид В.Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 65 – 66.

В статті розкривається характер художественних исканий польської письменниці Елізи Ожешко, проблематика її произведений, новаторство сюжетно-композиційної організації текстів. Вивчаються основні закономірності нарративної організації реалістичного дискурсу письменниці. Особливу увагу приділяється нарративній структурі произведений письменниці в моделюванні художественної картини світу. Аналізуються естетичні питання прози автора, вклад Елізи Ожешко в культуру слов'янських народів.

УДК 821.161.2 – 3.09

Франко І.:316.343 – 055.1

К. М. Шмега, аспірантка (Львів)

Маскулінні типи в Галичині другої половини ХІХ ст. та їх художня репрезентація у прозі Івана Франка

У статті проаналізовано типи маскулінних персонажів у прозі Івана Франка як представників нових соціальних верств Галичини другої половини ХІХ ст. Серед найголовніших виокремлено маскулінні типи «реформатора», «бунтівника», «змарнованого чоловіка», «ділової людини». Встановлено їхню соціально-історичну та культурну генезу, показано художню типовість цих персонажів.

Ключові слова: маскулінний тип, гендерна роль, Галичина, соціальний статус, проза Івана Франка

Kateryna Shmeha The masculine types in the second half of the XIX century in Galicia and their artistic representation in the prose of Ivan Franko

In the article are examined the types of masculine characters in the prose of Ivan Franko as representatives of the new social strata of Galicia in the second half of the XIX century. Among the most important are allocated masculine types of «reformer», «rebel», «wasted man» and «business person». It is defined their socio-historical and cultural genesis, shown artistic typicality of these characters.

Keywords: masculine type, gender role, Galicia, social status, the prose of Ivan Franko

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. У сучасному літературознавчому середовищі кореляція митець-епоха займає чільне місце. Не є винятком і франкознавство, в якому помітна тенденція до трактування творчості Івана Франка не лише як самобутнього літературно-естетичного явища, а й як художньої репрезентації культурно-соціальних умов Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Така дослідницька стратегія притаманна працям Тамари Гундорової, Р. Голода, І. Денисюка, М. Легкого, Т. Пастуха, М.Ткачука та ін. І. Франко й сам неодноразово наголошував у своїх статтях, передмовах та епістолярії, що література, зокрема

й поезія, «повинна в найдосаднішій і найвищій формі висказувати найвищі змагання, сумніви, болі, розчарування і надії цілого віку» [Франко: 48: 406]. Декларуючи такі завдання для літератури, Франко визначив й собі власну роль письменника-обсерватора, який спостережливо студіював життя й суспільні відносини, щоб художньо змоделювати «образ нашої суспільності у різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [Франко: 33: 400]. Як глибокий суспільний аналітик й проникливий мислитель, Франко намагався показати, «як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці і, навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові події соціальної категорії» [Франко: 34: 363].

Типологічний аналіз образів Франкової прози, експлікований у сучасному франкознавстві, є доволі різноманітним, здійсненим із застосуванням низки класифікаційних критеріїв. Однак поза увагою франкознавців залишається вивчення маскулінних образів у прозі Франка, інспірованих передусім суспільно-політичною ситуацією Галичини другої половини XIX ст., яка вплинула на появу в цих умовах нових для чоловіків соціальних ролей. Відсутністю таких спеціальних досліджень і зумовлена мета статті.

Аналіз останніх досліджень, в яких започатковано розв'язання проблеми.

Цей аспект творчості досліджують такі літературознавці, як М.Ткачук, Т.Гундорова, М.Легкий, Т.Пастух, М.Гнатюк та інші. Зважаючи на формат публікації, нові маскулінні типи проілюстровано лише на вибірково художньому матеріалі Франкової прози, однак на його підставі можна скласти орієнтовну модель галицького суспільного устрою другої половини XIX ст. та пов'язаних із ним нових соціальних ролей у маскулінній проекції.

Ключовими термінами дослідження є поняття «гендерна роль», «маскулінність», «маскулінний образ» та «маскулінний тип». Гендерна роль – нормативний різновид поведінки людини в суспільстві, що очікується та вимагається від неї як від представника конкретної статі Шевченка. Багатоманіття гендерних ролей є культурно та соціально зумовленим. Тому розглядаємо маскулінність (чоловічу гендерну роль) як аскриптивну категорію (за визначенням І. Кона), як «один з елементів символічної культури суспільства» [Кон].

Маскулінний образ у художньому творі репрезентує чоловічу гендерну роль, якою його наділяє автор, застосовуючи засоби художнього психологізму та поетики характеротворення, та яка реалізується у системі інтерперсональних взаємин, контактів зі соціумом, культурних впливів. Маскулінні образи розглядаємо як соціально-культурні конструкти, що постійно зазнають змін відповідно до історичного контексту.

Якщо маскулінний персонаж уособлює певну гендерну групу, яку вирізняють спільні для багатьох її представників риси відповідного соціального прошарку, його можна назвати маскулінним типом. Тип у літературі – це образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним [Гром'як, Ковалів, Теремко 2007: 670]. Для маскулінного типу властива сукупність ідентичних норм та правил поведінки, аксіологічний настанов.

Франко ставив перед собою завдання показати нерозривний зв'язок між становищем особи та змінами у середовищі її перебування. Спостерігаючи за соціальним та культурним прогресом, письменник фіксував, як він впливає передусім на чоловіків, змушуючи їх підлаштовуватись під новий устрій, асимілюючись з ним, або протидіючи йому шляхом активного бунтарства чи просвітницької, суспільнотворчої місії. Галичина другої половини XIX ст. давала багато цікавого матеріалу для дослідження нових соціальних категорій, зокрема «робітницької класи», інтелігенції та селян. Тому серед Франкових персонажів є чимало нових маскулінних типів, мотивованих соціально-економічними та політичними чинниками. Отже, для того, щоб зрозуміти логіку Франкового образотворення, скласти типологічну систему його маскулінних персонажів, варто детальніше заглибитись у контекст суспільно-політичних обставин Галичини другої половини XIX ст.

Ярослав Грицак у книзі «Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886)» зазначає, що «Галичина середини XIX століття і Галичина перелому XIX і XX століть становили два різні образи, можливо, навіть два різні суспільства» [Грицак 2006: 31]. Причиною є конституційні зміни в Габсбурзькій монархії після 1848 року, що призвели до скасування панщини, а також загальний дух «поступу», який панував у тогочасній Європі. «Пореформене життя, зростання капіталу, соціальне розшарування і демографічні струси свідчили тільки про те, що Галичина Франкової епохи вже почала відчувати на собі впливи європейської цивілізації з такими її атрибутами, як розвиток промисловості, культурно-освітньої та суспільно-політичної сфери» [Ціхоцький 2006: 16]. Найбільше ці зміни торкнулись сільського населення, адже для чоловіків виникли нові проблеми, пов'язані із пошуком роботи. Еміграція стала масовим явищем. Однак господарі, які щойно отримали волю розпоряджатися своєю землею, не хотіли її покидати. Тому багато хто знову просився в найми, або намагався вирватися в місто, щоб знайти роботу на промислах та будівництві.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Слід підкреслити, що у суспільстві цієї доби настав етап інтеграції селянина у міське середовище, розширення його світогляду та бачення власної ролі в суспільстві.

Суттєвою зміною тогочасного суспільно-громадського устрою стала політика лібералізації, внаслідок якої українці отримали порівняно більше прав та доступу до громадського життя. Доступнішими стали освіта та деякі урядові посади, а дозвіл громадських зібрань спричинив появу перших політичних партій та друкованих видань різного спрямування. Однак більше прав дістали не лише українці, а й поляки, які й так, фактично, керували в усіх суспільних сферах. Тому молода українська інтелігенція сконсолідувала свої знання та енергію для протидії польським впливам, щоб уберегти від них народ та повернути його до національної єдності із українцями на підросійській території. Для такої «місії» потрібні були передові інтелектуальні сили, пасіонарні лідери, свідомі громадські активісти, тому колишні сини попів та селян, а тепер дипломовані адвокати, журналісти, медики та вчителі взяли на себе роль громадських провідників та захисників на політичному рівні. Так почав формуватися новий для галицьких українців тип політично свідомого та активного чоловіка.

Проте верства галицьких інтелігентів була неоднорідною. Як писав Франко, «у внутрішнім житті галицько-руської інтелігенції в останніх роках помалу, але досить виразно dokonується важний переворот» [Франко: 15: 13]. Під «переворотом» він мав на увазі нові західноєвропейські політичні напрями, які в Галичині не проявили себе на повну силу, а лише поширили серед людей дух міщанства, штучно та стрімкими темпами почали творити з українців буржуа. Звідси – «невиразність, невизначність і половинність» галицької інтелігенції. Це зворотній бік політичного розвитку Галичини, який призвів до появи типу «рутенця». У збірці оповідань «Рутенці. Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих рр. мин. в» (1913) Франко представляє протилежний до «політично свідомого» типу приклад «політично обмеженого», «вужьколого» галицького інтелігента, яких у тогочасній Галичині, вочевидь, не бракувало. В оповіданні із символічною назвою «Молода Русь» в образі Михася відтворено формування цього нового типу в умовах гімназійної освіти. Франко вдається до такого нарративного прийому, як ретардації, щоб показати як із хлопчика, в темпераменті якого проступали «жіноча м'якість та лагідність» [Франко: 15: 16], гімназійне виховання зробило несвідомого, деморалізованого юнака, який, подорослішавши, перетворився на зрадника та кляузника. Отже, позірна освіченість Михася, що дала йому змогу називатись «інтелігентом», трансформувала його характер – він позбувся дитячої лагідності, однак залишився інфантильним у своїх суспільних поглядах. В інших оповіданнях цієї збірки Франко акцентує на основних рисах психотипу «рутенця», таких як відсутність моральних цінностей та вивищення матеріальних, визискування та зневага до нижчих суспільних верств, а також «псевдоінтелігентність» та обмеженість світогляду.

Тарас Пастух зазначає, що «провідним і наскрізним типом усіх романів письменника є так званий «образ нової людини» [Пастух 2006: 64], під яким розуміємо активно дієвого,

освіченого чоловіка, що спрямовує свої знання й працю на благо інших, має власну життєву позицію. Саме такі маскулінні типи стають протагоністами у Франковій прозі – брати Калиновичі («Лель і Полель»), Євген Рафалович («Перехресні стежки»), Борис Граб («Не спитавши броду»), Андрій Темера («На дні»). Разом з тим, ці персонажі відповідають типові «реформатора», який своєю діяльністю намагається вплинути на суспільний устрій, а основною зброєю в досягненні цієї мети вважає розум і цілеспрямованість. Такий тип І. Кон називає логоцентричним, адже його маскулінна сила має не фізичний, а раціональний первень. В інтерпретації Івана Франка «реформаторські» логоцентричні типи – це перші «зародки інтелігенції». Їхня гендерна роль полягає в тому, щоб зробити свою професію максимально придатною для просвіти «простого робочого люду» з метою об'єднати українців як самостійний народ. Брати Калиновичі, Євген Рафалович та Борис Граб – це чоловіки, які «зробили себе самі», пройшли соціалізацію від простих селянських синів до шанованих у міському середовищі представників інтелігенції. Метою кожного з них було зробити так, щоб їхня праця була не «пустим цвітом», а давала плоди – формувала освічену, соціально активну громаду. Саме таку позицію обґрунтовує перед своїми товаришами один із Калиновичів: «Повірте мені, мої панове, що те, що в нас величають інтелігенцією, так довго буде диким деревом, а не цвітом народу, поки не пізнає і всією своєю істотою не відчує, що цвіт повинен перетворюватися в плід» [Франко: 17, 532]. Чоловік-реформатор намагається всього себе присвятити обраній справі, нехтуючи особистим життям, внаслідок чого виникає психологічний конфлікт між обов'язками та почуттями. Перепоною до реалізації соціального «я» у чоловіків «реформаторського» типу найчастіше стає жінка, любов до якої у Франкових творах є своєрідним тестом на «справжню» маскулінність. Письменник, наче *super ego* своїх персонажів, вимагає від них вибору між раціональним та чуттєвим. Як слушно зазначає літературознавець Р. Чопик, «жінка асоціювалася зі слабкістю, упідвладненням обставинам, які він *faber, militans, musiv* долати» [Чопик 2002: 104]. Відповідно, якщо чоловік вибирає почуття, тобто піддається обставинам, нехтуючи при цьому своїми обов'язками, честю та гідністю, то він ризикує стати чоловіком із «нездійсною» маскулінністю (за Іриною Тартаковською). З іншого боку, відкидаючи любовні почуття на користь громадських обов'язків, «реформатор» залишається нереалізованим у сфері сімейних відносин. Досить ілюстративним образом «нездійсної» маскулінності є Начко Калинович, який взяв на себе роль реформатора і просвітянина, але піддався почуттям до Регіни та зрадив власні ідеали.

Нестор Деревацький (роман «Основи суспільності») – ще один приклад метаморфози молодого вчителя, який покинув свою професію та життєве покликання заради любовних стосунків. Нестор став «змарнованим чоловіком» (за його ж самоідентифікацією), який усвідомлює безсенсовність свого життя, що в поетикальному контексті характеротворення підкреслено промовистим уподібненням його «зі старим, зверху прив'ялим, а всередині хробачливим грибом» [Франко: 19, с. 157]. Зовнішня та внутрішня деградація, вдало явлені в цьому порівнянні, – результат того, що Нестор відкинув своє покликання як педагога та не реалізував себе в професії священика, а свій життєвий потенціал спрямував на накопичення статку, який став його *idée fixe*.

Тип «змарнованого чоловіка» є одним із найпоширеніших у прозі Франка. До нього належать Іван («Ріпник»), Ежен («На вершку»), Василь Півторак («Навернений грішник»), пан Гординський («Довбанюк») та ін. Така тенденція свідчить про загальний дух епохи, коли чоловіки не встигали за стрімкими суспільними змінами, або й не хотіли встигати, намагаючись вибрати альтернативний шлях, скажімо, поринути в любовні стосунки чи інші життєві авантюри. Причиною ставали також хибно обрані аксіологічні пріоритети життя, які зводили нанівець вроджені прикмети людяності.

До кінця XIX століття Галичина зазнала великих змін не тільки в громадсько-політичному житті, передусім у сфері виробничих відносин. Одним із найвагоміших чинників була урбанізація – розвиток міст шляхом індустріального прогресу та, як наслідок, масові потоки сільського населення в пошуках роботи на промислах. На фабриках та

виробництвах ручну працю змінила механізована робота, на зміну індивідуалізованим ремеслам, які робили столяра чи коваля оригінальним майстром, затребуваним на всю околицю, прийшло масове виробництво, на якому робітник асимілювався із рештою таких самих, як і він. Найбільш репрезентативним прикладом такої рутинної масової праці є нафтові копальні, відкриття яких у Бориславі та Дрогобичі ініціювало новий потік заробітчан із села в місто. Ріпники, як тоді називали працівників таких копалень, – це нова для того часу професія, яка витворила цілу спільноту.

У передмові до збірки «Борислав. Картини з життя підгірського народу» (1877) Франко зізнався, що довгий час спостерігав за життям ріпників, адже *«ні одно місце в цілій Галичині не представляє більшого поля для студій – не так поетичних, як більше соціальних»* [Франко: 14: 275]. Детальне вивчення умов праці на копальнях, а також обсервація поведінки робітників дозволили Франкові не лише показати процес інтеграції чоловіків в нове робітницьке середовище, а й художньо осмислити той вплив, якого зазнала їхня свідомість. Так для Івана («Ріпник»), одинака заможних селян, робота в Бориславі спочатку здавалась розвагою, адже після важкого дня чоловіки збирались у шинку, випивали та жартували. Він ходив на копальні не заради заробітку, а через бажання «показати себе» в чоловічій компанії. Але «бориславське болото» зтягнуло його, зробило егоїстичним та жорстоким, а бажання випити після роботи перетворилося в залежність. Він відштовхує Фрузю, яка, покинувши батька, прийшла за ним до Борислава, адже усвідомлює, що в таких умовах їхні стосунки є «економічно не вигідними»: *«Ну, що з неї за робітниця? Десь при багатстві, якби тото вбрав, якби на тото хухав, як на дитину, то, може би, її було до людей подібне; а при бідності, на зарібні руки взяти та оженитися з таким, то ліпше прив'язати собі камінь до шиї та в вир з берега»* [Франко: 21: 35]. В цитованій репліці вчуваються нотки жалю до тендітної Фрузі, яка не може бути йому парою за таких обставин, разом з тим Іван мислить цілком раціонально, виходячи із суто егоїстичних міркувань про власне становище.

Отже, Франко показує, що промислове виробництво впливає не лише на соціалізацію чоловіка, а й на його спосіб мислення та стосунки з жінками. Як слушно зауважив І. Денисюк, «роздвоєність Івана в почуттях до Ганки і Фрузі – це не тільки фактори індивідуальної психології, якими є назагал почуття кохання, – вони є певним виявом станового вагання Івана, фактором його соціальної психології... Іван надає перевагу дебелий, здоровій Ганці над ніжною слабовитою Фрузею з погляду вимог робітничого життя: до важкої фізичної праці на нафтопромислах Фрузя не здатна» [Денисюк 2001: 37]. До переосмислення свого життя Іван прийшов у межовій ситуації страху смерті після довгого перебування у видобувній ямі: *«вічно той смід, той бруд, та духота, та пиятика, той одур! Невже таке мало б бути його життя до смерті, до старості?»* [Франко: 21: 46]. Зумівши нарешті об'єктивно оцінити своє середовище та поглянути на власну долю, Іван захотів почати усе з початку, відмовитись від розгульного способу життя та осісти в селі. Проте смерть Івана, яку підлаштував єврей Мендель наприкінці твору (у другій редакції «Ріпника» 1899 р.) та його поховання в одній ямі з віднайденими рештками тіла Фрузі символізує протистояння «робітницької класи» та євреїв-промисловців. Іван – ще один приклад «змарнованого чоловіка», який не зумів адаптуватись до нових умов, ба більше, вижити в них. Важка праця й алкогольна залежність зламали Івана, а прозріння, яке показало облудність його життя, настало занадто пізно.

У другій половині XIX століття економічні та політичні проблеми набувають великого значення. Знизилась оплата за ручну працю, внаслідок механізації виробництва зросла кількість травм та смертей, збільшилась конкуренція на ринку праці через потік селян у міста. Робітничі спілки, товариства та союзи стали рушійною силою у боротьбі за свої права. Феномен побратимства як нової система чоловічого співтовариства постає у романі «Борислав сміється». Т. Гундорова зазначає, що ідеєю громадівства «Франко зацікавився насамперед під впливом Драгоманова. Тепер він пов'язує її з ідеєю класової солідарності від ремісницької взаємодії до побратимства бориславських робітників, заснованого на помсті й

«карбуванні злочинів»; згодом більш-менш свідомого й зорганізованого страйку цілого Борислава» [Гундорова 2006: 63 – 64]. Дійсно, Франкові вдалось показати той момент, коли зі звичайних зібрань товаришів, де карбувались завдані робітникам кривди, утворилася ціла робітницька спільнота зі своїм устроєм, кооперуванням, певним статутом та вимогами. Головна роль у цьому перетворенні належить лідеру – Бенедєві Синиці. Образ Бенедєя побудований на контрасті фізичного та духовного, адже «утхлий та хоровитий» зроду, ще й покалічений на будівництві, він не міг себе більше реалізувати на роботі, яка вимагала фізичної сили. Цей момент засвідчує «новизну» та інакшість Бенедєя як маскулінного типу. Він уособлює новий тип робітника, свідомого своїх прав і здатного боротися за них законним шляхом, водночас виявляє риси й іншого маскулінного типу – *«наставника»*. Оскільки, потрапивши в новий колектив ріпників та зрозумівши суть їхнього побратимства – бажання помститись своїм кривдникам-євреям, – Бенедєо усвідомив хибність самого способу досягнення цієї мети, а саме: жорстокості та насилля. Тому намагався «перевиховати» своїх побратимів, показати їм нові шляхи боротьби та співжиття громади шляхом консолідації, а не стихійної помсти.

Ще однією проблемою, яка імпліцитно присутня у творі, є відносини громади та її лідера. Бенедєо намагався своїм прикладом показати можливість мислити розсудливо, не піддаючись миттєвим поривам, щоб мирним та компромісним шляхом вирішити конфлікт. А те, як би мав закінчитись твір – пожежею у всьому Бориславі, свідчить, що громаді все ж ближчим залишався інший варіант, який пропонували брати Басараби. Отже, *«образ такого побратимства, великого і сильного, котре могло би злучити докупи дрібні сили робітників, котре могло би здвигнутися тою сполученою силою і охоронити кожного кривдженого і страждущого робітника далеко ліпше, ніж се може зробити одинокий чоловік»* [Франко: 15: 372] став для Бенедєя нездійсненою мрією. Оскільки робітницька більшість в основі так і залишилась масою, яка замість того, аби підтримати свого лідера після його невдачі, шукає собі нового «наставника». І хоч Бенедєві на певний час вдалось наблизити бориславських робітників до утворення такої громади, все ж наївність та сліпа віра в успіх стала на заваді тому, щоб розпізнати хитрий підступ з боку єврейських промисловців.

Протилежністю Бенедєя у романі є брати Басараби – «народні месники», як їх неодноразово означували дослідники. Маскулічний тип, який репрезентують ці персонажі, можна назвати *«бунтівним»*. Для типу бунтівника характерне те, що він не хоче миритися із тими обставинами, в яких перебуває. Так само, як і «реформатор», він прагне змін, але досягає їх через фізичне протистояння. Такий тип І. Кон характеризує поняттям «протестна маскуліність». Радикальність «бунтівників» формують не так вроджені риси характеру, як фактор соціалізації, яку вони пройшли в новому середовищі: *«я такий, яким зробило мене життя і вони, закляті вороги мої!»* [Франко: 15: 475] – говорить про себе Андрусь. Тому бунтарі Басараби радіють, коли план страйку Бенедєя Синиці для підвищення плати робітникам провалився, адже це ще раз показало, що у боротьбі з магнатами потрібно не домовлятися, а діяти рішуче.

Невдача плану Бенедєя повернула Басарабів на лідерську позицію, що для них було дуже важливим: *«[Андрій – К. Ш.] тепер чувся по-давньому головою і провідником тих людей, відданих йому з душою і тілом, і в тім почутті набрав знов тої певності і сили поступування, яка його вперед визначувала і котра потрохи опустила його була під час недовгого Бенедєєвого провідництва»* [Франко: 15: 477]. Проте, на відміну від задуму Бенедєя, спрямованого на забезпечення кращих умов праці для цілої громади, «їхня помста – це виключно прагматичне вирішення проблеми, інстинктивна реакція на несправедливість, яка була їм завдана» [Гарнавський 2000: 490]. Важливими рисами «бунтівника» є потреба у лідерстві, яке дає їм імпульс для подальшої боротьби. Для них фізичне переважає над духовним, чуттєве – над раціональним.

Отже, в новій суспільній стратифікації Борислава категорія ріпників поділяється своєю чергою на *три окремі типи*, кожен з яких репрезентує певну модель поведінки, спрямовану на власну систему цінностей. Тип *«наставника»* (Бенедєо Синиця) орієнтований

на громаду та легітимізовані методи народного опору. Він чинить в інтересах своїх побратимів, завойовує авторитет виваженою поведінкою та мудрими порадами. Брати Басараби – приклад *типу «бунтівника»*. Це індивідуалісти, яким імponує роль лідера. Вони відчують свою силу та вищість над іншими, діють імпульсивно, не обдумуючи наслідків. Третій різновид – тип *«змарнованого чоловіка»* (Іван з оповідання «Ріпник») є прикладом соціальної пасивності, відсутності життєвої мети та невміння пристосовуватись до нових соціальних умов, або протидіяти їм.

Оскільки Галичина була поліетнічною територією, Франко відтворював у своїх текстах культурне багатоманіття того часу. Його проза містить чимало прикладів нових маскулінних типів як серед українців, так і серед поляків (вироджена шляхта) та євреїв (магнат-підприємець – «гешефтсман»). Їх поява зумовлена не лише соціальними змінами, а й культурно-ментальними впливами.

Єврейська спільнота була досить чисельною у Галичині XIX ст. Присутність у Франковій прозі ряду образів євреїв дає підстави виокремити деяких з них у певний тип, існування якого мотивоване саме бурхливим розвитком промислів у XIX ст. – *гешефтсмана* (ділового чоловіка). За словами І. Кона, єврейська маскулінність має свої корені в древній талмудській традиції і базується не на силі та войовничості, а на розумі та терпінні [Кон 2009: 88]. Крім того, єврейську маскулінність І. Кон відносить до альтернативної, як специфічну форму логоцентризму, адже ідеальним суб'єктом єврейського типу є «учений-талмудист». Євреї саме тому досягають успіху в освоєнні кар'єри, що в них закладено природний потяг до нагромадження знань та досвіду. А їхня інтеграція в середовище виробничих відносин відбулася завдяки умінню пристосовуватись, використовуючи свою «вченість» та здатність вичікувати як основу заробітку. Дослідник історії євреїв П. Джонсон зазначає, що «єврейська фінансово-комерційна діяльність у XVIII сторіччі набула такого широкого діапазону, що історики-економісти іноді спокушались розглядати її як первісну силу, що створила сучасну капіталістичну систему» [Джонсон 2000: 326].

Чоловіки-євреї у творах Франка нечасто працюють фізично, їхня галузь – переважно торгівля та юриспруденція. Однак, якщо більшість галицьких євреїв на початку XIX ст. була дрібними торговцями та власниками шинків, то розширення ринку праці завдяки розвитку різних промислів посприяло витворенню магнатів та капіталістів. Втіленням типу гешефтсмана є нафтові магнати в романі «Борислав сміється» Леон Гаммершляг та Герман Гольдкремер. Діями Леона керують бажання мати владу та капітал: «він наперед укладав собі плани, як то він закупить дешево обширні і найвідповідніші до копання частки ґрунту, як позаводить собі машини для скоршого і дешевшого видобутку земляних скарбів, як піднесе цілий нафтовий промисел і своєю волею буде піднімати і опускати ціни на всіх торгах» [Франко: 15: 271].

Тому для досягнення своєї мети він нехтує законами моралі та намагається хитрістю здобути собі першість серед бориславських магнатів. Персонаж використовує власну дочку Фанні, яку без її відома планує видати заміж задля укладення міцного з економічної точки зору союзу із «найбільшим Бориславським тузом» Германом Гольдкремером. Попри абсолютну безпринципність у досягненні цілей, Леон вважає себе лібералом, що вивищує його у власних очах над іншими.

Та Герман покладається виключно на власні сили. Розуміючи, що син Готліб не зуміє продовжити батьківську справу, адже його «духовні спосібності» далеко не блискучі, він намагається самотужки нагромадити якомога більший статок. Р. Голод припускає, що І. Франко «зумисне ввів саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоби підкреслити безперспективність подальшого розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві» [Голод 2012: 16]. Сам Герман є втіленням усіх цих рис, адже в його поведінці простежується якась хвороблива манія «громадити, збирати, множити». Гроші стали сенсом його життя, замінили сімейний затишок та любов рідних. І хоч він бачив, що не буде кому «користати його надбанням», все ж не намагався змінити себе чи спробувати налагодити стосунки в сім'ї.

Франко узагальнює усю «єврейську верхівку» в словах «Борислав – то ми!», підкреслюючи тим самим їхню самоідентифікацію як єдиної «розумної» влади у місті. Така зверхність робить поведінку Германа та Леона жорстокою, упідвладнює Мамоні. Саме в погоні за багатством вони обоє й загинули. Отже, авторитет для єврейського маскулінного типу гешефтсмана базується на накопиченні знань та капіталу, що впливає на особливості їхньої поведінки з представниками інших національностей, ставленні до себе та своїх сімей.

Висновки і перспективи дослідження. Основні маскулінні типи – «реформатора» та «рутенця», представленого молодією руською інтелігенцією, «ділового чоловіка» в образах євреїв-магнатів, «бунтівника» – складають картину життя Галичини у другій половині XIX століття. В її центрі перебуває селянин, який намагається освоїти незнайоме для нього міське, «робітницьке» середовище, пристосуватись до нього. Тому маскулінні типи Франкової прози свідчать про складність та неоднозначність тогочасного суспільного устрою, у якому поєднувались стрімка урбанізація та культурний консерватизм. Освоюючи нові професії, такі як ріпник, репортер, адвокат, чоловіки набували маскулінних рис, пов'язаних зі специфікою обраної діяльності. Тому Франко наголошує на важливості соціальної реалізації для чоловіків, демонструє відносини у чоловічому колективі в умовах урбанізації та промислового розвитку. На прикладі персонажів-ріпників пересвідчуємось, що інтеграція в робітниче середовище не лише формувала, а й деформувала маскулінні риси, сприяла утворенню як «бунтівних», так і «деградованих» типів. Апелюючи до різних суспільних верств та національностей, Франко демонструє, що гендерні ролі його персонажів пов'язані не лише із авторською інтенцією, а й з тим історичним періодом та суспільним середовищем, які вони репрезентують.

Література:

1. *Голод 2012: Голод Р.* Штрихи до генези Франкової повісті «Воа constrictor» / Роман Голод // [Українське літературознавство](#). – Вип. 76. – Львів, 2012. – С. 10 – 19.
2. *Грицак 2006: Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886) / Ярослав Грицак. – К.: Критика, 2006. – 632 с.
3. *Гундорова 2006: Гундорова Т.* Франко не Каменярь. Франко і Каменярь / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 350 с.
4. *Денисюк 2001: Денисюк І.* Життя і жанр (Про робітниче оповідання Івана Франка) / Іван Денисюк // Іван Денисюк. Невичерпність атома. – Львів, 2001. – (Серія «Франкознавчі студії»). – С. 35 – 39.
5. *Джонсон 2000: Джонсон П.* Історія євреїв / Пол Джонсон. – [К.: Альтернативи, 2000](#). – 704 с.
6. *Кон: Кон І.* «Криза маскуліності» і чоловічі рухи [Електронний ресурс] / Ігорь Кон – Режим доступу до ресурсу: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kon.htm>.
7. *Кон 2009: Кон І.* Мужчина в меняющемся мире / Ігорь Кон. – М.: Время, 2009. – 496 с.
8. *Гром'як, Ковалів, Теремко 2007: Літературознавчий словник довідник* / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ Академія, 2007. – 752 с.
9. *Пастух 2006: Пастух Т.* Романи Івана Франка / Тарас Пастух. – Львів: Каменярь, 1998. – 135 с.
10. *Пастух 2006: Пастух Т.* Психопоетика новели Івана Франка «Пирого з черниціями» / Тарас Пастух // Українське літературознавство. – Вип. 66. – Львів, 2006. – С. 55–63.
11. *Поллак 2015: Поллак М.* Цісар з Америки. Велика втеча з Галичини / Мартін Поллак. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2015. – 267 с.
12. *Тарнавський 2000: Тарнавський М.* Ідеалізм героїв Івана Франка / М. Тарнавський // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: Обереги, 2000. – С. 483–493.
13. *Тартаковская 2005: Тартаковская И.* Гендерная социология / Тартаковская И. Н. – М.: Вариант, 2005. – 368 с.
14. *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. – Тернопіль, 2003. – 382. с.
15. *Ткачук М.* Художній світ творів Івана Франка. – Тернопіль: Астон. – 2016. – 132 с.
16. *Франко 1976 – 1986: Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К., 1976–1986. У тексті зазначаємо том і сторінку.
17. *Ціхоцький 2006: Ціхоцький І.* Мова прози Івана Франка: (Стилістичні новації) / Іван Ціхоцький. – Л., 2006. – 280 с.
18. *Чопик 2002: Чопик Р.* Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка / Ростислав Чопик. – Л., 2002. – 231 с.
19. *Шевченко: Шевченко З.* Словник гендерних термінів [Електронний ресурс] / Зоя Шевченко – Режим доступу до ресурсу: <http://a-z-gender.net/ua/maskulinnist.html>.

Екатерина Шмега Маскулинные типы в Галиции второй половины XIX в. и их художественная репрезентация в прозе Ивана Франко

В статье проанализированы типы маскулинных персонажей в прозе Ивана Франко как представителей новых социальных слоев Галиции второй половины XIX в. Среди главных выделено маскулинные типы «реформатора», «бунтовщика», «потерянного мужчины», «делового человека». Установлено их социально-исторический и культурный генезис, показано художественную типичность этих персонажей.

Ключевые слова: маскулинный тип, гендерная роль, Галиция, социальный статус, проза Ивана Франко

УДК 811.161.2'38:82-3

ББК 83. 34

Г. Т. Тарасюк, доц. Київ

Особливості мовної поетики прози Галини Тарасюк

У статті проаналізовано дієслова, дієслівні форми, що належать до активних мовних засобів, які індивідуалізують мовно-стильову палітру малої прози і виступають досить очевидною рисою малої прози Галини Тарасюк.

Ключові слова: мала проза, психологізм, дієслівність, внутрішній світ, співпереживання, любов, відповідальність, жіночі образи.

It is analysed in the article the verb, verb forms belonging to the active linguistic means that identify linguistic and stylistic palette of short stories and act as fairly obvious feature of short stories of Galyna Tarasyuk.

Keywords: short stories, psychology, verbal immediacy, inner peace, compassion, love, responsibility, female characters.

Постановка наукової проблеми та її значення. Дієслівні форми у малій прозі у новелах Галини Тарасюк посідають особливе місце, вони створюють особливу стилістичну неповторність, належать до характеристики художньо зображувальних особливостей творів, є активними мовними засобами індивідуалізації творчості письменниці. Дієслова поруч з іншими лексичними одиницями служать стилістичним засобом творення соціально-психологічного типу новел.

Особливістю дієслів у творах Галини Тарасюк є те, що вони переважно впадають в око у мові персонажів малої прози. Це пояснюється особливостями мовно-стильової палітри малої прози письменниці у народно-фольклорному аспекті.

Дієслова разом з іншими словесно-образними засобами новел спрямовані на те, щоб донести думки автора до читачів, сформувані у них комплексні оцінки твору. Це стосується як ідейної спрямованості творів взагалі, так і окремих її фрагментів.

Галина Тарасюк справді неперевершений майстер слова, яка у центр своїх творів порушує духовні й психологічні проблеми, пов'язані зі складнощами, суперечностями людського характеру, злободенні теми сьогодення, розкриває негативні явища, якими переповнене буття пострадянського суспільства. Це проступає в різних мовних деталях. Вагомим мовно-стильовим елементом індивідуальної манери письменниці є виразна індивідуальність, дієслівність фрази, реченнєвої конструкції. Впадає в око стиль творчості письменниці – лаконічний, розмовно-оповідний.

Творчість Галини Тарасюк посідає помітне місце у контексті сучасного прозового дискурсу. Мала проза письменниці прикметна охопленням широкого кола проблем сучасності: суспільно-політичних, морально-етичних, економічних, культурних тенденцій. Об'єктивована манера, що, в свою чергу, позначилася на розширенні подієвого плану творів визначила соціально-психологічний характер новелістики Галини Тарасюк. Авторка збагатила сучасну українську прозу лірико-психологічною новелістикою, якій притаманні яскраво виражена настроєва домінанта, самодостатні психологічні деталі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Моделюючи образи героїв, відтворюючи драматизм внутрішнього світу сучасника, письменниця у різних ракурсах художньо досліджує проблему людини у контексті сучасного соціокультурного життя. Галина Тарасюк емоційно проникливо й

експресивно розкриває характери людини у вимірах різних ситуацій, на матеріалі суспільної реальності, письменниця шукає сенсу людського буття на конкретних прикладах існування своїх сучасників.

Письменниця виявляє вміння відтворювати колоритні жіночі характери, подеколи іронічні («Двомужниця»); стосунки чоловіка та жінки («Ерцгерцог їде!»), які відтворено через розкриття їхнього внутрішнього світу; моделювання характеру у критичній ситуації жінки «Привіт сердечний» (інша назва – «Фотокартка») – баби Гані, що розкривається у контексті трагічної події – смерті її сина Олекси; введений образ жінки-героїні новели «У вирій», який спроектований у векторах суспільно-економічної ситуації, його кризового стану, що характерний для сучасного українського села. Морально-етичні цінності постають в авторки через категорії милосердя, співпереживання, любові, відповідальності, актуалізується у сповненій трагізму новелі «Ковчег для метеликів».

Здебільшого авторка у новелах зображує художній конфлікт внутрішнього світу, його невідповідність між бажаним і можливим, а дієслова відповідно допомагають побачити і відчутти цей душевний конфлікт. Наведемо кілька прикладів із новел Галини Тарасюк.

Так образ головної героїні новели «Двомужниця» – Ганни – розкривається у контексті змодельованої письменницею життєвої ситуації. Напруженість та яскравість дії, динамізм розгортання конфлікту забезпечуються значною мірою завдяки домінуванню в наративній організації твору діалогічного мовлення. Трагікомізм оригінальної і, водночас, типової життєвої ситуації полягає у тому, що Ганна не знає, «що-робити-з-Йвасьом» [1, с. 64]. *Розлучившись* з чоловіком, вона *прагне* розпочати інше життя зі своїм новим обранцем – актором Барановським, проте *Йвасьо виявляє* спротив і *не бажає* залишати Ганну.

Загострення конфлікту між трьома героями відбувається й через те, що Ганні шкода безпорадного й наївного Йвася. Умовляння Ганни залишити її у спокої (« – Я тебе *благаю* – *йди* десь! *Йдь* до мами в село. Я *сплачу* тобі за половину квартири, *віддам* телевізор... Усе *віддам*, лиш *йдь*! *Відкриєш* там собі майстерню, *будеш лагодити* людям взуття. *Оженися*» [1, с. 66]) наштовхуються на опір Йвася, який своїм зовнішнім виглядом, погрозами заподіяти собі смерть викликає жаль і співчуття. Трагікомічний характер відтвореної у новелі ситуації поглиблюється в останньому епізоді: нагодувавши Барановського, а потім і Йвася сніданком, Ганна звертається до останнього: « – Ось... *зашиш, прошу*... – і простягнула старі розтоптані туфлі Барановського. – Міг би й нові *купити*, артист задрипаний! – зло *буркнув* Йвасьо, але мести *взяв* і *запхнув* у торбу до бутербродів» [1, с. 69].

Як ми бачимо із тексту новели, то ілюстрацією-ствердженням слугує значна кількість дієслів, що служать розвитку словесного образу героїв.

Дієслівні нашарування дуже делікатно відобразилися у ритмомелодиці новели: суворо – епічна ритміка зачину, напружена динамічна тональність, пов'язана з натиском стихії і мужністю жінки-героїні, животрепетні ритми людських переживань – усе це створює художньо-естетичний тонус новели, який найбільш тонко увиразнив текст.

І знову той самий семантичний ключ, але вже з наявним переосмисленням. У цій новелі треба звернути увагу на зміст сюжету, в якому відбувається розкриття емоційно-чуттєвої поліфонії, у ній домінують відчуття самотності й туги.

У новелі «Ерцгерцог їде!» стосунки героїв – чоловіка та жінки – відтворено через розкриття їхнього внутрішнього світу. В лаконічній та сконденсованій формі письменниця передає почуття жінки до незнайомого чоловіка, який живе у будинку навпроти і за яким вона має змогу спостерігати зі свого вікна. Психологічне вмотивування поведінки жінки, її потягу до незнайомого чоловіка відбувається через розкриття емоційно-чуттєвої поліфонії, у якій домінують відчуття самотності й туги: «І безмежна печаль самотності огортала жінку... І туга за чимось неясним, невідбулим чи то в минулому, чи то в майбутньому» [1, с. 47]. Проте, що чоловік також переживає щось схоже на це почуття самотності мовиться не прямо, а опосередковано, через розкриття його прагнення завести собаку: «Після того, що з ним сталося, він *боявся* безсоння і безмежного простору. [...] *став думати* про собаку, красивого,

породистого псюру. От хто ніколи *не зрадить і не продасть!* Заплющивши очі, чоловік уявляв, як *зрители* за пазухою таке ніжно безпомічне шовковисте щеня [...]» [1, с. 48, 49].

У цьому тексті дієслівні форми автор моделює за допомогою роздумів героїв, дає змогу відчутти характер, сприяє відтворенню діалектики внутрішнього світу, спогадів і сподівань, оповитих смутком і відчуттям самотності. Сильний смисловий заряд вкладений у смислову структуру дієслова, і саме за допомогою дієслів і дієслівних форм увиразнюється зміст твору.

Духовний світ героїні новели «Привіт сердечний» (інша назва – «Фотокартка») – баби Гані – розкривається у контексті трагічної події – смерті її сина Олекси. Моделювання характеру відбувається у критичній ситуації, через вираження суб'єктивного переживання у формі монологу-спогаду. Психологічно вмотивовано письменниця відтворює зміни, які відбуваються з героїнею в результаті втрати рідної людини: відчуження від світу й людей, нездатність *відчувати* реальність. Як закономірність баба Ганя *сприймає* те, що зі смертю сина має завершитися і її фізичне існування. *Відтворюючи* у пам'яті окремі моменти життя, *розмірковуючи* над тим, чому *кохаючи* Сергія Танцюру, вона *вийшла* заміж за Карпа, героїня намагається *віднайти* причинно-наслідковий зв'язок між подіями свого життя: «*І біжить* перед очима її життя з Карпом [...]. Чого ж тоді той Танцюра із серця не *йшов* ні в щасті, ні в горі?.. Чого *тягне* душу до душі так, що й ні встиду перед людьми, ні страху перед Богом? Може, це за любов її грішну, таємну Бог аж на старість *покарав* її синоюю смертю ранньою [...]» [1, с. 151 – 152]. Внутрішній драматизм увиразнюється на зовнішньо-подієвому плані, що подаються за допомогою лексичних засобів дієслів (*просить, виконати, передати*), проявляється через момент ситуаційної несподіванки: баба Ганя *просить* невістку *виконати* її останнє прохання – *передати* стару фотокартку та «привіт сердечний» від неї Сергієві Танцюрі. Почуття, яке героїня пронесла через усе своє життя, зумовило зміни у внутрішньому світі іншого персонажа – невістки.

Тут треба звернути увагу на зміни в сюжеті новели. Опис, побудований на експресії дієслів, що найбільш тонко і яскраво подається на роздумах персонажа-невістки (*переосмислює, не назвала, не спитала, їла, пила, жилося-велося, мала*).

Згадавши про останнє прохання свекрухи лише тоді, коли *почула* про смерть старого Танцюри, невістка запізно *переосмислює* своє ставлення до баби Гані, наближається до розуміння справжніх цінностей людського буття («[...] а вона ж свекруху мамою *не назвала*, а все бабою та бабою... а вона ж *не спитала*, чи та *їла*, чи та *пила*, як їй *жилося-велося* цілий вік удовицею... може, тільки й щастя того *мала*, що карточку і любов свою тайну, таємницю свою сердечну...» [1, с. 154]).

За словами О. Білецького, щоб художній твір був переконливий, треба, щоб його герої менше говорили, а більше діяли. Персонажі творів Галини Тарасюк зображені в цій динаміці. Саме цьому і сприяє широке використання дієслів та дієслівних форм (*відчувати, сприймає, відтворюючи, розмірковуючи, кохаючи, вийшла, віднайти, біжить, йшов, тягне, покарав, просить, виконати, передати, згадавши, почула, переосмислює, не назвала, не спитала, їла, пила, жилося-велося, мала*).

Образ Килинки – героїні новели «У вирій» – особливий тим, що він поданий у векторах суспільно-економічної ситуації, яка характерна для сучасного українського села. Крізь призму свідомості своєї героїні, через її роздуми письменниця показує кризовий стан сучасного села. Килинці, простій сільській жінці, важко розібратися у нових процесах на селі, ще важче повірити новим «господарям»: «У нас же ж споконвіку так: одні *дають*, другі – *відбирають*. От сьогодні: наче демократи *розпаявали* землю, а завтра *прийдуть* комуністи і знов *поженуть* всіх у кагал. Їм що? А ти, вічний кріпаку, всім винен, а з тебе третю шкуру *деруть!*» [1, с. 212]. У розкритті гострих проблем сьогодення, у засудженні негативних проявів у суспільно-політичному, економічному житті, Галина Тарасюк послуговується художніми можливостями гумору й сатири («А колгоспну тракторну *розікрали, розтягнули* хто куди. Від комбайнів, Мати Божа, навіть коліщатка всякі *повідкручували, поробили* «кравчучучки» та «кучмазики» та й *подалися* по спекуляціях...» [1, с. 212]).

Чекаючи своїх подруг, яких діти *забрали* зимувати до себе в міста, й *переймаючись* тим, що вже кінець лютого, а ще жодна з них «з вирію» не *повернулася*, Килинка гостро *відчуває* свою самотність, адже її «ніхто нікуди не *везе*, не *кличе*, не *відпарює* у білій городській ванні її задубіле на колгоспних вітрах і сонці тіло, покручені роботою та ревматизмом старі кості» [1, с. 213].

Сумна звістка про одну з товаришок Килинки відіграє роль ситуаційної і, водночас, психологічної несподіванки, адже героїня сприймає це як знак того, що час і їй *«летіти у вирій»*: «І *стає* Килинці так страшно від тої думки, що вже ніхто з її подружок не *вернеться* в село, *стає* так самотньо, хоч самій у той вирій *лети...* [...] і щось схоже на крила *підхопило* її блаженське тіло і *понесло* вгору, туди, де нема зими, де вічно тепло і сонячно, де у білих ваннах і голубих морях, як русалки, *хлюпочуться* її товаришки...» [1, с. 215].

У цій новелі авторка описує гострі проблеми сьогодення, самотність, психологічну несподіванку героїні, Галина Тарасюк добирає низку дієслів та дієслівних форм (*дають, відбирають, розпаявали, прийдуть, поженуть, деруть розікрали, розтягнули, повідкручували, поробили, подалися, чекаючи, забрали, повернулася, переймаючись, повернулася, відчуває, не везе, не кличе, не відпарює, летіти, стає, вернеться, стає, підхопило, понесло, хлюпочуться*), про що свідчить відвертість фрази, реченнєвої конструкції, саме це є важливою мовно-стильовою рисою індивідуальної манери письменниці.

Роль таких морально-етичних цінностей, як милосердя, співпереживання, любов, відповідальність, актуалізується у сповненій трагізму новелі «Ковчег для метеликів». Взаємопроникнення реальних та ірреальних чинників створює особливу часопросторову модель, у якій зміщені межі між дійсним і фантастичним, земним та потойбічним, тимчасовим і вічним. Постійне балансування Метелика – хворої дитини – між життям і смертю формує двоплощинну модель буття і відповідну образність: летюче дерево, Бог, Ангелик – з одного боку, батьки, баба, лікарі – з іншого. Психологічно вмотивовано письменниця відтворює особливий внутрішній світ дитини, яка *страждає* від нападів страшної хвороби і, разом з тим, радісно *сприймає* життя, *«любить літати»* [2, с. 483] і *сміятися*, сповнена відчуттям «безмежного, сліпучого, всепоглинаючого щастя. Щастя, що він – є!» [2, с. 483]. Показуючи, як хвороба Метелика визначає ставлення до нього його рідних батька й матері, Галина Тарасюк акцентує увагу на батьківській байдужості, безвідповідальності. Хвора дитина *стає* непотрібною батькам, адже є тягарем для них («Мама з бабою часто *плакали*, *тато* все рідше *приходив* додому, а навесні *взагалі пропав*. [...] *А незабаром не стало і мами. Пішла кудись і забрала з собою Метеликове щастя»* [2, с. 487, 488]).

Висновки та перспективи подальшого дослідження. І справді, статистика поданих текстів, його синтаксична побудова засвідчують про велику кількість дієслів та дієслівних форм. Так в останньому лише абзаці новели «Ковчег для метеликів»: 28 слів, з них повнозначних – 21 (дієслів і дієслівних форм – 6); службових – 7.

Отже, у новелах письменниці словесний образ розгортається, його розвиток відчутно увиразнюється у чималій кількості дієслів. Дієслова та дієслівні форми належать до активних мовних засобів авторки, що індивідуалізують мовно-стильову палітру малої прози і виступають досить очевидною рисою малої прози Галини Тарасюк.

Література:

1. Тарасюк Г. Т. Новели: Проза / Г.Т. Тарасюк. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Відродження», 2006. – 416 с.
2. Тарасюк Г. Т. Ковчег для метеликів: новели / Г. Тарасюк. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 500 с.
3. Художня парадигма сучасної української малої прози: Навч. Посібник / Олена Федосій; За загальною редакцією проф. А.Б.Гуляка. – К.: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2012. – 186 с.

В статтє проанализированы глаголы, глагольные формы, принадлежащие к активным языковым средствам, которые индивидуализируют культурно-стилевую палитру малой прозы и выступают достаточно очевидной чертой малой прозы Галины Тарасюк.

Ключевые слова: *малая проза, психологизм, глагольные формы, внутренний мир, сопереживание, любовь, ответственность, женские образы.*

УДК 821.2

ББК 83.3 (4УКР)

О.М.Ткачук, к. філол. н., доц. (м.Тернопіль)

Жанрова модель містерії та «Великий льох» Т.Шевченка

У статті досліджується інтертекстуальні зв'язки жанру містерії та поеми-містерії Т.Шевченка «Великий льох». Містерія виникла в античній літературі, поширилася як драматичне дійство в Середньовіччя. Інваріантна структура жанру вплинула на драматургію давньої української літератури та поеми європейських романтиків. «Великий льох» засвідчує творче переосмислення жанрової моделі містерії, яка відповідала творчим інтенціям поета.

Ключові слова: *містерія, жанр, романтизм, історіософія.*

Tkachuk O.M. Mystery plays genre model and “Velykyi lokh” (“Great cellar”) by Taras Shevchenko

The article examines the inter-textual connections of genre of mystery and mystery-poem “Velykyi lokh” (“Great cellar”) by Taras Shevchenko. Mysteries originated in ancient literature, spread as a dramatic event in the Middle Ages. This genre invariant structure influenced the genre of drama of ancient Ukrainian literature and European romantic poems. “Velykyi lokh” exemplifies creative re-thinking of the mystery genre model to match the creative intentions of the poet.

Keywords: mystery plays, genre, romanticism, philosophy of history.

Постановка наукової проблеми та її значення. У свій час Олександр Білецький закликав дослідників об'єктивно висвітлювати семантику й структуру твору, з'ясувати «підтекст поеми, роз'яснити, який життєвий матеріал дав поштовх до її створення і як він художньо вилився у поемі; який комплекс почуттів та ідей хотів поет навіяти своїм уявним «співбесідникам – читачам»; яке місце поеми в низці інших творів поета і в конкретному літературному оточенні свого часу»[Білецький 1965: 244-245]. Безперечно, така методологія вченого спонукала тодішніх і теперішніх дослідників до глибшого осмислення твору митця і його місця в українському письменстві. У цій статті О. І. Білецький підтримав Леоніда Білецького, який запропонував вважати епілогом вірш «Стоїть в селі Суботові» поеми «Великий льох». Словом, цей вірш є складовою поеми, її органічним цілим. Історіософською тематикою та способом художнього моделювання дійсності цей твір відрізняється від поем митця, що вказує на відмінну жанрову природу.

Авторське визначення жанру твору, як правило, проливає світло на задум митця. Багатовікова традиція жанру містерії утворює жанрову модель, яка зумовлює не лише формальні ознаки, як наявність прологу, тричленна структура, алегоричні образи, симультанна дія, але й сформувала ідеологічні концепти. Дискурс містерії зародився в античні часи, утвердився в середньовічну добу як репрезентація біблійної історії. Якщо в античності – містерія це своєрідний спосіб посвячення неофітів, то в християнській моделі містерія зображувала ключові події Старого та Нового завітів, таїнство релігійного знання, яке неможливо осягнути розумом. Такий архаїчний концепт тим не менше переосмислили романтики, синтезувавши з жанром поеми. Відтак авторське жанрове визначення – «містерія» привертало увагу читача, визначало його рецепцію твору.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Поему «Великий льох» досліджували такі літературознавці, як О.Білецький, Л.Білецький, В.Бородін, Т.Комаринець, І.Дзюба, Ніла Зборовська, Ю.Івакін Ю.Барабаш, М.Новицький, П.Зайцев, В.Бородін, Ю.Івакін, О.Павлів, В.Пахаренко, С. Росовецький В.Сімович, Смаль-Стоцький, В.Соболь, М.Шкандрій, Вал. Шевчук, О.Федорук та інші. Жанру містерії в українській літературі присвячено статтю Катерини Клепець, в якій дослідниця звертає увагу на містерію «Великий льох»[Клепець 2015: 78-81].

Леонід Білецький підкреслив, що поема Тараса Шевченка «стоїть у найглибшій осередковій душі поета і його світогляду. Цілий свій політичний погляд на реальні відносини між Москвою, Польщею й Україною Шевченко в цій поемі поглибив не тільки тим, що переніс ці відносини із зверхнього, побутового й реального плану в план внутрішній, духовний – цього мало: поет переніс їх із плану іманентного» (внутрішнього – у трансцендентний) (потойбічний), з політичного – в історіософичний і релігійний вимір»[Білецький 1954: 281-282].

Новітній погляд на поему Шевченка запропонував Юрій Барабаш, відзначаючи історіософські концепції «Великого льоху»: «Відтворені у творі зламні етапи історичного розвою України за двісті років – від переяславської ради, через кривавий «час Петрухи» і псевдопросвітницький катеринський тоталітаризм аж до сучасної поетової доби, – це ланки ескалації єдиного процесу національного «знищення»; Шевченко осмислює і подає їх саме в такому ракурсі, ставлячи національне питання як центральне і найболючіше, по суті, фатальне для України[Барабаш 2001]. Шевченко осмислює ці події у символічних образах-знаках, які, на думку дослідника, детерміновані зовнішніми об'єктивними чинниками: межовим геополітичним становищем України поміж різними культурними світами й етноментальними, конфесійними системами, ще й зазіханнями сусідів, не вельми розбірливими у засобах реалізації месіанських амбіцій[Барабаш 2001: 8].

Іван Дзюба відзначив, що в містерії «Великий льох» наявні роздуми поета про минуле та майбутнє свого народу, втілені в складну драматичну композицію й насичену символікою поетичну мову, набули історіософської і трансцендентальної глибини». Символ «великого льоху» в Шевченка – це варіація і поглиблення символу могили (козацької могили, кургану), що проходять крізь усю його творчість, то знаменуючи історичну пам'ять народу й нагадування про героїчне минуле, то докір забудькуватим сучасникам, то марноту людських сил перед плином часу, то погубленість України або, навпаки, тимчасову запечатаність у підземеллі тієї сили, яка має визволитися й воскресити Україну. Могила (курган) – також високе сакральне місце для роздумів про світ (Перебендя) для кобзарського співу про долю України, зрештою – для всеосяжного погляду на рідну землю й апостольського слова до неї (в «Заповіті»). Іван Дзюба акцентує увагу на тому, що «могила у Шевченка має вимір не лише висоти, а й глибини: у ній сховано той дорогоцінний скарб, який, згідно з народною міфологією, відкривається лише посвяченому в таємницю, за сакральним кодом; якого шукають і не можуть знайти вороги, а в ньому ж – розгадка життя, дух воскресіння України»[Дзюба 2008: 270]. У цьому творі, на думку Івана Дзюби, Шевченко сказав... про безмірність бід, заподіяних Україні спершу гетьманом (Богданом Хмельницьким), а потім російським царем і царицею, – і про непростість будь-якої причетності до них, будь-якої, хоч і мимовільної, солідарності. В такий спосіб Шевченко висловив міру свого стражденного переживання історичної кривди, завданої Україні, – кривди, яка не лишилася в минулому, а вросла в майбутнє України»[Дзюба 2008: 270].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Поема Тараса Шевченка засвідчує широке інтертекстуальне поле, на це вказує сам жанр містерії, генеза якої сягає античних часів та доби середньовіччя. Містерія (від *грец.* *mysteria* – таємниця, таїнство) як жанр була відомою в часи Давньої Греції. Користувалися популярністю релігійні дійства про бога Діоніса, орфічні та фраксійські містерії. Платон відзначив, що тільки посвячені в них стають блаженними після смерті. За твердженням Цицерона, містерії навчали жити гармонійно і помирати з добрими намірами. Окрім того, елевсинські містерії відзначалися щороку на честь Деметри, богині плодючості й землеробства, а також Кори (Персофени), богині плодючості і царства мертвих. Розігрувався міф про викрадання Персофени. Важливі літургійні функції виконували давні афінські роди Евмолпидів і Кириків. Знаковими персонами під час дійства містерій були ієрофант та ієрофантита, що посвячували бажаючих у світ містерії, факелоносець та ієрокер, які читали під час богослужіння молитви.

У семантичному вимірі містерія означала таємничий релігійний культ, загадкові релігійні дійства, що відтворювали історію бога, його народження, страждання і смерть. Атрибутами містерій були очищення, спокутування, жертва, каяття у гріхах, процесії, пісні, танці, різні вияви екстазу, елементи символіки, алегорії, що виражаються в діях, словах і богослужбових ритуалах, піснеспівах, візуальних елементах. Дослідники відносять містерії до паралітературного дійства ритуально-релігійного характеру, яким притаманна подвійність в інтерпретації сюжетів Святого Письма як наративу правдивих подій і втілення *sacrum* (epifaniji), подвійний вимір композиції [Skucznski 2000: 157: 157].

З поширенням християнства в середню добу жанр містерій оновився, ставши невід'ємною частиною репертуару багатьох театрів Європи. Їх ставили у різних містах «Братства Страстей», названі так, оскільки предметом їхніх вистав було зображення хресних страждань Христа. Основою містерій були біблійні сюжети, пов'язані з народженням, стражданням і смертю Ісуса. На цій основі виникли драматичні твори, сюжети яких черпались із Святого Письма, а також апокрифів. Виділяються такі характерні риси середньовічної драми: світський характер навіть у трактуванні релігійних сюжетів, велика міра видовищного дійства.

У Франції побутували циклічні містерії, починаючи з 1450-х років. Так, «Містерія старого завіту» охоплює усі головні події, викладені у старому завіті. У її дійстві брали участь 243 акторів, які розігрували її частинами декілька тижнів. Обширною була «Містерія Пристрастей» Арну Гребана. У цих містеріях ключовими постають не образи «священних» персонажів (Христос, Богоматір), представлені безбарвно, а другорядні образи. Детально змальовували життя Марії Магдалини ще до її «вознесіння»: вона одягається за допомогою служниць, співає, танцює як звичайна жінка. Біблійні вислови тлумачаться буквалістично. Будь-яке біблійне висловлення чи деталь експлікується та інсценізується. У Євангелії сказано, що Пілат, відмовляючись судити Христа, «помив руки перед народом». І ось у містерії він наказує воїнові принести воду, потім рушник і повільно здійснює вказану процедуру. Оскільки Апостол Петро, захищаючи Христа, повинен дістати меч, то показано, як спочатку він купує цей меч у зброяра.

Помітну роль відіграють клоунади дияволів. Костюми й машинні ефекти відповідали загальному стилю спектаклю: глядачі бачили на сцені море, по якому плавають кораблі, осаду міст, землетрус, четвертування мучеників, ходу апостолів по небі. Словом, релігійна тематика містерій служила лише приводом для творення пишного і цікавого видовища, серії ефектних картин з діалогом, в яких наявні елементи живопису, побутові і комічні епізоди затьмарювали релігійну ідею [История 1985: 215-216].

Михайло Возняк окреслив основні риси західної середньовічної драми, що характеризується боротьбою двох елементів: церковно-літургійного і побутово-народного. Поступово у середньовічну епоху розширився зміст церковних містерій, у них функціонує побутово-народний елемент, наслідком чого почали містерії виконуватися народною мовою та наблизилися до земних інтересів народного життя [Возняк 1994: 151].

У тодішніх навчальних закладах України викладачі та студенти писали драми, друкували українською книжною мовою і ставили на сцені декламації та вистави: «На рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса» Христа Памви Беринди, «Вірші з трагедії Христос пасхон» (1630) Андрія Скульського, «Размишляє о муце Христа Спасителя нашего...» (1631) Іоникія Волковича та інші.

Отже, розквітала шкільна драма та такий її жанровий різновид, як містерія, творці якої спиралися на традицію західноєвропейської містерії. Особливої популярності набувають різдвяна і великодні містерії в Україні, які були синтетичними, поєднуючи релігійні елементи з монологами і діалогами, піснями; вони вражали глядачів багатством бутафорії, переодягань дійових осіб, колоритних епізодів (інколи з комічними елементами), сценічними ефектами вознесіння святих і падіння у пекло грішників. Для поезики містерії притаманні були алегоричні фігури, сценічні ефекти, символи, домисли, поділ драми на акти.

Михайло Возняк зауважив, що українська різдвяна драма містерійного характеру, тобто українські й великодні драми засвідчують безперечну ідейну і текстову залежність від європейських містерій [Возняк 1994: 170]. Загалом дослідники шкільних драм виділяють декілька тематичних груп: п'єси різдвяного і великоднього циклів («Мудрость передвічна, 1703»), «Торжество естества чоловіческого» (1706), «Образ страстей мира сего» (1729), «Действие на рождество Христово» (1702), Дмитрія Туптала (Ростовського). Агіографічна тематика порушувалася в міраклях, тобто в п'єсах на теми із життя святих; у драмах-мораліте були повчальними п'єси з алегоричними сюжетами («Воскресіння мертвих» (1717 – 1759)) [Мишанич 1983: 17].

В основу містерій були покладені євангельські, старозавітні та апокрифічні сюжети. Їх семантичне поле оберталось навколо подій християнської історії: народження Христа, його смерть і воскресіння Сина Божого. Це мистецьке поле доповнювали євангельські, апокрифічні епізоди про покликання апостолів, тайну вечерю, лікування хворого, його зцілення тощо. Епізоди релігійного змісту чергувалися з інтермедіями. У драмах містика поєднувалася з реалістичним началом, набожність – із іронічним, комічним модусом, що викликало незадоволеність світських і духовних очільників. Характерною є поетика цих драматичних творів: у них наявні монологи, трени, діють алегоричні образи, Побожні душі, вісники, Милість Божа. Вони насичені алегоричними, символічними образами й постатями (Розум, Милосердя, Пам'ять, Воля, Тріумф, Хрест, Цвяхи тощо).

Особливо популярною в XVII столітті була драма-містерія «Слово о збуренню пекла». В основу сюжету твору покладено апокрифічне «Никодимове євангеліє», в якому відтворюється історія про народження, муки, смерть і воскресіння Марійного сина Ісуса Христа, його прихід до пекла та визволення звідти праведних душ. У сценічній дії беруть участь Ад (персоніфікований образ пекла) Люципір (диявол), Ісус Христос, біси Люципера, Соломон, воєводи, послы.

Знаковою була постать українського письменника Феофана Прокоповича (1681 – 1736), який був теоретиком й автором драматичних творів. Його трагікомедія «Володимир» написана в річищі просвітництва. Письменник розробив свою теорію драми у підручнику з риторики, в якому визначив два фікційних наративи: фікція самої події і фікція способу викладу події. У події митець не досліджує, як вона відбувається, а споглядаючи, зображує, як вона могла відбутися. Він наділяє дійових осіб різними переживаннями душі й тіла, задрощами, сумнівами, жахом, додає різні рухи, погляди тощо. Сюжет для твору автор черпав з історичних джерел, літописних оповідань про хрещення Русі, з історіографічної прози другої половини XVI століття: «Синописис», «Хроніка із літописців стародавніх Феодосія Софоновича» та інших.

Драматург моделював утвердження християнства в Київській Русі. Його п'єса складається з п'яти дій, має пролог та епілог. Автор вдається до умовних форм моделювання художньої картини світу: з'являється тінь убитого Володимира, брата Ярополка, яка повідомляє верховному жерцю Перуна Жериволу про намір князя прийняти нову віру – християнство і знищити язичницьких богів. Жрець Жеривол вирішив повстати проти князя. Так розгортається містерійне дійство. У другому епістазисі (дії) моделюється розгортання подій: Жеривол криком скликає сили пекла, біса плоті та біса огуди, щоб заборонити Христовий закон, який запроваджує Володимир на Русі. Кожен біс обіцяє затримати цю доленосну подію. Біс огуди лає Христа як лиходія, біс світу прагне спрямувати Володимира на хибний шлях, біс плоті вражає князя любовними стрілами, напоєними отрутою (натяк на літописне твердження, ніби у Володимира було триста наложниць у кожному граді).

Так само персонажів з містерії зустрічаємо у поемі Джона Мільтона «Втрачений рай» (1667). Демонічні істоти немов зійшли зі сцени драми-містерії. Англійський митець показав можливість творчого переосмислення біблійної історії в поетичній формі. Хоча першопрохідцем був Данте з «Божественною комедією». Данте і Мільтон в конструюванні міфологічної картини світу доповнювали вихідний матеріал, намагалися, за допомогою уяви, ліквідувати логічні пробіли та суперечності біблійних легенд [Михайленко 2009: 889].

Очевидно, що при цьому митці реалізовували власну художню ідею, а не йшли в руслі християнської традиції. Такий спосіб художнього моделювання: поєднання міфологічного народного матеріалу та біблійної образності, а ширше християнської, включно з апокрифами – використовували романтики. У романтичній поемі збереглася лише інваріантна структура містерії.

З цього огляду варто глянути на жанрову структуру поеми-містерії Шевченка, адже романтики довільно підходили до жанрової моделі містерії. З одного боку поема Байрона «Каїн» йде в руслі біблійної фабули, переосмислюючи її, а з іншого – у «Дзядях» Міцкевича присутні містичні, таємничі події та дійові особи, що мало нагадують містерію.

Поему відкриває епіграф, який відіграє важливу семантичну функцію:

«Положил еси [поношение]
соседом нашим, подражение и
порушение сущим окрест нас.
Положил еси нас в притчу во языцех,
покиванию главы в людех».
Псалом 43. ст 14 и 15.

Тарас Шевченко цей псалм переспівав у «Давидових псалмах», в яких ліричний герой апелює до Бога, який їх «без ціни оддав еси / Ворогам проклятим; / Покинув нас на сміх людям... Покинув нас, яко в притчу / Нерозумним людям». Наратив розгортається як скорботний плач над недолею поневоленого народу: «Стид наш перед нами. / Окрадені, замучені, / В путах умираєм»[Шевченко 1990: 259]. Це виразна алюзія до буття нерозумних земляків, які примирилися з рабським становищем України. Тобто біблійний текст стає основою для історіософських роздумів поета про долю його народу. Жанр містерії якнайкраще підходив для цієї ролі. Для романтиків прийнятною стала структура містерії, яка вимагала побудови максимально узагальненої картини світобудови, а покладені в її основу були ключові епізоди з Біблії, в яких змінювався статус людини в світі[Михайленко 2009: 891]. Таким визначальним для Шевченка стало питання про державність України, навколо нього будується сюжет поеми. Доля трьох душ, двох Іванів, навіть трьох лірників пов'язана з національним буттям, питанням свободи.

Олександр Білецький підкреслив, що поема Тараса Шевченка «Великий льох» «стоїть у найглибшій осередковій душі поета і його світогляду». Митець майстерно вибудував продуману зовнішню симетрію. Перша частина – ліро-епічна, витримана в тонах елегії; друга – драматична; третя – епіко-драматична з сатирично-побутовою інтонацією. «Вся поема пройнята натяками на сучасну поетові дійсність, спогади про реальні (чи такі, що здавались поетові реальними) фактами. В останній частині поеми – образи лірників і картина археологічних розкопок під наглядом представників царської адміністрації – фантастичні образи відсутні; вона дає реалістичне зображення»[Білецький 1965: 245]. Водночас Олександр Білецький підкреслив зв'язок мотивів з українським фольклором: уявлення про душу-пташку, повір'я, пов'язані водою, з образами ворона і ворони, сказання про кладу, легенда про сина Гонти, деталь про ярчука та інші подробиці увійшли в поему безпосередньо з народного побуту[Білецький 1965: 246].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Шевченко продовжив традицію давньої української літератури поєднання церковно-християнського і побутово-народного дискурсу. Наприклад, три душі перебувають, по-суті, у чистилищі. Концепція чистилища не визнається православною церквою, проте була поширена в народних поглядах. В багатьох апокрифічних творах есхатологічного змісту йшлося про суд над грішником, що до другого пришестья. Відповідно грішна душа мала покутувати свої провини.

Частина про три душі виступає своєрідним прологом для поеми «Великий льох». Адже в ній йдеться про події, які передували теперішньому, пояснюють сучасне. Водночас Шевченко переосмислює цей структурний момент, в нього передісторія набуває повноцінної частини триптиху. Можна простежити й певну симультанність (одночасність) дії, хоча Шевченко зберіг лінійний виклад подій, об'єднавши частини місцем дії та причиною. Від

драми-містерії збереглася й драматичність викладу, який містить численні монологи та діалоги персонажів-алегорій. Останні витісняють ліричного наратора, якого так часто використовувати Т.Г.Шевченко у поемах. Ми не знаходимо звертань до читача чи персонажів, ліричних відступів. Лише поезія «Стоїть в селі Суботові» є виходом елегійних міркувань автора з приводу історичних подій та колізій змальованих у поемі «Великий льох».

Третя частина має вигляд сценічної дії. Попри виразний іронічний модус вона в душі містерії вказує на незавершеність історії й водночас її провіденційний характер історичного буття, в якому є місце оновленню-воскресінню України. Так поема-містерії «Великий льох» становить оригінальний жанровий інваріант містерії, в якому християнський дискурс трансформований романтичним міфотворенням.

Література:

1. *Skucznski 2000*: Skucznski J. Misterium teatralne Mickiewicz i inne. – Torun WU, 2000. – S. 157.
2. *Барабаш 2001*: Барабаш Ю. Поема-містерія «Великий льох» Тараса Шевченка // Дивослово. – 2001. – № 4.
2. *Білецький 1954*: Білецький Л. Великий Льох Тараса Шевченка // Тарас Шевченко. Кобзар: У 4 т. – Т.2. –Вінніпег: Тризуб, 1954. – С. 261. – 282.
3. *Білецький 1965*: Білецький О. Ідейно-художнє значення поеми «Великий льох» // Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – Т. 2. – К. Наукова думка, 1965. – С.244 – 245.
4. *Возняк 1994*: Возняк М.С. Історія української літератури: У 2 кн. – Кн. 2. – Львів: Світ, 1994. – С. 151.
5. *Дзюба 2008*: Дзюба Іван. Тарас Шевченко: Життя і творчість. – 2-ге вид. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С.270.
6. *Історія 1985*: Історія всемирної літератури: В 9 т. – Т. 3. – М.: Наука, 1985. – С. 215. – 216.
7. *Клепець 2015*: Клепець К. Тенденції розвитку жанру містерії в українській літературі: від бароко до реалізму // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 76-87.
8. *Михайленко 2009*: Михайленко Е.Н. Особенности романтического мифотворчества Д.Г.Байрона в мистерии «Каин» // Вестник Башкирского университета. Т.14. – №3. – Уфа, 2009. – С. 889.
9. *Мишанич 1983*: Мишанич О. Українська література XVIII століття // Українська література XVIII століття. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 17.
10. *Шевченко 1990*: Шевченко Т. Повне збір. творів: У 12 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 259.

В статтє исследується интертекстуальний зв'язи жанра мистерии и поэмы-мистерии Т.Шевченко «Великий льох». Мистерия возникла в античной литературе, распространилась как драматическое действо в Средневековье. Инвариантная структура жанра повлияла на драматургию древней украинской литературы и поэмы европейских романтиков. «Великий льох» свидетельствует творческое переосмысление жанровой модели мистерии, которая отвечала творческим интенциям поэта.

Ключевые слова: мистерия, жанр, романтизм, историософия

УДК821.161.2:821:2

ББК83.3(4Укр)

М.І. Федунь, докторант (Івано-Франківськ)

Мемуарний літературний портрет у західноукраїнських спогадах першої половини ХХ століття: специфіка творення

У статті йдеться про особливості творення мемуарно-літературного портрета в Західній Україні першої половини ХХ століття. На прикладі мемуарних портретів галицьких і буковинських авторів Вільде, Дучимінської, Кисілевської, Кудерни, Сімовича та інших розглядається специфіка творення цього різновиду споминів.

Ключові слова: мемуари, спогади, мемуарний літературний портрет, автобіографізм.

Fedun M. Memoirs literary portrait in West Ukrainian memoirs from the 1st half of the XXth century: creation specificity.

The article is about creation specificity of memoirs literary portrait in West Ukrain in the 1st half of the XXth century. The memoirs portraits of the authors from Halychyna and Bukovina – Vilde, Duchymynska, Kysilevska, Kuderny, Simovych exemplify the creation specificity of such types of memoirs.

Key words: memoirs, memoirs literary portrait, authorbiography.

Спомини про митців красного слова, незалежно від того, чи це автобіографії, чи просто згадки, щоденники тощо, – це, на наш погляд, мемуарно-літературні портрети¹. Вони можуть бути індивідуальними чи груповими (колективними) замальовками, входячи в мемуарні праці або залишаючись самостійними творами. Портрети підлягають певним закономірностям творення. Їм характерна циклічність (наприклад, «Іван Франко зблизька (п'ять портретів)» П. Франка [Франко 1937]). На відміну від біографічних книг чи політематичних мемуарних праць, сюжет яких складає життя, канвою для аналізованого різновиду споминів є постаті портретованих і особа самого наратора² із складним світом їх творчості та психічних задатків.

Постановка проблеми в загальному вигляді, та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. До специфіки написання портрета зверталися Плутарх, який зауважував: «Ми пишемо не історію, а життєписи»³ [Плутарх 1963: 24], Гегель. Досліджували цей різновид мемуаристики С. Аверинцев, В. Барахов, В. Смирнова, В. Гречнев, А. Павловський, І. Василенко та ін. Письменники особливо поцінювали цей жанр. Так, Герцен називав портрети «очерками характера» (рос.), а Тургенєв – «очерками лица» (рос.). Майстри літературного портрету – Герцен, Короленко, Паустовський, Франко, Рудницький та ін.

Термін «портрет» запозичений із художнього мистецтва. Як засіб характеристики зовнішності людини він пройшов еволюцію від просто портрета художника до синтетичного словесного зображення особистості. Ми ставимо своїм завданням окреслити особливості

¹ І. Василенко у праці «Специфіка літературного портрета як жанру сучасної мемуарної прози» (автореф. дисерт. на здобуття н. ст. к. філол. н. – Дніпропетровськ, 1997. – 22 с.) з'ясувала місце цього різновиду літератури в жанровій ієрархії мемуаристики й прийшла до висновку, що його зародження пов'язане з проблемою утвердження особистості автора, його мистецького світосприйняття, ставлення наратора до інших людей тощо. На сторінках розвідки знаходимо посилання на працю О. Галича «Українська письменницька мемуаристика», де чітко розмежовуються літературний портрет як жанр мемуарно-біографічної прози та документально-біографічної оповіді. І. Василенко пропонує терміни «літературний мемуарний портрет» і «літературно-мемуарний портрет», які, на наш погляд, є надзвичайно потрібними й коректними.

² Варто розмежувати, на наш погляд, мемуарно-літературні портрет і автопортрет (у ролі останнього може виступати й автобіографія), а також портрет з елементами автопортрету. Не виключаємо їх реалізації у формі криптомемуарів. Поява останніх обумовлена типологічною різноманітністю літературного портрета, який може реалізуватись не лише як мемуарно-автобіографічна проза, але й як жанри документально-біографічної оповіді, критики та науково-монографічного дослідження (за В. Бараховим).

³ Тут і далі переклади з російської мови наші.

творення західноукраїнського мемуарно-літературного портрета першої половини ХХ століття.

Мемуарний літературний портрет (галицькі терміни: «силует», «сильветка»), на нашу думку, – це художня, естетично довершена в ракурсі цілісного зображення людської індивідуальності словесна характеристика особистості та, вибірково, її життєвої й творчої діяльності у формі спогадового нарису чи есе. Невід’ємні риси портрета: достовірність, уміння автора заглибитися у духовний світ людини. Сюжет складає жива натура, сама особистість. Сюжетотвірним елементом є конфлікт, побудований на антитезі людського життя (любов – ненависть, горе – радість тощо). Незавершеність, ескізність, фрагментарність як специфічні риси мемуарного портрета створюють ефект мозаїчності. Попри притаманний портрету хаотичний характер, вгадується внутрішня логіка розповіді. Мозаїкове тло мемуарів, – випадкові розрізнені картини – теж авторський задум, котрий засвідчує неперебутність споминів, адже «безсюжетна» динаміка вбирає в себе певні мікросюжети. Зовнішньо незв’язані частини сполучаються в єдину розповідь. Присутнє й романтичне сприйняття: вміння знаходити красу в дрібницях, у буденному – незвичайне. Мемуарний портрет не виключає суб’єктивності.

Закон типізації у літературному портреті вимагає від наратора вибору однієї чи низки виразних деталей, котрі були б прикметними для певної людини. Подібно, як маляр шукає тони фарб, так мемуарист у «словесному живописі» (В. Барахов) зупиняється на певних фактах, інтерпретуючи побачене за допомогою художніх засобів: асоціацій, метафор, порівнянь тощо. Специфіка портретотворення – це не просто змалювання зовнішності героя, а створення довершеної картини. Уміння мемуариста проникнути в духовний світ особистості є однією із рис, котра засвідчує художню гармонію. У цілісному змалюванні людини (обличчя, мислення, мова, біографічні дані й т. д.), розкривається естетична сутність жанру літературного (мемуарного) портрета (В. Барахов). Завдання мемуариста – відтворити портрет якомога рельєфніше. І питання екзистенції займає тут не останнє місце.

Сюжетна канва, основою якої є людська особистість, лише «виграє» від суб’єктивного світосприйняття автора. Так, Ольга Кобилянська в автобіографії у листах до С. Смаль-Стоцького (1921), вдаючись до емоційно-експресивних оцінок образу матері, власного усвідомлення природи тощо, розкривається перед читачем не лише як емансипантка і письменниця, але й як особа романтичного світогляду.

Достовірність відтворення характеру людини не виключає й оповідей пасивного характеру (трансформація почерпнутого з уст іншої особи через власне світосприйняття). Почуте від А. Чайковського про І. Франка, інтерпретоване через художнє виявлення Ірини Вільде, вилилося в пасивні (не позбавлені правди) спогади «У Андрія Чайковського. Спомини письменника про Івана Франка». Серцевинною у творі стала концепція Чайковського: «Про Франка різне говорять тепер... але треба вміти відрізнити Франка-людину від Франка-творця...» [Вільде 1990: 195]. Не залишився в цих же спогадах поза увагою й «сеніор наших письменників» (Вільде) – Чайковський, його творча робітня. Людська привабливість портретованого та його професійні якості перебували у гармонійній цілісності зображуваного. Апелювання мемуаристів до елементів побуту засвідчило еволюційні зміни в портретотворенні.

Зустрічі тет-а-тет, розмови з митцями дають унікальну можливість для зображення творчої особистості. Адже «живий образ сучасника зафіксується у свідомості письменника часто на довгі роки і в результаті, мобілізуючи ресурси своєї пам’яті, письменник відтворює його індивідуальність, подібно художнику, ніби з натури [...]» [Барахов 1975: 71]. Довершені літературні портрети Кобилянської, побудовані на особистих згадках про неї, подавала Ірина Вільде («Кілька днів на зеленій Буковині. У Ольги Кобилянської», «Ольга Кобилянська зблизька і здалека» [Вільде 1990]). Постать І. Франка рельєфно вималювалася в мемуарах Марка Черемшини («Фрагмент моїх споминів про Івана Франка» [Черемшина 1956]), о.Волянського («Мої спомини про Івана Франка» [Волянський 2004]) та ін. У книзі «Три портрети» [Лепкий 1991], присвяченій Франку, Стефанику й Оркану, Б. Лепкий не тільки

передавав «живі риси цих письменників, інтонації їх голосу, звички, але зі спостережень, побутових деталей виникають надзвичайно влучні характеристики» (М. Ільницький). Проведення паралелей між українським і польським письменниками присутнє і в споминах В. Щурата «Ян Каспрович. Взаємини Франка з Каспровичем (Згадка)» [Щурат 1926]).

Для літературних (мемуарних) портретів характерні синекдохальність, темпоральність, «клаптики спогадів» (В. Барахов), котрі створюють відчуття незавершеності/завершеності, ескізності, фрагментарності. Названий факт у західноукраїнській мемуаристиці передається через назви спогадів, у яких присутні прикметник «останній» (П. Лисяк, «Остання зустріч. (Різдвяний спогад про композитора Віктора Матюка)» [Лисяк 1943]), прислівник «кілька» (О. Кисілевська, «Кілька днів серед своїх на Буковині» [Кисілевська 1939 а], «Кілька дрібних спогадів з зустрічі з Ольгою Кобилянською» [Кисілевська 1932]; Василь Лукич, «Іван Франко. Кілька спогадів і кілька здогадів його сучасника і співробітника» [Лукич 1927]), займенник «дещо» («Ольга Кобилянська, «Дещо з моїх споминів про М. М. Коцюбинського» [Кобилянська 1952]) тощо.

Недомальованість, котра й обумовлює «клаптикову» композицію твору, на нашу думку, – це принцип, який лежить в основі жанру. Саме він дає можливість письменнику виявити своє бачення людини, обрати власний спосіб відтворення її характеру. Мемуарист, як і автор художнього тексту й, навіть більше, живописець довершеної картини, шукає художньо виправданого штриха, колоритного мазка. Саме це явище дало змогу західноукраїнським авторам ввести в мемуари символ листа (О. Кисілевська, «Листи з-над Чорного моря (до сина)» [Кисілевська 1939b]; Ірина Вільде, «Моє знайомство з «Жіночою Долею» [Вільде 1990]), образ червоних троянд (Вільде, «Моє знайомство з «Жіночою Долею») тощо. «У вдало знайденій метафорі виражена поетична сутність жанру літературного портрета: відтворення художнього цілого з окремих, незначних, ніби прихованих [...] штрихів» [Барахов 1975: 72].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Слід звернути увагу на такий аспект: потреба досягнення подібності між «копією» (змальованим героєм) та оригіналом (людиною в житті) зосереджує увагу автора на певних характерних деталях. У Ірини Вільде Кобилянська – в чорній сукні. У Кисілевської – племінниця заплітає їй косу. Портрет буковинки вимальовується із щоденника С. Русової: «[...]старенька висока, худенька, з чорним, як смола, волоссям і чорними очима» [Русова 2004: 282]. А також – із слів Коцюбинського: «Видно, що з Буковини, бо струнка, як смерека» [Кобилянська 1952: 342].

У літературних портретах мемуаристів постаті письменників – «живе ціле». Тому поза увагою авторів не залишається й образ часу. А, одночасно, наратори сповідаються читачам про взаємини з описуваними героями, розповідають про їх вплив на особисту долю. Таким чином, маємо багатоплановий підхід до зображуваного, який «робить жанр літературного портрета неоднорідним за своїм складом» [Барахов 1975: 74]. Його рамки можуть розширюватися за рахунок автобіографій (О. Кобилянська: життєпис у листах до Смаль-Стоцького), епістол, елементів публіцистики та ін. жанрів. Зокрема, у стилі Вільде відчутний вплив репортажу («Ольга Кобилянська здалека і зблизька» [Вільде 1990]).

Специфічною ознакою літературного портрета є взаємозв'язок об'єкта й суб'єкта, адже саме він виступає як дієвий жанровоутворюючий фактор. Найбільш активний елемент портретотворення – вміння мемуариста увійти в духовний контакт з об'єктом зображення. Такий підхід характерний для споминів Ірини Вільде про Кобилянську, О. Дучимінської про Кобринську («Наталія Кобринська як феміністка» [Дучимінська 1934 б], «Мої спомини про Наталію Кобринську» [Дучимінська 1934 а]) та творів ін. мемуаристів. Цікаво, що Дучимінська, зображаючи подругу, вдається, шукаючи виважених тонів, до протиставлення. Переломним (кульмінаційним) моментом у портреті є сентенція: «Кажуть, що життя людини складається з трьох станів: надій, переживань і споминів. Я Кобринську пізнала якраз у цьому третьому стані» [Дучимінська 1934 б: 5]. Наступні, мінорні ноти, засвідчують болісні переживання героїні: смерть чоловіка, батька, невдача з редагуванням часопису та ін.

Розповідь досягає апогею, коли мемуаристка чує: «я одного не мала, що ви, як бачу, маєте... Одної розкоші я не зазнала в житті: материнства» [Дучимінська 1934 b: 6].

Архітектоніка портретотворення вимагає створення не статичного, а рухомого зображення. Якщо політематичні спогади базуються на протяжній у часі фіксації фактів і спостережень, то жанр літературного портрета дає можливість його авторам зосередити увагу на невідомому та індивідуальному. Мемуарист вихоплює із життя миттєве, швидкоплинне. Завдання майстра портрета – знайти «ключ» до розуміння важливих тенденцій і подій епохи, психології людини та її середовища, не обминаючи проблем національного характеру. Мемуаристика досліджуваного періоду, загалом, націоцентрична.

Фотографічність (прозорковість) мемуаристики не виключає мозаїчного нашарування фактів (фактографічності), що й дає ефект руху й наближає поетикальні особливості спогадового портрету до кінематографічних. Створюється враження, ніби мемуарист не просто гортає альбом світлин, а зблизька, за допомогою фотокамери, подає широким планом деталі побуту й творчості особистості, яку спостерігає. Автор мемуарного портрету прагне знайти в індивідуальному обличчі риси характерні для певної категорії людей, показати типове. Лише тоді, коли «артистизм» оригіналу накладається на “артистизм” творця портрету, складається художнє ціле (В. Барахов). Історична постать опиняється в естетичному ряді поруч героїв художньої літератури.

Характер реальної людини в західноукраїнській мемуарній літературі першої половини ХХст. стає об'єктом прискіпливого художнього аналізу, що засвідчує еволюційні процеси нашої мемуаристики. Кожна подробиця (деталь) в портреті – частина поетичного цілого. Мемуаристи усвідомлювали, що образ людини повинен постати в красі та цілості. Жива особистість ставала естетичною домінантою галицьких споминів, не залежно від того, в якій формі вони подавалися. Так, згадки В. Сімовича (1934) та Л. Луціва (1964) про С. Смаль-Стоцького були зрепрезентовані через криптомемуари, що ввійшли у вступи до видань «Т. Шевченко. Інтерпретації» [Смаль-Стоцький 2003].

Мовленнєва манера професора, його уподобання давали можливість обом мемуаристам не лише показати позитивні риси характеру сучасника, але й довести вплив його ідей на наступні покоління. За колоритно виписаним портретом Смаль-Стоцького – образ часу, історії, колізії драматичної доби формування національної свідомості. І – соціально-філософська концепція покоління послідовників професора. Естетичний ідеал не лише слугує засобом зображення реального, але й виконує суспільну функцію виховання прийдешніх поколінь. Таким чином, націоцентризм у мемуаристиці стає домінуючим. Життя, схоплене через активну позицію Смаль-Стоцького, насичує яскравим соціально-філософським змістом і образ Равлюка (у Сімовича). Конкретні епізоди, введені у канву спогадів Луціва й Сімовича, естетично виважені. Вони стають засобами «словесного живопису», «образною тканиною портрету» (В. Барахов).

Для того, щоб змалювати людину з натури, необхідно знайти виразну сцену, ненароком кинену фразу, яка запам'яталася, тощо. У живому характері необхідно схопити й передати те, що хвилює сучасників у цій людині. З. Мірна в мемуарно-літературному портреті «Спомини про бл. п. С. Смаль-Стоцького» [Мірна 1938] із низки зустрічей з ним акцентує на першій (1928 року), коли слухала його доповідь «Шевченко – співець самостійної України», і наступних – на другому науковому з'їзді в Празі, на святочній академії пам'яті В. Стефаніка. Авторка описує і професійні, й людські якості героя. Цей літературний портрет, вбираючи в себе мікросюжети, подає мозаїкову сюжетну канву, котра умовно складається із експозиції (перше знайомство), розгортання подій (науковий з'їзд, читання Смаль-Стоцьким творів Стефаніка), епілог – смерть письменника. Приглушено мінорні тони підсилюються асоціаціями: «Такою смертю вмирили хіба що герої творів Стефаніка. Професор її зовсім не страшився й дивився на смерть, як на звичайне природне явище... [Мірна 1938: 12]. Погодження із сином місця останнього спочинку, посмертних подарунків для друзів спричинило сентенцію: «Така висока, чиста й шляхетна була це душа!» [Мірна 1938: 12].

Естетична формула Герцена – «людина через історію» – знайшла своє місце в західноукраїнському мемуарному портретотворенні. У П. Карманського («Українська Богема» [Карманський 1996]) кожен портрет посідає місце, відведене йому історією. У ньому за індивідуальністю – тип, який відображає певний момент в еволюції духовного розвитку суспільства, його прикмети. У індивідуальних рисах людей (Франка, Лепкого, Косиніна та інших) – образ епохи. Хоча на передньому плані – ідеально-людське, а не історичне, однак закон типізації створює відчуття часу. Це засвідчили й спомини Л. Лепкого «Дещо про молодість Богдана Лепкого», «На маргінесі «Казки мого життя», «Льонь Туркенич в моїх спогадах» [Лепкий 2001], В. Сімовича («Діло». (Спогад із дитячих та гімназійних років))» [Сімович 1938], Б. Лепкого «Казка мого життя. Бережани» [Лепкий 1997] та інші. У індивідуальних долях письменників – характеристика тогочасної галицької інтелігенції.

Творчість митця, об'єкта дослідження, допомагає портретисту відтінити власну особу. Самі письменники (зокрема, в російській літературі – В. Короленко, в українській – Ольга Кобилянська) розуміли, що «в час творення ідей, звуків, образів ми стаємо дещо вище нашої середньої особистості... і ось тому так часто перше враження при зустрічі з письменником – буває легкий рух розчарування[...]»¹. Саме тому й писала Кобилянська, що «письменники одні люди в своїх творах, а другі – у приватнім житті» [Вільде 1990: 200].

Завдання митця красного слова – «дати художньо-узагальнений портрет справжньої людини свого часу» [Барахов 1975: 78]. Мемуарист Карманський в образі Франка прагне показати подвижника літератури, правдошукача, в його духовному обличчі – загострену чутливість до неправди, людинолюбство. Ці риси, як видно й з інших мемуарних згадок (портретів П. Франка), єдналися в Каменярі з чистотою й цілеспрямованістю натури.

«Портретист проникає у сферу творчості характеризованого письменника через його живу індивідуальність, його світосприйняття, через деталі його побуту. Залишаючись з письменником «один на один», розмовляючи з ним, він намагається зрозуміти духовну атмосферу, яка живить творчість зображуваного художника» [Барахов 1975: 79]. Чи не найближчою до такого намагання була Катря Гриневичева, коли писала про Франка («Зустрічі з поетом» [Гриневичева 2003]). «Ключник райських садів», «категорична велич», він полонив авторку ненав'язливим словом, сільськими традиціями простоти, правди, обов'язку. Приходило й болісне усвідомлення, що письменник, «прикутий хворобою дружини, шарпається серед родинних страхіть» [Гриневичева 2003: 158].

Портрет стає синтетичним у тому разі, коли суміщає в собі достовірність мемуарів, глибокий психологічний аналіз, принцип типізації, характерний для художнього твору, та специфічне літературно-критичне дослідження, як зауважував В. Гречнев². Такими є мемуарно-літературні портрети Вільде «Ольга Кобилянська зблизька і здалека», Гриневичевої «Зустрічі з поетом» та ін. Досліджувані мемуарні портрети «житійні», тому перипетії долі багатьох письменників (Франка, Кобилянської, Кобринської та ін.) можуть слугувати «канвою» для гостросюжетних біографічних романів.

Людина в літературному портреті – головний об'єкт естетичного пізнання, центр світорозуміння. Саме в ній – естетична цінність живої натури. Усвідомлення цього й спричинило появу мемуарно-літературних портретів, написаних на пошанування пам'яті померлих (Г. Кудерна, «Мій приятель Федькович» [Кудерна 1905]; М. Мочульський, «З останніх десятиліть життя Ів. Франка (1896 – 1919). (З приводу роковин смерті поета)» [Мочульський 1938] та ін.). Загалом, некрологічні жанрові компоненти були присутніми в більшості мемуарних портретів, наприклад, І. Зубенка «Андрій Чайковський. (Жмут споминів замість вінка на могилу)» [Зубенко 1935], К. Левицького «Володимир Лукич Левицький. (Посмертний спомин)» [Левицький 1938] та ін.

Живий образ художнім за своєю суттю. Завдання письменника: знайти мистецький синтез, який би давав можливість перевести цей образ в рамки літературного портрету.

¹ Короленко В. Собр. соч. В: 10-ти томах. – Т. 8 – М.: Гослитиздат, 1955. – С. 12-13.

² В. Я. Гречнев. Жанр літературного портрета в творчестві М. Горького. – М.-Л: Наука, 1964. – С. 5-6

Прагнення мемуариста – розшукати гармонійну форму, у якій, як нерозривне художнє ціле, поставали б не лише велике й мале, загальне й деталі, але і трагічне й радісне. Коли стирається грань між «вигаданим» і «документальним», твори стають у однаковій мірі й документальні, і художні. Як зазначав Барахов, їх не можна розділити на достовірні й вигадані компоненти без ризику порушити гармонію. З іншого боку, в кожного письменника своя манера зображення. Спогади Ірини Вільде, О. Кобилянської, О. Кисілевської, Л. Лепкого, П. Карманського та ін. проникнуті духом творчого, художнього дослідження людських характерів: соціально-філософський і естетичний аналіз реальної людини сполучається в їх портретному живописі з образним сприйняттям оточуючих. Тут і тенденція до розкриття ідеально-людського, й історизм. Це синтез, який так потрібен споминам. Не дивно, що в особах письменників-мемуаристів (Вільде, В. Сімовичу, О. Кисілевській та ін.) гармонійно поєдналися мемуарист, філософ та історик. Людина й час у їх творах нероздільні. Тому майже кожен портрет «автопортретний», адже йому притаманна повсякчасна присутність письменника-наратора. Аналітичний підхід дає можливість зрозуміти людську сутність. Автор, перебуваючи на другому плані, співпереживає героєві, роздумує над його долею, Однак, він не зникає зовсім. Виразні обличчя сучасників – це розділи і його біографії. Можемо вести мову про автопортрет у портреті: Вільде, переповідаючи про відвідини Кобилянської [Вільде 1990], повідомляла й про подробиці свого життя. Спогади Ірини Вільде, О. Кисілевської, О. Дучимінської й ін. про О. Кобилянську та О. Дучимінської про Н. Кобринську – це частини їх життєписів.

Мемуарно-літературний портрет досліджуваного періоду – природня складова тогочасного письменства. У ньому повноцінно зображені людина й епоха, в якій вона жила. Мемуаристів цікавила не так зовнішність героїв, як їх духовне ество. «Словесний живопис» через мозаїчність викладу, агіографічні мотиви, асоціативність, автобіографізм, бажання проникнути у духовний світ особистості тощо засвідчив еволюційний поступ нашої мемуаристики.

Література: Барахов 1975: Барахов В. Литературный портрет как жанр мемуарной прозы // Русская литература. – 1975. – №2. – С. 70-82; Вільде Ірина 1990: Вільде Ірина. Незбагненне серце. – Львів: Каменяр, 1990. – 256с.; Волянський 2004: Волянський О. Мої спомини про Івана Франка / Арсенич П. Священничий рід Бурачинських. – Івано-Франківськ, 2004. – С. 87-108; Гриневичева 2003: Гриневичева К. Зустрічі з поетом // Перевал – 2003. – С. 157 – 162; Дучимінська 1934 а: Дучимінська О. Мої спомини про Наталію Кобринську // Жіноча Доля. – 1934. – №12-13. – С. 3 – 7; Дучимінська 1934 б: Дучимінська О. Наталія Кобринська як феміністка. – Коломия, 1934. – 30с.; Зубенко 1935: Зубенко І. Андрій Чайковський. (Жмут споминів замість вінка на могилу) // Дзвони. – 1935. – №10. – С. 465-469; Карманський 1996: Карманський П. Українська Богема. – Львів: Олір, 1996. – 140с.; Кисілевська 1939 а: Кисілевська О. Кілька днів серед своїх на Буковині // Жіноча Доля. – 1939. – Ч. 9-10. – С. 16; Кисілевська 1932: Кисілевська О. Кілька дрібних спогадів з зустрічі з О. Кобилянською // Жіноча Доля. – 1932. – Ч. 17. – С. 3-4; Кисілевська 1939 б: Кисілевська О. Листи з-над Чорного моря (до сина). Коломия: 3 друкарні «Джерело», 1939. – 177 с.; Кудерна 1905: Кудерна Г. Мій приятель Федькович. – Промінь. – 1905. – №11. – С. 138; Кобилянська 1952: Кобилянська О. Дещо з моїх споминів про М. М. Коцюбинського / Кобилянська Ольга. Вибрані твори: В 3-х томах. – Т. 3. – К.: Держ. в-во худ. літ. – С. 342; Левицький 1938: Левицький К. Володимир Лукич Левицький. (Посмертний спомина) // Діло. – 1938. – Ч. 232. – С. 6; Лепкий 1997: Лепкий Б. Казка мого життя. Бережани. – Твори: В 2-ох т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1997. – С. 594-772; Лепкий 1991: Лепкий Б. Твори: В 2-ох т. – Т. 2. / Упор., автор приміток М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991; Лепкий 2001: Лепкий Л. Твори. – Тернопіль, 2001. – 296 с.; Лисяк 1943: Лисяк П. Остання зустріч. (Різдвяний спогад про композитора Віктора Матюка) // Краківські вісті. – 1943. – №4. – С. 10 – 11; Лукич 1927: Лукич Василь. Іван Франко. Кілька спогадів і кілька здогадів його сучасника і співробітника. – Філадельфія, 1927. – 19 с.; Мірна 1938: Мірна З. Спомина про бл. п. С. Смаль-Стоцького // Жіноча Доля. – 1938. – Ч. 20. – С. 12; Мочульський 1938: Мочульський М. З останніх десятиліть життя Ів. Франка (1896 – 1919). (З приводу роковин смерті поета) // Діло. – 1938. – Ч. 158. – С. 6; Плутарх 1963: Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 3-х т. – Т. 2. – М.: Изд. АН СССР, 1963. – С. 395; Русова 2004: Русова С. Мемуари. Щоденник. – К.: Поліграфкнига, 2004. – 544с.; Сімович 1938: Сімович В. «Діло». (Спогад із дитячих та гімназійних років) // Діло. – 1938. – Ч. 9. – С. 9; Смаль-Стоцький 2003: Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси: Брама, 2003. – 376с.; Франко 1937: Франко П. Іван Франко зблизка (п'ять портретів). – Львів: накладом Повітового Союзу Кружків Р. Ш. у Львові, 1937. – 32с.; Черемшина 1956: Черемшина Марко. Фрагмент моїх споминів про Івана Франка / Іван Франко у спогадах сучасників. Упор. О. І. Дей та Н. П. Корнієнко. – Львів: Кн.-журн. в-во, 1956. – С. 304-308; Щурат 1926: Щурат В. Ян Каспрович. Взаємини Франка з Каспровичем. (Згадка) // Діло. – 1926. – №172. – С. 3.

Федунь М. Мемуарний літературний портрет у западноукраїнських воспоминаннях першої половини ХХ століття: особливості побудови.

У статті йде мова про особливості побудови мемуарно-літературного портрета на Західній Україні першої половини ХХ століття. На прикладі мемуарних портретів галицьких і буковинських авторів Вильдэ, Дучиминської, Кисилевської, Кудерної, Симовича і інших розглядаються особливості побудови цього виду воспоминань.

Ключеві слова: мемуари, воспоминання, мемуарний літературний портрет, автобіографізм.

УДК 821.161.2 – 6.09

«18»Н.Кобринська:140.8М.Павлик

А. І. Швець, к. філ. н. (Львів)

«Між нами антагонізм двох культур, а надто конкуренція...» (Наталія Кобринська та Михайло Павлик: діалектика особистого й творчого)

У статті на основі епістолярного матеріалу та спогадів сучасників проаналізовано головні аспекти життєтворчих взаємин Наталії Кобринської та Михайла Павлика: лінію інтимно-приватних стосунків, співучасть в галицькому жіночому русі, видавничу діяльність, партійно-радикальний зв'язок. Простежено характер й причини конфліктності в їхніх взаєминах (ідеологічні, світоглядні, літературно-естетичні, приватно-особистісні). **Ключові слова:** епістолярій, жіночий рух, конфлікт, творча співпраця, критичний дискурс, світогляд.

Alla Shvets «Between us are two cultural antagonisms, and especially competition...» (Natalia Kobrynska and Michael Pavlyk, personal and creative dialectic)

In the article the main aspects of the life-creating relationship between Kobrin Natalia and Michael Pavlyk, private line of intimate relations, participation in Galician women's movement, publishing, party-radical connection are analyzed on the basis of epistolary materials and memories of contemporaries. It traces the nature and causes of conflicts in their relationship. (Ideological, literary and aesthetic, private and personal).

Keywords: correspondence, the women's movement, conflict, creative collaboration, ideology.

Постановка наукової проблеми та її значення. Роль Михайла Павлика у творчій та особистій біографії Наталії Кобринської є особливо важливою, якщо зважати на його світоглядну впливовість на початкуючу письменницю, важливе сприяння в емансипаційних процесах, що їх вона ініціювала в Галичині, дієву причетність до її видавничої репрезентації. Цікавою віхою їхніх взаємин, яка, згодом, інспірувала чи не всі етапи життєтворчості, або навпаки, суттєво шкодила їм, була невдала з боку Павлика спроба інтимізувати свої стосунки з Кобринською в матримоніальному форматі.

Колізії цих емоційно контрастних, темпераментно бурхливих, часами злагоджених, а з часта й конрверсійних стосунків відбито в приватному епістолярії Кобринської, хронологічно охопленому 1887 – 1906 роками¹ – напролюд цікавому, далеко ще не зглибленому культурно-інтелектуальному та інтимно-особистісному дискурсі, який оприявнює, з одного боку, особливості літературного процесу та критичної думки останнього двадцятиліття ХІХ та початку ХХ століть, взаємини в письменницькому середовищі Галичини, а з іншого – показує характер непростих стосунків між адресантами, не завжди ословлених, але внутрішньо пережитих інтимних почувань, духовних розмислів, психологічних саморозкриттів, емоційних рефлексувань та сердечних порухів. Чимало Павликових суджень та оцінок про особу Кобринської як жінки, письменниці та першої галицької феміністки містяться в його епістолярії з іншими особами – сестрою Анною, Іваном Франком, Михайлом та Людмилою Драгомановими, Лесею Українкою, Соломією Крушельницькою, які засвідчують Павликів невгамовний приватно-чоловічий й літературно-критичний інтерес до Кобринської.

¹ Листи М. Павлика через втрату архіву письменниці, на жаль, не збереглися, тоді як в його архіві (ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219) збереглося 116 листів до нього Н. Кобринської.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Безпосереднє їхнє знайомство припало на 7 серпня 1884 року під час віча українського студентства в Коломиї в рамках другої студентської мандрівки підкарпатськими селами, яке відбулося в залі колишньої етнографічної виставки. *«В тім самім часі пізнала також М. Павлика, котрого вельми ціnilам за його «Ребенукову Тетяну»* [Кобринська: 21], – констатувала Кобринська в автобіографії. Проте для нього самого ця зустріч «мала глибокий і тривкий вплив: зродила в душі демократичного Павлика любов, що довго й пристрасно жаріла для цієї гарної й так небуденної жінки – елегантної, освіченої, талановитої, з товариськими прикметами світової дами» [Книш 1957: 37].

Інтенсивнішими взаємини Павлика з Кобринською стали від часу підготування до друку збірника *«Перший вінок. Жіночий альманах, виданий коштом і заходом Наталії Кобринської і Олени Пчілки»* (Л., 1887), в якому, разом зі своїми сестрами, хотів взяти участь й сам Павлик зі статтею «Причинок до «етнографії» любови». Друкувати Павликову публікацію в альманасі, хоч би й навіть не підписану, Кобринська категорично не годилася, як відмовила в цьому раніше й М. Драгоманову, пояснивши послідовною настановою збірника на виключно жіночу автуру. Натомість умістила в «Першому вінку» матеріали Павликових сестер – Катерини Довбенчук (етнографічну розвідку «Дівка й княгиня, народні обичаї з Косівщини». С. 197 – 206) та Анни Павлик («Зарібницю». С. 361–364; за підписом – Анна П.), попередньо досить прискіпливо їх зредагувавши та відіславши ще й на додаткову редакцію Франка із засторогою не підписувати авторства.

На появу «Першого вінка» Павлик відреагував ґрунтовною рецензією під назвою «Перші ступні русько-українського жіноцтва» [Павлик 1890], в якій спеціально зупинився на доробкові Кобринської. Охарактеризувавши побіжно її художні твори – «добре оброблене», з «гарними образами» оповідання «Пані Шумінська» (Перший вінок. – С. 177 – 195) та «далеко слабше» – «Пан судія» (Там само. – С. 375 – 395), Павлик зауважив, що «сила Кобринської не в отсих оповіданнях, а в наукових річах за жіноцтво», які «ведуть перед у думках за жіночу справу, і дають толк усій книжці» [Павлик 1890: 49]. Найцікавішою з п'яти уміщених у збірникові статей Кобринської критик назвав «Руське жіноцтво в Галичині в наших часах» (С. 68–102), яка продемонструвала, що *«з усіх австрійсько-угорських русинок Кобринська, очевидно, найбільше знає за жіночу справу, та й доси для неї найбільше зробила»* [Павлик 1890: 49]. Втім дорікнув авторці за переобтяжену полонізмами, мову її наукових праць, заледве зрозумілу для не підготовленого читача, й недостатню увагу до форми в художніх творах [Павлик 1890: 49].

1888 року поміж Павликом та Кобринською несподівано назріла нова хвиля взаємин – інтимна. Виношуючи свій давній матримоніальний план, 8 грудня 1888 року Павлик поїхав до Болехова [Павлик 1912: 298], на цей раз уже «не для самих відвідин» чи ділових розмов [Книш 1957: 122], а з тим, щоб «попросити руки Кобринської, бажаючи з нею одружитися» (лист Павлика до Людмили Драгоманової від 12 грудня 1888 р.) [Павлик 1912: 229]. Шлюбну мотивацію своїх намірів він листовно виклав уже по поверненні з Болехова Людмилі Драгомановій, знаючи, що й вона листується з Кобринською. На його прохання дружина Михайла Петровича мала посприяти цьому любовному зближенню й допомогти Павликові «здобути Кобринську» (лист до Л. Драгоманової від 12 грудня 1888 р.) [Павлик 1912: 300], за потреби скориставшись для цього його ж авантюрним сценарієм: *«Можете щось видумати, от хоть би таке, що, мовляв, по поводу редакційних змін у Львові Ви згадали й те, як важко би мені вести хоть «Батьківщину» без щирого друга, без жінки то, мовляв, чому би мені не одружитися з нею, якби вона мала охоту? Після цього Ви й сказали би за мене, що знаєте. Мені ж до роботи, що стоїть передо мною, справді треба домашнього життя, а то я не раз кажуся в самоті»* [Павлик 1912: 300]. Кобринська витримала паузу, пояснивши, що «цього зовсім не сподівалася» й пообіцяла подумати. Тиждень по тому, 17 грудня 1888 р., роздумавшись, надіслала Павликові свою листовну відмову, явивши власний погляд на питання подружжя: *« <...> я на родинне життя цілком інакше дивлюся, як його загально*

беруть, і нема ніякої на світі сили, щоби мене наклонила до кроку, котрий не годив би ся з моїми на то житє поглядами» (лист від 17 грудня 1888 р.) [ЦДІАУ України у Львові: 12]. Кобринська більше очікувала від Павлика дієвого співробітництва, аніж малоуспішних й абсолютно нецікавих для молододі вдови фліртів. Хоча в дальших своїх листовних поясненнях умалила гордовитий тон й засвідчувала розуміння та повагу до сердечних виявів приятеля, намагаючись все ще устатувати їхні дочасні стосунки значно важливішою для неї творчою співпрацею: «Ви більше робите собі надії, ніж я Вам дати можу... Мені жаль, дуже жаль, що наша дружба так неfortunно кінчиться рахую єще на Ваше літературне, що так скажу «зване»...» (лист від 17 грудня 1888 р.) [ЦДІАУ України у Львові: 12]. Як альтернативу подружжю, вона запропонувала Павликові оптимальну модель літературної співпраці: «<...> доки будемо служити одним ідеалам, наші дороги не розійдуться. До того видиться мені ближше полученє злишине» (лист Кобринської до Павлика від 17 грудня 1888 р.) [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219: 12]. Зі своїми інтимними переживаннями, «сотворений для мирного сімейного життя», Павлик не крився й перед Михайлом Драгомановим, розпучливо переживаючи любовний провал та наче виправдовуючись перед досвідченим і щасливим сім'янином: «Мені найбільше ходило про те, щоб вона була у Львові та змогла тут краще розвинути свій талант, бо в Болехові вона по найбільшій часті мусить тратити час та енергію на «політиковання», «візитовання», й т. ін. чортовщину, від котрої теоретично так відтріпується. Я ще таки не трачу надії, що це поведеться, хоть, звісно, заміж за мене вона не вийде, їй може «заімпонувати» все таки «світовий мужчина», а я майже усім до них противенство» (лист до Драгоманова від 23 грудня 1888 р.) [Павлик 1911: 304 – 305].

Відколи Павликові інтимні проєкції на Кобринську зазнали фактичного фіаско, його зневажені чоловічі амбіції змінили прихильну тактику в імпліцитно опозиційну. Надалі особа Кобринської в житті Павлика почала позиціонуватись в новому конфронтаційному статусі: «я не то що не найшов собі в ній дружину, або хоть літ<ературного> товариша, а найшов ворога, котрого якнайменше бажав» (лист Павлика до Л. Драгоманової від 17 січня 1889 р.) [Павлик 1911: 319]. І хоча Павлик шляхетно заприсягся, що «не вмішає цієї справи» в його з Кобринською «публічні відносини» [Павлик 1911: 320], подальші їхні ділові стосунки засвідчували протилежне – відверта чоловіча помста та затаєна образа за нерозділене кохання й відхилену шлюбну пропозицію якнайяскравіше відбилася в прискіпливому Павликовому критиканстві громадських заходів, публіцистичних праць й видавничих проєктів Кобринської.

Цей прикрий для Павлика інтимний інцидент з Кобринською періодично відлунював в його психіці то спалахами лабільної емоційності, то дивакуватими виявами чоловічої упередженості, екстрапольованої на усіх галичанок, в «нелюдському» психоукладові яких, у порівнянні з наддніпрянками, Павлик вбачав причину своїх матримоніальних невдач: «Думав найти собі жінку на Україні, якби був тудя поїхав (галичанка ні одна за мене не піде, а зрештою вони якісь недолюдки против росіянок; от Франчиха [їдеться про дружину І. Франка. – А.Ш.] звичайнісінька російська панночка, а й то куди простіша й людяніша від найпоступовішої галичанки Кобринської» (лист до Драгоманова від 26 лютого 1889 р.) [Павлик 1911: 347].

Зрезигнувавши Павликову шлюбну пропозицію, Кобринська проте не бажала віддавати його в цілком чужі руки, боячись, щоб бува не обкрутила його якась українка, а тому запопадливо рекомендувала цю кандидатуру в подружжя «своім» і близькій приятельці Ользі Кобилянській, шляхетно дбаючи «о рятунок одних і других літературних спосібностей» [Л. – Ф. 14. № 769: 5]. 1111

Однією з найголовніших точок ідейного зближення Павлика та Кобринської стало **жіноче питання**. Саме в цій царині чи найбільше збігалися їхні суспільні й громадянські інтереси. На етапі зародження жіночого руху Кобринська вважала Павлика своїм ідейним

спільником, а його праці¹ про суспільне становище жінки, які сформували цікавий феміністичний дискурс у маскулінній інтерпретації, сприймала як серйозне ідеологічне та теоретичне підґрунтя до власних емансипаційних концепцій. Як стверджує Лілія Приймак, «серед редакторів тогочасних часописів тільки він на ті часи так гаряче опікувався «жіночою справою та долею»» [Приймак 2003: 44].

Публічною трибуною порівняно молодій галицькій феміністиці, яка спочатку ідеологічно асоціювалась з ідеями радикальної партії, мав стати журнал «Народ», заснований 1 січня 1890 р. Кобринська ініціювала відкриття в ньому спеціальної рубрики «Справи жіночі», яка б звіщала про найновіші події в царині жіночого руху в Галичині та за кордоном. Втім, чи то через особисту амбіцію мати власний друкований орган та «станути колись сталим кореспондентом» (лист до Павлика від 30 грудня 1889 р.) чи через уже на початку помітні незгодження з редакцією, Кобринська від друкованої участі в «Народі» відмовилася й надалі відверто йому опозиціонувала, критикуючи за подвійні партійні стандарти журналу. Зрештою рубрика «Справи жіночі» не набула аж такої читацької популярності, а Павлик свідомо елімінував з цього процесу Кобринську, інформаційно ігноруючи ті поодинокі суспільно-громадські потуги, що їх в інертному галицькому середовищі вона здійснювала. Як стверджувала Ірена Книш, «скупість і тенденційність вісток в “Народі” про почини Н. Кобринської для українського жіночого руху були зрозумілі кожному, хто знав відношення до неї Павлика. Його особисто-інтимна невдача не послаблювала амбіцій Павлика виявляти власний вплив на рух, який Кобринська інспірувала» [Книш 1957: 156].

Через те, мабуть, згодом у тандемі з Франком Павлик не підтримав ідеї Кобринської продовжувати альманаховий формат жіночого видання, лобіювавши натомість ідею періодичної газети, яку мала б редагувати Олеся Бажанська (в заміжжі Озаркевич, братова Кобринської) й схиливши до цього усіх потенційних дописувачок. Детальніше про колізії цього нереалізованого видання див.: [Швець 2010]. Такі позалаштункові дії Павлика дали підстави Денису Лукіяновичу кваліфікувати їх як затаєну помсту: *«за кулісами були Павликові порахунки з Кобринською попадянюкою і попадею, ще й дамою порахунки за «Перший вінок», куди вона не прийняла його статті, а статей його сестер не підписала повним ім'ям. Були порахунки за «панський фемінізм» і за націоналізм. Павлик підшукав редакторку для журналу, вдарився за грішми з Києва. Жаль, що Кобринська не була схильна до часопису, а вперто обстоювала альманах, дарма, що в Галичині був налаштований апарат, а на Придніпрянщині Олена Пчілка приєднала гурт співробітниць. Жаль, що справа мала куліси»* [Лукіянович 1936]. Зрештою відсутність видавничого досвіду молодій редакторці Бажанській, відповідного жіночого консенсусу та єдиного редакційного центру, до того ж без допомоги, за словами Павлика, «найспосібнішої до того з галичанок» Кобринської «Рівність» так і залишилась чийось нереалізованим амбіційним проектом.

Опинившись на маргінесі літературно-видавничого життя Галичини та неухильно мріючи про власне видавництво, Кобринська самотужки започаткувала свою видавничу серію «Жіноча бібліотека», обравши, за словами Павлика, «середню дорогу» між альманахом та періодичною газетою (Народ. 1894. № 3. 1. лютого). Три її книги під назвою «Наша доля. Збірник праць різних авторів» (1893 р. – у Стрию та дві 1895 р. і 1896 р. – у Львові) стали безпрецедентним явищем літературної феміністики. Втім амбітний видавничий проект Кобринської замість сподіваного суспільного резонансу наразився на вістря якщо не

¹ Деякі з них: «З життя і праці нашого жіноцтва» (Батьківщина. – 1889. – № 1), «Дещо про рух русинок» (Народ. – 1894. – № 13–14. – С. 218–219), «В справі робітних людей і жінок у Галичині» (Народ. – 1890. – № 23. С. 372), «Товариство руських жінок на Буковині» (Народ. – 1894. – № 19. – С. 296–298), «Ще із-за товариства руських жінок на Буковині» (Народ. – 1894. – № 21. – С. 331–333), «Про емансипацію жінки», «Подружжя й сім'я в світлі новіших наукових дослідів» (Народ. – 1892. – № 2. – С. 33–35), «В справі просвіти русинок» (1890. – 1 лип.). Павлик також переклав працю А. Додея «Про жінчину, її суспільне становище й обдарування» (ЦДІА у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Спр.91).

зумисного ігнорування, то подальших різко критичних опіній у галицькій періодиці. Паралельно існував й приватний епістолярний дискурс у маскулінному середовищі, де велася лінія непублічних обговорень нового проекту опальної галицької феміністки. Наприклад, щодо своєї участі в «Нашій долі» Драгоманов радився з Павликом, а той зумисне чинив цьому проєктові відверту антирекламу, листовно підбурюючи товаришів та ідейних соратників його ігнорувати: *«Щодо Кобринської, то ми всі на неї обурені, і ніхто не дасть до її видання й стрічки (обіцяв був Герасимович – за Франка не ручу)»* [Павлик 1911: 228], переконував Драгоманова в листі від 1 червня 1893 р. Солідаризуючись з одностайністю радикалів, не став дописувачем «Нашої долі» й Франко.

Звісно нагоди публічно покпинити з Кобринської тоді Павлик не упустив, услід за Франком «оцінивши» першу книжку «Нашої долі» у в'їдливій рецензії на сторінках «Народу» (1894. – 1. II. – № 3. – С. 46–49), яка, фактично, була не так літературним чи загально культурологічним аналізом видання, як черговим приводом для зумисного критиканства самої Кобринської. Вона ж відповіла критикам спростувальною статтею «Слівце про перший випуск «Жіночої долі» [Кобринська 1895], згадавши й Павлика, який «більше серйозно, але і більше злобно віднісся до «Жіночої долі» [Кобринська 1895: 100].

Пригасити конфліктний запал Павлика до Кобринської щоразу листовно намагався Драгоманов, іронічно звівши причину їхніх з Кобринською суперечок до приватно-особистісної генези: *«Я думаю взагалі, що нема що споритись з нею. Все те пусте <...>. Як Ви не чуєте носом, що основа полеміки Кобр[инської] з Вами і Вас з Кобр[инською] просто те, що Ви колись не полагодили з нею особистих справ, так як Наїна і Финн в «Руслані і Людмилі» і що Ви обоє просто проситесь в пародію, в оперетку? І що за спіхи непременно в І ч[ислі] споритись з Вашою Наїною?!»* (лист до Павлика від 3/15 січня 1894 р.) [Павлик 1911: 1415]. Натомість Павлик пояснив характер котроверсійності своїх взаємин з Кобринською іншими мотивами, спростувавши версію Михайла Петровича про інтимне підґрунтя цієї ворожнечі: *«Мені взагалі противні такі відносини до особи, бо то було би дуже негарно. Навіть, якби я справді не міг без неї жити, і вона мені відмовила би, то й тоді я швидше виносив би її, ніж сокрушав і за що? Це ж був би егоїзм над егоїзмами! Але ж воно мені зараз стало ясно, що ми по всьому не пара і я не раз дякував Богові і чортові, що так не сталося за себе і за неї, навіть тоді, як мені через те прийшлося захорувати. Я певний, що й з її боку нема такого мотиву, бо що ж її я? Між нами антагонізм двох культур, попівсько-шляхетської і мужицько-поступової, а надто конкуренція коло справи, котрою, по думці Кобр[инської], слід займатись тільки їй. А мені хочеться тільки мати право і собі казати тут свою думку»* (лист до Драгоманова від 19 січня 1894 р.) [Павлик 1911: 22].

Окремою сторінкою взаємин Павлика з Кобринською стала їхня *політична діяльність* у заснованій 1890 році Русько-українській радикальній партії. Партійно-ідеологічні орієнтири Кобринської були не так її світоглядним самоствердженням чи потребою кінцевої партійної самоідентифікації, як неминучим вислідом її громадської діяльності в царині жіночого руху, коли такі емансипаційні устремління мусіли б опертися на певній ідеологічній, зокрема, політичній основі. Найбільш адекватною до устоїв Кобринської була на той час програма новозаснованої радикальної партії. Спочатку Кобринська була «теоретичним симпатиком радикалів» (Д. Лукіянович), декларуючи інтенцію «узгіднити жіночий рух з цілим радикальним рухом» (див. про це: [Стахів 1934: 73]). Але якраз на ґрунті жіночого питання, його політичної концептуалізації, між Кобринською та радикалами виникло світоглядно-ідеологічне неузгіднення, що зриміше загострилося згодом в головних котроверсійних дискурсах, як-то «альманах чи газета?» та «вільна любов», чільними антагоністичними фігурантами яких були Кобринська та Павлик. *«Бажаячи загорнути український жіночий рух під виключний вплив радикалів Павлик мобілізував усіх проти Кобринської»* [Книш 1956: 141], так мотивувала ці міжособиці І. Книш.

У силовому полі перманентних котроверз Павлика з Кобринською, підсилених ще й конфронтаціями на політико-ідеологічному ґрунті, постала ще одна дискусія, в епістолярно-

емоційний діапазон якої потрапили, окрім Павлика, ще й Франко, Драгоманов, Огоновський, Василь Лукич. 1893 року Павлик вкотре намагався здійснити чергову публічну атаку на Кобринську на цей раз у зв'язку з її відвертою критикою програми радикальної партії в аспекті апологетизації радикалами **«вільної любові»**. Павликове обурення викликало висловлювання Кобринської в листі до М. Драгоманова від 20 травня 1893 р., що його навів О. Огоновський, публікуючи життєпис письменниці в своїй «Історії літератури руської» [Огоновський 1893]. У ньому Кобринська закинула радикалам трактування «вільної любові» «яко майже одинокої цілі емансипації жіночої»: «тож коли моя емансипація підносить жінки науки і праці, їх передусім упавші індивідуа» [Огоновський 1893: 77]. Детальніше див.: [Швець 2014]. Позалаштунковий зміст цієї гендерно-ідеологічної суперечки висвітлює нестримне бажання Павлика вивести її на публічний рівень бодай під приводом обстоювання честі однопартійців, підбурюючи до цього й інших. Так з метою гідної полемічної відповіді «найпоступовішій галичанці» Павлик звертався до Франка (у листі від 4 березня 1893 р.), виклавши свій план «спільно запротестувати в «Зорі» і «Народі» [Л. Ф. 3. № 1612: 645]. Навіть надіслав Франкові власноруч підготовану й заплановану до друку статтю «Радикали і д[обродійка] Наталія Кобринська» (рукопис якої зберігається: [Л. Ф. 101. № 393, 394]; також її надруковано у виданні: Возняк М. Кобринська, «вільна любов» і радикали (участь Франка в спростуванні Павлика) [Возняк М. 1970]). Але бажаного для Павлика публічного резонансу ця справа не набула, бо вчасно зрезигнував цю ідею Франко, не бажаючи зчиняти газетний скандал та порадивши приятелю (у листі від 1 квітня 1893 р.) відступити від попереднього плану, хоч і наразився за це на його дорікання: «І так Кобринська зо своїми брехнями торжествує між іншим і через те, що Франкові байдуха честь товаришів» (лист до Драгоманова від 22/10 квітня 1893 р.) [Павлик 1911: 199 – 200].

Втім зрештешуватися перед Кобринською за спотворення радикалівської концепції «вільної любові» Павлик таки зміг пізніше, повернувшись до цього питання в своєму «Передньому слові» до самотужки упорядкованого видання «Переписка М. Драгоманова з Наталією Кобринською (1893 1895)» (Л., 1905), в якому звинуватив Кобринську мало що не в усіх поразках радикалів й головно образі самого Драгоманова: «Д. Кобринська, пустивши про радикалів таку невірну поговорку, яка вийшла первісно від ворогів поступу, особливо жіночого, розуміється, пошкодила дуже справі українського радикалізму, та й справі нашого жіноцтва, котра зв'язана у нас нерозривно з радикалізмом. А що вразила вона сим і Драгоманова особисто, яко найвизначнішого радикала, про се не треба й казати...» [Павлик 1905: 910].

Та якщо в політичному й суспільно-громадському чині Кобринська й Павлик рідко коли узгіднювали свої позиції, то в *творчій їхній співпраці* спостерігався порівняно стабільний консенсус, що іноді переходив в цікаві літературознавчі дискусії. Михайло Павлик причетний до видання окремих творів Кобринської. Так 1894 року він підготував до друку, зробивши відповідну коректорську роботу, її оповідання «Відьма» (пізніша назва «Судильниці») з посвятою Михайлові Драгоманову в честь його 30-літньої праці. Спочатку Павлик надрукував цей твір в «Народі» (1894. № 22. С. 341 – 347) і того ж року видав окремою книжечкою (Л., 1894). Пізніше Кобринська зізналась Павликові, *що «зо всіх річей, котрі друковались, я лиш довольна одною «Відьмою», котру Ви кореговали»* (лист від 9 січня 1898 р.) [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219: 86].

Кобринська вважала Павлика найкращим коректором своїх творів, високо цінувала його редакторський хист передусім за розуміння її письменницької мовної манери, тобто «коломицького виговору», яким, як виходець з Коломищини, він добре володів: *«бо на нічий поправки моєї мови, крім Вас, не згодилабим ся. Вони всі не знають нашого коломицького виговору і поправляють те, що не треба. <...> я пишу по-коломицьки, то лиш вироблений у тім нарічу чоловік, так як Ви, може мене зрозуміти»* [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219: 106 – 107] (лист від 11 квітня 1899 р.). Напочатку 1898 року Кобринська надіслала на редакцію Павликові свою «новельку» «Рожа», врадувана згодом його гарним відгуком про твір: «Тішуся, що Вам подобається моя «Рожа» лиш напишіть, що

маю з нею робити, бо Бігме! не знаю» (лист до Павлика від 11 квітня 1899 р.; [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219: 111]. Завдяки Франкові твір вдалося «прилаштувати» в «Літературно-науковому віснику» (1899. Т. 7. Кн. 7. – С. 617).

Впродовж 1899 року на прохання Кобринської Павлик здійснював усю коректорську роботу збірки «Дух часу і інші оповідання», яка побачила світло денне у Львові у видавничій серії «Русько-української видавничої спілки».

За згодою Кобринської Павлик також упорядкував і видав її листування з Михайлом Драгомановим (Переписка М. Драгоманова з Наталією Кобринською (1898 – 1895). Зладив і видав М. Павлик. – Л., 1905). Проте Кобринська була невдоволена цим виданням через Павликів провокативний вступ від упорядника, фактичного медіатора між суб'єктами цього епістолярного процесу, «доконечні пояснення і доповнення» якого, значно виходячи за рамці епістолярного змісту, часом хибували необ'єктивністю. Формат цієї передмови дав нарешті Павликові можливість «виговоритись» й на свій лад пояснити та опублічити усі дочасні «точки кипіння» у його власних непорозуміннях з Кобринською (в питаннях «вільної любові», ставлення Драгоманова до жіночої справи, характеристики діяльності самої Кобринської).

Мабуть, через такі видавничі контрверзи з епістоляриєм Драгоманова Павликові не вдалося вмовити Кобринську пристати на ще один проект – оприлюднення її листування з Євгенією Ярошинською.

1902 року, готуючи до друку збірку своїх фолькмодерних творів під назвою «Казки», письменниця задумала спорядити її передмовою, що мала стати своєрідною «інструкцією» до сприйняття нової образності цих казкотворів. Кобринська запропонувала написати таке вступне слово Павликові, на що той не погодився, розкритикувавши недосконалу техніку казок та не сприйнявши їхніх стильових новацій. «Робите кривду не лиш мені, але і собі, – через тото предмову моглибисти станути осередком нового літературного у нас напряду. Зробилисте мені великий завід» (лист від 10 вересня 1902 р.), – з образою сприйняла цю відмову авторка [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219: 143 – 144]. А далі звинуватила Павлика в літературно-естетичному ретроградстві: «Ви не вчиталися в теперішну літературу і тому, здаєся, Ви те давне» [ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219: 147]. Серед нової лектури Кобринська радила йому «вчитатися» у «Зачароване коло» Луціана Риделя, «Весілля» Станіслава Виспянського, «Затоплений дзвін» Гауптмана, «Сім Легенд» Готфріда Келлера (лист від 14 вересня 1902 р.). Врешті 1904 року в Чернівцях збірку «Казок» Кобринської видав Д. Лукіянович, спорядивши й своїм «Передні словом видавця».

Взаємини Кобринської з Павликом характеризує дуже стрімка циклічність, хвилеподібний тип як самої творчої співпраці, так і приватних стосунків, які були то продуктивними, ідейно цікавими, злагодженими, то навпаки, емоційно-напруженими, діткливими, гостродискусійними. Такий нестабільний характер взаємної приязні поміж ними не раз змушував Кобринську до усіляких форм психологічного лавірування у її стосунках з Павликом. Не завжди дошкульним у своїх висловлюваннях був і Павлик, виявляючи спочатку найвідвертіші чоловічі симпатії до болехівської вдови, називав її «своєю гордостею», а коли представляв Кобринську видатній співачці Соломії Крушельницькій, то охарактеризував її як «найпередовішу і найбільш заслужену для жіночої справи», «найрозумнішу галичанку-русинку» [Л. Ф. 101. – № 14].

Проте, якщо зглиблювати характер контрверсійних стосунків поміж Павликом та Кобринською з погляду психобіографічної мотивації, то можна спостерегти окремі лінії фатальної спорідненості в долі та душевному укладі обидвох приятелів імпульсивна вдача й особисті амбіції наражали їх на конфлікт з галицьким оточенням і одного з одним, а суспільна індиферентність й внутрішня самотність спричиняли важкі особисті драми від неспроможності повноцінно зреалізувати свій творчий потенціал.

Література:

Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (ІЛ). У тексті зазначаємо фонд, номер одиниці зберігання та аркуш.

1. *Возняк 1970: Возняк М.* Кобринська, «вільна любов» і радикали (участь Франка в спростуванні Павлика) / М. Возняк // Українське літературознавство. – 1970. – Вип. 10. – С. 113–119.

2. *Книш 1956: Книш І.* Іван Франко та рівноправність жінки: у 100-річчя з дня народин / Ірена Книш. – Вінніпег, 1956.
3. *Книш 1957: Книш І.* Смолоскип у темряві. Наталія Кобринська й український жіночий рух / Ірена Книш. – Вінніпег, 1957.
4. *Кобринська Н.* [Автобіографія] // Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. – Ф. 1 (НТШ). – Спр. № 475/III. – Од. зб. 28.
5. *Кобринська 1895: Кобринська Н.* Слівце про перший випуск «Жіночої долі» / Наталія Кобринська // Наша доля. – Кн. 2. – Л., 1895. – С. 97–106.
6. *Лукіянович 1936: Лукіянович Д.* Іван Франко і жіноче питання / Денис Лукіянович // Жінка. – 1936. – Ч. – 12. – С. 2–3.
7. *Огоновський 1893: Огоновський О.* Історія літератури руської. Період новий. Б. Проза. Наталія Кобринська / Ом. Огоновський // Зоря. – 1893. – № 4. – С. 75–78; № 7. – С. 137–139; № 8. – С. 155–158; № 9. – С. 174–178.
8. *Павлик 1905: Павлик М.* Передне слово / М. Павлик // Переписка М. Драгоманова з Наталією Кобринською (1893–1895). – Л., 1905. – С. 3–13.
9. *Павлик 1905: Павлик М.* Переписка М. Драгоманова з Наталією Кобринською (1893–1895). – Л., 1905.
10. *Павлик 1912: Павлик М.* Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Михайло Павлик. – Т. 5 (1886–1889). – Чернівці, 1912.
11. *Павлик 1911: Павлик М.* Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Михайло Павлик. – Т. 7 (1892–1893). – Чернівці, 1911.
12. *Павлик 1911: Павлик М.* Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / Михайло Павлик. – Т. 8 (1894–1895). – Чернівці, 1911.
13. *Павлик 1890: Павлик М.* Перші ступні русько-українського жіноцтва / М. Павлик // Народ. – 1890. – № 4. – 15 лист. – С. 42–50.
14. *Приймак 2003: Приймак Л.* Михайло Павлик – літературний критик і перекладач / Л. Б. Приймак. – Івано-Франківськ, 2003.
15. *Стахів 1934: Стахів М.* Проти хвиль: Історичний розвиток українського соціалістичного руху на західноукраїнських землях. – Л., 1934.
16. ЦДІАУ у Львові. – Ф. 663. – Оп. 1. – Од. зб. 219. У тексті зазначаємо аркуш.
17. *Швець 2010: Швець А.* До історії одного видавничого проекту (Іван Франко та Олександра Озаркевич) / Алла Швець // Українське літературознавство. – Л.: 2010. – Вип. 72. – С. 119–128.
18. *Швець 2014: Швець А.* Іван Франко – Наталія Кобринська – Михайло Павлик: консенсуси та контрверзи / Алла Швець // Українське літературознавство. – Л., 2014. – Вип. 78. – С. 152–161.

Алла Швець «Между нами антагонизм двух культур, особенно конкуренция...» (Наталья Кобринская и Михаил Павлик: диалектика личного и творческого)

В статье на основе эпистолярного материала и воспоминаний современников проанализированы основные аспекты жизнетворческих отношений Натальи Кобринской и Михаила Павлика: линию интимно-частных отношений, соучастие в галицком женском движении, издательскую деятельность, партийно-радикальную связь. Прослежены характер и причины конфликтности в их взаимоотношениях (идеологические, мировоззренческие, литературно-эстетические, лично-личностные).

Ключевые слова: *эпистолярный, женское движение, конфликт, творческое сотрудничество, критический дискурс, мировоззрение*

Зарубіжна література та порівняльне літературознавство

УДК 82111 821.

ББК 83. 34.

Н.Р.Грицак доц., к.філ. н., (м. Тернопіль)

Анна Ахматова і Марина Цветаєва: дві перекладні версії однієї поезії Івана Франка

У статті здійснена спроба порівняння перекладних версій поезії Івана Франка Мариною Цветаєвою і Анною Ахматовою. Автор доводить, що попри деякі відмінності у трактуванні поетичних мотивів та образів, перекладачі дали російському читачеві прекрасні зразки відтворення внутрішнього світу ліричного героя, його почуттів, специфіки художньої форми, емоційної атмосфери Івана Франка.

Ключові слова: переклад, читач, поезія, поет, мовні засоби, індивідуально-авторський стиль.

Grytsak N.R. Anna Ahmatova and Maryna Tsvetayeva: two translation versions by Ivan Franko.

In this article the attempt comparison of translation versions poetry by Anna Ahmatova and Maryna Tsvetayeva. The author proves that despite the differences in interpreting poetic motives and images the translators showed the Russian reader the vivid patterns of inner world reflection of the lyric heroine, his feelings, fiction form peculiarity, emotional atmosphere of Ivan Franko.

Key words: translation, reader, poetry, poet, language means, individual author's style.

Постановка наукової проблеми. Російськомовний читач добре знайомий із поезією Івана Франка, зокрема зі збіркою «Зів'яле листя», у перекладах Анни Ахматової. Книга перекладів з'явилася у 1958 році. Загалом перекладацька діяльність Анни Ахматової масштабна за обсягом та географією: 150 поетів зі 78 мов, що налічує до 20000 рядків. Проте, на жаль, звертання російського поета до перекладів радше було вимушеним, ніж внутрішнім бажанням та потребою. У 1946 році вийшла постанова ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», яка нашими сучасниками сприймається як кульмінація політики партійного керівництва культурою в радянській Росії. Так, у документі зазначалось: «Журнал «Звезда» популяризує такі твори письменниці Ахматової, літературна і суспільно-політична фізіономія якої давним-давно відома радянській громадськості. Ахматова є типовою представницею чужій нашому народові пустій безідейній поезії. Її вірші проникнуті духом песимізму, які відображають смаки старої салонної поезії, що застигла на позиціях буржуазно-аристократичного естетства і декадентства, «мистецтва для мистецтва», не бажаючи йти в ногу зі своїм народом. Вона наносить шкоду справі виховання нашої молоді і не може існувати в радянській літературі» [Яковлев 1999: 588].

Після такого звернення, поет автоматично була виключена із складу Союзу письменників і, відповідно, була позбавлена можливості друкувати свої вірші. Через рік після ідеологічної кампанії відділ пропаганди і агітації звітував, що «шкідливий вплив Зошенка і Ахматової успішно долається...» [Июфе 1996: 6.]. Заборона офіційної влади прирікала Анну Ахматову на голодне існування (вона позбулася хлібних карток). Єдиним порятунком у край тяжкому фінансовому становищі стали переклади.

Однак мало відомим є той факт, що Марина Цветаєва теж перекладала вірші Івана Франка. Так у її багатій перекладацькій спадщині (з французької, німецької, англійської, іспанської, грузинської, болгарської, чеської, польської поезій) маємо 5 віршів-перекладів з української поезії. Зауважимо, що Іван Франко був єдиним (!) українським автором, твори якого переклала ця російська поетка. Така увага російських митців, на нашу думку, зумовлена відчуттям духовної близькості з І. Франком, переконанням, що їхнє світобачення перегукується з світосприйняттям українського поета. Звідси – захоплення неповторними ритмами, сильним і дзвінким поетичним голосом, монументальними темами поезії І. Франка і, відповідно, бажанням донести свою версію українського тексту російській громаді. Порушення питання про психологічну сумісність українського і російських поетів, дає нам

змогу зрозуміти, які чинники штовхають одного поета перекладати творчу спадщину іншого поета, з яких причин на перекладацькі версії він витрачає свої сили, енергію, врешті-решт, натхнення.

Водночас з перекладознавчих поглядів постають суміжні питання: про уміння М. Цветаєвою та А. Ахматовою максимально повно і точно відтворити поетичний світ поезії І. Франко, його специфіку художньої форми, ритмомелодіку, поетичні образи та мотиви. Тому цікавими в цьому сенсі є міркування Марини Цветаєвої та Анни Ахматової про суть перекладацької діяльності. Так, Марина Цветаєва була переконана, що під час перекладу поет-перекладач повинен зберігати свою індивідуальну поетичну самобутність. Стосовно ж творчого процесу перекладу, то вона стверджувала: „Я перекладаю на слух – і на дух (речі). Це більше, ніж смисл” [Цветаева 1967: 21]. Натомість Анна Ахматова ніколи не ставила свої переклади в один ряд із власними віршами, оскільки її поетичне «Я» у перекладах відступало на другий план [Ахматова 1965: 5]. Вона також зізнавалась, що їй не притаманне перекладацьке честолюбство, хоча вважала переклад шляхетною та надто складною справою. Стосовно відбору поетичного матеріалу, то вона констатувала: «Не обов’язково відшукувати матеріал близький мені, подібний на той, що сама пишу. Іноді далеке мені більш зрозуміле і ближче...» [Ахматова 1965: 5]. Отже, усвідомлення поетами суті перекладацької діяльності і високий професіоналізм дозволяє донести до читача емоційно-експресивну тональність, змістову наповненість поетичного твору. Лише у такому випадку ми маємо право говорити про створення еквівалентного, рівноцінного оригіналу перекладу.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Пропонуємо зіставити переклад Анни Ахматової і Марини Цветаєвої поезії «Сипле, сипле, сипле сніг» Івана Франка.

І. Франко	
Сипле, сипле, сипле сніг. З неба сірої безодні Міриадами летять Ті метелики холодні.	
Одностайні, мов жура, Зимні, мов лихая доля, Присипають все життя, Всю красу лугів і поля.	
Білий килим забуття, Одубіння, отупіння Все покрив, стискає все До найглибшого коріння.	
Сипле, сипле, сипле сніг, Килим важче налягає... Молодий огонь в душі Меркне, слабне, погасає [12, с. 154–155].	
М. Цветаєва	А. Ахматова
Сыплет, сыплет, сыплет снег. Над равниною бесплодной Мириадами летят Мотыльки зимы холодной.	Сыплет, сыплет, сыплет снег В сероватости бездонной. Мириадами летит Вниз снежинок рой студеный.
Одноцветы, как тоска, Холодны, как злая доля, Засыпают все пути, Всю красу лугов и поля.	Одинаковы, как грусть, Холодны, как злая доля, Присыпают всюду жизнь, Всю красу лугов и поля.
Белый саван забытья, Равнодушья, безучастья Совладал с любым ростком И с любой живою страстью.	Отупенье, забытье – Все покрыло пеленою, Крепко стиснуло, прижав Даже корни под землею.

Сыплет, сыплет, сыплет снег. Все тяжеле нависает... Молодой огонь в душе Меркнет, гложнет, угасает [11, с. 255].	Сыплет, сыплет, сыплет снег, Тяжелее налегает, Молодой огонь в душе Меркнет, слабнет, угасает [3, с. 102].
---	---

Цією поезію Іван Франко завершує другий жмуток збірки «Зів'яле листя», яка є вершиною інтимної лірики українського поета. Всі твори ліричної драми «Зів'яле листя» об'єднані молодим героєм кінця віку і динамікою драматичного розгортання його почуттів. Безнадійно закоханий юнак (водночас і зневірений у всьому скептик), внутрішньо спустошений і безсилий байдужістю до нього ідеалу його серця, зважується на самогубство. У цій трагічній розв'язці – основне песимістичне зерно «Зів'ялого листя». «Трагічний фінал «Зів'ялого листя» відомий у же з перших рядків авторської передмови, яка програмує загальну мінорну тривожну атмосферу» [Корнійчук 2004: 358]. За словами П. Колесника «Лірична драма «Зів'яле листя» вражає читача великою внутрішньою сконцентрованістю ліричного чуття, незвичайним багатством змісту, мінливістю настроїв і тонкою грою емоцій, що знаходить свій конкретний вияв у мінливості метру, рими, ритму, строфіки» [Колесник 1973: 16].

Композиційно збірка складається зі трьох жмутків, кожен з яких розкриває душевний стан героя. Відомий дослідник творчості українського митця М.П. Ткачук акцентує увагу на тому, що «Франко, komponуючи книжку, спирався не на хронологічний, а на змістовно-тематичний принцип, щоб якнайповніше виразити свою естетичну картину світу і почуттів закоханої людини» [Ткачук 2016: 47]. Цим обумовлена й оригінальність жанру збірки – лірична драма, яка «підкреслює драматичний та екзистенціальний сюжет розгортання в душі розчарованого героя усіх перипетій боротьби і змагань із самим собою і своїм коханням, пристрастю, між героєм-мрійником і зовнішнім світом» [Ткачук 2016: 47]. Саме тому у другому жмутку відчуваються нотки зневіри і навіть втоми юнака від сильного почуття до коханої.

Вірш-пейзаж «Сипле, сипле, сипле сніг...», де рівночасно поєднується ще й жанрові риси алегорії та елегії, закінчує другий жмуток ліричної драми. «В останньому вірші «Сипле...», який виконує функцію неназваного епілогу, «БІЛИЙ КИЛИМ ЗАБУТТЯ» символізує згасання нерозділеної любові і вистеляє самогубцеві шлях у нірвану» [Корнійчук 2004: 358]. Тому в поезії «Сипле, сипле, сипле сніг» важливу роль відіграє зимовий пейзаж, адже за допомогою природної стихії автор розкриває внутрішній світ ліричного героя. Більше того, читач розуміє, що герой перебуває не у хвилиній апатії, а у повній безперспективності.

Анна Ахматова і Марина Цветаєва намагалися адекватно відобразити настрій ліричного героя і найменші нюанси його почуттів завдяки вмілому підбору контекстуальних відповідників. Більшість віршів Анна Ахматової нагадують ліричну новелу або маленьку повість, події у яких зображені в самий гострий момент свого розвитку. Закономірно, що дослідники її творчості звертають увагу на те, що поезія Анни Ахматової успадковує традиції російського психологічного роману XIX століття. З цих причин стає зрозумілим, чому внутрішній світ героїв лірики Анни Ахматової знаходить свій прояв не безпосередньо в словах, призначених для вираження психічних станів, а у дрібних деталях, що дозволяють реконструювати картину внутрішнього стану героїв. Тому під час перекладу почуттів, емоцій, переживань ліричного героя «Зів'ялого листя», вочевидь, Анна Ахматова легко здійснювала російськомовну версію оригіналу. Крім того, вона органічно відчувала українську мову у всіх її стилістичних відтінках та нюансах, і якщо ця мова й не стала для неї мовою власної творчості, але, безперечно, що вона вважала її мовою високої поезії.

Роздуми про сенс життя, про можливість самогубства були актуальними й для Марини Цветаєвої, оскільки у 30-ті роки XX століття вона все частіше почала говорити про те, що вже давно подумки примірює для себе петлю. Припускаємо, що вона, так би мовити, плідно співпрацювала з Іваном Франко, оскільки перебувала з ним в одній емоційній тональності.

В якості позитивних моментів в обох перекладах, по-перше, відмітимо збереження акцентуації важливих у змістовному плані слів, що, насамперед, виявлено у римованих словах. Порівняємо: у першій строфі у І. Франка «*сніг – безодні – летять – холодні*», у М. Цветаєвої «*снег – бесплодной – летят – холодной*», у А. Ахматової «*снег – бездонной – летит – студеньй*»; у другій строфі у І. Франка «*жура – доля – життя – поля*», у М. Цветаєвої «*тоска – доля – пути – поля*», у А. Ахматової «*грусть – доля – жизнь – поля*». Звертає свою увагу на особливість поєднання звукопису і наскрізного римування у даній поезії й В. Корнійчук. Читаємо: «Трагічну історію нещасливого кохання він прибирає у вишукані, неповторні поетичні форми, що виражають щемливу, багатоголосу гаму складного людського чуття. Тут особливо помітна взаємодія ритму і смислу, ліричного переживання і його інтонаційної моделі. У другому жмутку, орнаментованому народною мелодикою, витончений звукопис і глибоке наскрізне римування додають пісенним текстам ніжних, м'яких переливів, що майстерно відтворюють меланхолійний стан засмученої душі» [Корнійчук 2004: 473].

По-друге, відтворення перекладачами такого, здавалось би на перший погляд, формального параметру, як фізико-акустичні властивості вірша. Специфічна організація звуку в поезії особливим чином впливає на читача, начебто закликає його зупинитися і насолодитися музикою і ритмом. Такий специфічний графічний малюнок вірша допомагає читачеві збагнути емоційний стан ліричного героя, зрозуміти його настрій та відчути його біль. На графічну та змістову єдність вказував В. Корнійчук, зокрема «В останньому вірші другого жмутка «Сипле..», навпаки, незважаючи на неспаровані клаузули (АБВБ), панує фонічна і змістова злагода. Синтаксична анафора, що складається з лексичних та звукових повторів, алітерація «с» створюють враження снігової віхоли, яка присипає білим килимом «все життя, всю красу лугів і поля». Водночас ампліфікація однорідних слів («забуття, одубіння, отупіння»; «меркне, слабне, погасає») згідно з авторським задумом викликає відчуття екзистенційного згасання» [Корнійчук 2004: 407].

Отже, у першотворі приголосний «с» зустрічається 17 разів, в перекладах використання цього звуку збільшено до 22 разів; голосний «і» І. Франко використовує 17 разів, М. Цветаєва – 10 разів, А. Ахматова – 13 разів; голосний «о» повторюється в оригіналі 22 рази, у М. Цветаєвої – 27 разів, у А. Ахматової – 26 разів. При цьому перекладач намагався зберегти гру звуками у кожному рядку, наприклад, у І. Франка – “*сипле, сипле, сипле сніг*”, у А. Ахматової та М. Цветаєвої – „*сыплет, сыплет, сыплет снег*”, у І. Франка – „*меркне, слабне, погасає*”, у А. Ахматової «*меркнет, слабнет, угасает*», М. Цветаєвої – “*меркнет, глохнет, угасает*”. У цьому контексті згадаємо висловлювання Я. Рецкера, у якому вчений наголошував, що «переклад повинен передавати не лише те, що сказано в оригіналі, але й те, як це сказано в ньому» [Рецкер 1974: 7].

Звернемось також до змістової сторони порівнювальних текстів і змістимо акценти на лексичні одиниці. Перекладачі дослівно передають міжмовні еквівалентні відповідники, але таких прикладів не багато («*сніг*» – «*снег*»; «*лугів*» – «*лугов*»; «*поля*» – «*поля*»; «*мерке*» – «*меркнет*»; «*погасає*» – «*погасает*»). Прочитав російськомовні варіанти української поезії, бачимо, що на другий план в перекладах відходить пошук точних словесних відповідників і синтаксичних конструкцій. Так, перекладачі запропонували читачеві свою трансформацію деяких поетичних образів. Порівняємо: «*З неба сірої безодні*» – «*Над равниною бесплодной*» (М. Цветаєва) – «*В сероватости бездонной*» (А. Ахматова); «*Ті метелики холодні*» – «*Мотыльки зимы холодной*» (М. Цветаєва) – «*Вниз снежинок рой студеньй*» (А. Ахматова); «*Присипають все життя*» – «*Засыпают все пути*» (М. Цветаєва) – «*Присыпают всюду жизнь*» (А. Ахматова). Вважаємо, саме такий вибір перекладачами слів та словосполучень був вдалим, адже у перекладах збережена емоційно-експресивна тональність оригіналу. У такому форматі вірші виглядають не як переклади з іншої мови, а як тексти, написані на рідній перекладачу та його співвітчизникам-читачам мові, тобто органічно та природно.

Перший та останній рядок поезії «Сипле, сипле, сипле сніг» побудований за допомогою ампліфікації однорідних дієслів. Використана група дієслів належить до однієї семантичної

сфери, що означає стихійні явища організму, внутрішнього світу і психіки людини. Саме ці дієслова акцентують увагу читача на фізичних відчуттях і психічних переживаннях суб'єкта, що у даному випадку виступає у ролі об'єкту, на якого направлена дія. Фактична безсуб'єктність передає надзвичайно важливий підтекст, підкреслює пасивно-страждаючу роль ліричного героя, нездатність активно протистояти життєвим обставинам і змінити ситуацію. Перекладачі здійснюють майже дослівний переклад, щоправда М. Цветаєва в останньому рядку дієслово «слабне» перекладає «глохнет». Виникає питання: чи правомірна така заміна? У тлумачному словнику російської мови Т.Ф. Єфремової виділені такі значення слова «глохнет»: 1) ставити глухим (пряме значення); 2) ставити байдужим, не сприймати що-небудь (переносне значення) [Єфремова 2006: 255]. Обрав саме таке значення, на нашу думку, М. Цветаєва ще більше підкреслила «відчуття екзистенційного згасання» ліричного героя [Корнійчук 2004: 407].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Як бачимо, А. Ахматова і М. Цветаєва зуміли передати настрій ліричного героя, його душевний біль і зневіру в майбутнє життя. Саме про таку перекладацьку манеру писав один із дослідників теорії перекладу О. Гайнічеру: «Перекласти вірш не означає передати засобами іншої мови образи, вихоплені окремо, окремі ритміко-інтонаційні нюанси (хай навіть досить тонкі) – потрібно створити цілісну поетичну структуру, в якій головні ідейно-художні компоненти взаємодіють між собою аналогічно тому, як це відбувається в самому першотворі» [Гайнічеру 1990: 46]. Отже, запропоновані переклади, вважаємо, здатні презентувати багатозначність лаконічного слова, психологічну форму тексту вірша, а також тональні та інтонаційні коливання музики цієї поезії.

Література:

1. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. / Под ред. А.Н. Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. / Яковлев А.Н. — М.: Международный фонд «Демократия», 1999. — 872 с.
 2. Гайнічеру О.І. Поезія і мистецтво перекладу: Літературно-критичний нарис. / Гайнічеру О.І. — К.: Дніпро, 1990. — 212 с.
 3. Голоса поэтов. Стихи зарубежных поэтов в переводе Анны Ахматовой / Ахматова А. — М.: Прогресс, 1965. — 173 с.
 4. Єфремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. / Єфремова Т.Ф. — М.: АСТ, 2006. — 1168 с.
 5. Иофе В. В. К пятидесятой годовщине постановления ЦК ВКП (б) О журналах Звезда и Ленинград от 14 августа 1946 года / Иофе В.В. // [Звезда](#). — 1996. — № 8. — С. 6 — 9.
 6. Колесник П.Й. Художня творчість Франка // Іван Франко Вибрані твори у 3-х т. — Т. 1. Вибрані поезії. / Колесник П.Й. — К.: Дніпро, 1973. — 760 с.
 7. Корнійчук В. Ліричний універсам Івана Франка: горизонти поетики. Монографія. / Корнійчук В. — Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. — 488 с.
 8. Просто сердце: Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой. / Цветаева М. — М.: Прогресс, 1967. — 104 с.
 9. Рецкер Я.Й. Теория перевода и переводческая практика. / Рецкер Я.Й. — М.: Международные отношения, 1974. — 216 с.
 10. Ткачук М.П. Художній світ творів Івана Франка. Навч. посіб. / Микола Ткачук. — Тернопіль: Астон, 2016. — 132 с.
 11. Франко И. Избранные сочинения. — Стихотворения и поэмы. / Франко И. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1945. — 608 с.
 12. Франко І. Твори у 2-х т. — Т. 1. Поезія. / Франко І. — К.: Дніпро, 1986. — 622 с.
- Грицак Н.Р. В статье проведен сравнительный анализ переводческих версий стиха Ивана Франка предложенный Мариной Цветаевой и Анной Ахматовой. Автор показывает, что, несмотря на отличие в трактовке некоторых поэтических образов и мотивов, переводчики представили русскому читателю прекрасные образцы отражения внутреннего мира лирического героя, его чувств, своеобразия художественной формы, эмоциональной атмосферы Ивана Франко.

Ключевые слова: перевод, читатель, поэзия, поэт, языковые средства, индивидуально-авторский стиль.

УДК 821.113.5-312.1.09» «20»

ББК Ш5(4Нор)62 – 44 – 34

Фахрия Джафарова,
Нахчыванский институт учителей,
Алекбер Джаббарлы,
Нахчыванский университет,
Азербайджанская Республика

«Китаби деде горгуд» глазами русских исследований

Фахрі Джафарова, Алекбер Джаббарлі «Китабі Деде горгуд: очима російських дослідників.

Стаття присвячена героїчному епосу азербайджанського народу «Китабі Деде Горгуд». У ній аналізуються дослідження європейських і російських сходознавців.

Ключові слова: «Китабі Деде Горгуд», Бартольді В.В., дастан, народний оповідач, Деде Горгуд, азербайджанська мова.

Fahria Jafarova, Alakbar Jabbarly

«KITABI DADA GORGUD» BY THE EYES OF RUSSIAN RESEARCHERS

Summary

The paper is devoted to «Kitabi Dada Gorgud», the heroic epos of the Azerbaijani people. Studies of European and Russian orientalists are analyzed here.

Key words: «Kitabi Dada Gorgud», V.V.Barthold, epos, folk narrator, Dada Gorgud, the Azerbaijani language.

Постановка научной проблемы и ее значение. В мифах, преданиях и легендах разных народов излагались различные аспекты межчеловеческих отношений, формы и виды поведения людей, законы как религиозного, так и советского характера. Обращение к мифам, преданиям и легендам для изучения истории древности определено еще тем, что в них наряду с религиозными воззрениями содержится богатейший фактический материал, неопределимый при изучении данной эпохи.

Азербайджанский фольклор, как и фольклор других народов, является обобщением богатого жизненного опыта азербайджанского народа.

Особое место в азербайджанском фольклоре занимает дастан «Китаби Деде Горгуда».

«Китаби Деде Горгуд» является классическим образом азербайджанского этноса, народной святыней. Эпос дает подробную картину общественной жизни того времени, когда он создавался. Народный сказитель, озан Деде Горгуд – дед, отец – глава семейства повествует в дастане о жизни вполне сформированного общества огузов, древних тюрков, сыгравших большую роль в этногенезе многих тюркоязычных народов, особенно-азербайджанцев. Большое значение в «Китаби Деде Горгуд» придается семье, морали, дисциплине, нормам поведения. Место матери в семье – священно, «право матери – право Бога». В эпосе нет никаких намеков на многоженство, высоко ценится обряд законных браков. «Свидетелю заключения брака слава!»

Древнейший памятник «Огуз-наме» («Книга об огузах»), относящийся к VI – VIII вв., вошел в художественную сокровищницу мировой культуры в относительно самостоятельной форме под названием «Китаби Деде Горгуд».

После появления дастана «Китаби Деде Горгуд» многие государства на протяжении веков приходили в упадок, создавались новые, но образ мышления, традиции азербайджанского народа, изложенные в эпосе, оставались неизменными.

Ученому миру известны два экземпляра дастана «Китаби Деде Горгуд». Один из них хранится в Национальной библиотеке города Дрездена, а другой – в библиотеке Ватикана. Хранящийся в библиотеке Дрездена экземпляр состоит из предисловия и двенадцати сказаний. Этот экземпляр был впервые обнаружен в библиотеке Дрездена и представлен общественности немецким востоковедом Якобом Рейске. Однако, недостаточно хорошо изучив содержание эпоса, он представил его как рукопись, связанную с историей смерти Османа-паши. На первой странице рукописи на арабском языке было написано: «Китаби

Деде Горгуд али лисани таймфейи Огузан», т.е. «Книга Деде Горгуда на языке тайфы (племени) Огузана». С этого времени и по сей день памятник называется «Китаби Деде Горгуд».

Немного позднее востоковед Флейшер знакомится с рукописью, однако, и он, основываясь на пометку, указывающую об истории смерти Османа-паши в 993 г. хиджры (1558 г.), включил ее в каталог как памятник XVI века.

Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования. В 1815 году немецкий востоковед Генрих Фридрих фон Диц (1751 – 1817) опубликовал в переводе на немецкий язык одно из двенадцати сказаний огузского героического эпоса «Китаби Деде Горгуд» под названием «Убийство Тепегеза (Темень-глаза) Басатром». Главный персонаж памяти Тепегез (Темень-глаз) явил родного брата циклона Полифела из «Одиссеи» Гомера, что вызвало настоящую сенсацию в ученом мире.

Одним из первых исследователей дастана был немецкий ученый Теодор Нюлдеке. Он в 1859 г. переписал рукопись дастана, но из-за трудностей, связанных с языком дастана, не опубликовал его и полученный материал передал В.В.Бартольд.

Другой немецкий ученый Вальтер Рубен, исследуя фольклорные образцы народов мира, выявил в них схожие и параллельные мотивы. В 1944 г. он опубликовал в г. Хельсинки произведение под названием «12 сказаний «Китаби Деде Горгуда» и 25 повестей о Тепегезе». В 1958 г. немецкий ученый Иолан Тайн подготовил к печати и впервые опубликовал на немецком языке дастан «Китаби Деде Горгуд».

Исследующая немецкие издания эпоса Ф.Мустафаева отмечает, что немецкие ученые Ф.Бабингер, В.Гельвинг, О.Гаксер также занимались изучением эпоса (1, с. 40).

В 1950 г. итальянский исследователь Этери Росси обнаружил в библиотеке Ватикана второй экземпляр рукописи «Китаби Деде Горгуд», в которой в отличие от первого экземпляра были представлены предисловие и шесть сказаний (1, 2, 3, 4, 7, 12). Обнаруженный экземпляр Э.Росси сравнил с первым и в результате в 1952 г. в Риме опубликовал «Китаби Деде Горгуд» в итальянском переводе (2).

В 1972 г. эпос был опубликован на английском языке. Начиная со второй половины XIX в., дастан «Китаби Деде Горгуд» находился в центре внимания русских исследователей. Так, выдающийся русский востоковед В.В.Бартольд в 1894 – 1904 гг. перевел на русский язык и опубликовал четыре сказания эпоса, а в 1922 г. эпос был полностью переведен на русский язык.

Азербайджанский ученый М.Г.Тахмасиб, давая оценку русскому переводу В.В.Бартольда, писал: «В русском переводе В.В.Бартольда много погрешностей, имеющих локальный характер, но в целом не влияющие на содержание эпоса» (3, с. 6). В 1962 г. востоковеды В.М.Жирмунский и А.Н.Кононов подготовили ко второму изданию в русском переводе В.В.Бартольда «Книгу моего Деда Горгуда» (4). В.В.Бартольд так писал о своем переводе: «Перевод эпоса нельзя считать законченным, т.к. развитие новых технологий, овладение новыми знаниями позволят нам вновь более внимательно отнестись к переводу этого памятника» (4, с. 6).

С целью более глубокого изучения эпоса «Китаби Деде Горгуд» В.В.Бартольд совершал научные экспедиции в Среднюю Азию и на Кавказ. Следствием этому явилось опубликованное в 1930 г. произведение «Тюркский эпос Кавказа» (5). А.Э.Якобинский в своем произведении «Книга моего Деда Горгуда» отмечал, что общим для огузских сказаний является образ древнетюркского старца, народного сказателя, певца подвигов огузских богатырей Деда Горкуда» (5, с. 124).

А.Э.Якобинский провел сопоставление между сказанием «Бамсы Бейрак» – одним из самых обаятельных героев памятника «Китаби Деде Горгуд», победившим одноглазого великана Тепегеза и освободившим купцов из плена, и героическим эпосом народов Средней Азии и и Алтая «Алпимышем», нашел много общего (6, с. 75), но в то же время отметил, что создание этих эпосов относится к разным пересдам (6, с. 123).

Предки азербайджанского народа огузы синтезировали двенадцать народных сказаний о древних богатырях, мифических персонажах, как, например, Тепегеза, наделили их многими особенностями из собственной жизни, создав таким образом великолепный во языку и стилю эпический памятник «Китаби Деде Горгуд», дошедший до нас в рукописи XVI в.

Двенадцать огузских сказаний, включенных в дастан, разнотипны и не связаны между собой ни темой, ни сюжетом. Общим для них является лишь имена героев, персонажей и образ древнетюркского сказителя, народного певца – озана, а в дальнейшем ашыгов (не смешивать со словом «ашиг» – влюбленный), подвигов огузских богатырей Деде Горгуда.

Являясь эпической историей тюркских народов, дастан ярко выражает сплоченность тюркских народов перед опасностью нападения врагов. Красочно описаны в сказаниях всевозможные приключения огузских богатырей, свадебные обряды, единоборство героев с силами Зла, Тепегезом. Только в одном, двенадцатом, сказании говорится о разногласиях и распрях между огузскими беками в борьбе за власть, которые погибая, оборачивались в груды камней и каменные фигуры баранов, коней (балбалы, башапы).

По мотивам дастана «Китаби Деде Горгуд» азербайджанский писатель Апор создал повесть «Деде Горгуд» в переводе на русский язык, основной пафос которой жить в мире и согласии как между собой, так и с соседями (7, с. 7).

Деде Горгуд, а вслед за ним и другие народные сказители, ашыги исполняли дастаны в сопровождении трехструнного гопуза, которого замени десятиструнный саз. Как известно, «Китаби Деде Горгуд» состоит из рифмованной прозы и примерно из 1800 полустихий. Дастан переведен на русский, итальянский, немецкий, английский, фарсидский, литовский и др. языки.

Выводы и перспективы дальнейшего исследования. «Китаби Деде Горгуд» имеет огромную ценность и как древнейший памятник азербайджанского языка. В нем азербайджанский язык изображен в своей изначальной поэтичности. Азербайджанская поэтесса Алла Ахундова, в 1988 г. опубликовала на страницах журнала «Молодость» «Китаби Деде Горгуд», воссоздала это уникальное произведение на русском языке; и тем самым выполнила миссию огромной культурной значимости, насколько возможно сохранив сочность и напевность языка оригинала (8, с. 40).

Литература:

1. Мустафаева Ф. «Китаби Деде Горгуд» на немецком языке // Научные труды АГУ, серия язык и литература, Баку: 1976, № 4, с. 40.

2. Орхан Шаиг Гюгяй. Книга моего Деда Горгуда. Стамбул, 1973.

3. Тахмасиб М.Х. Азербайджанские народные дастаны, Баку: 1972, с. 6.

4. Жириновский В.М., Кононов А.Н. Книга моего Деда Горгуда, Москва: 1962.

5. Бартольд В.В. Тюркский эпос Кавказа, Ленинград: 1930, с. 124.

6. Якобинский А.Э. Книга моего Деда Горгуда, Москва – Ленинград: 1962, с. 75, 123.

7. Анар. Деде Горгуд, Баку: Гянджлик, 1988, с. 7.

8. Алла Ахундова. Книга отца нашего Горгуда // Молодость, Баку: 1988, № 2; с. 40.

Фахрия Джафарова, Алекбер Джаббарлы «Китаби Деде Горгуд: глазами русских исследователей
Статья посвящена героическому эпосу азербайджанского народа «Китаби Деде Горгуд». В ней анализируются исследования европейских и русских востоковедов.

Ключевые слова: «Китаби Деде Горгуд», Бартольд В.В., дастан, народный сказитель, Деде Горгуд, азербайджанский язык.

УДК 821.113.5 – 312.1. «09» «20»

ББК Ш5(4Нор)62 – 44 – 34

Р.А. Кохан, аспірант, (Львів)

Радість пізнання як смислова константа роману Юстейна Гордера «Світ Софії»

Якщо ХХ століття постало як складна мозаїка суспільних, світоглядних, системоутворювальних модифікацій і трансформацій, як зміни векторів філософського світобачення та світо осмислення, то ХХІ ст. у візіях авторитетних науковців є незмінно позитивним, хоча із подекуди скептичним забарвленням. Вивчення «мега-явищ» в інструментарії природничих наук, інтерес до неспостережуваного, акцентування на множинності експериментальних досліджень та гіпотетичності наукового знання становили головні характеристики неklasичної філософії початку ХХ століття. Однак науковці твердять про «завершення ери», що відкриває новий горизонт пізнання світу, його сприймання, вибудови аксіологічної парадигми, переосмислення традиційних категорій, уведення їх в новітню систему людинознавства та людинорозуміння. Саме тут у художньому просторі роману сучасного норвезького письменника Юстейна Гордера можемо закорінити досить важливі естетичні позиції, з яких література здобувається на ново/пере/про-читання та інтерпретацію.

Ключові слова: Гордер, неklasична філософія, постнеklasична філософія, поняття, омовлення дійсності, «радість пізнання», двоплановість твору.

While the 20th century appears to be a complex mosaic of social, ideological, system-creating modifications and transformations, and a change of vectors of philosophical worldview and world-understanding, the 21st century in the visions of authoritative scholars is consistently positive, although having some skeptical character. The study of «mega-phenomena» in the tools of natural sciences, interest in unobserved, the emphasis on the multiplicity of experimental studies and hypothetical scientific knowledge were the main characteristics of non-classical philosophy of the early 20th century. However, scholars keep claiming about «the end of the era» which opens a new horizon of the world-understanding, its reception, the axiological paradigm creation, the reconsidering of the traditional categories, their introduction into the newest system of humanities and human understanding. It is in the literary artistic space of the novel by a contemporary Norwegian writer Joostein Gaarder that we can root quite important aesthetic positions, from which literature is acquired for the new reading /berating/reading and interpretation.

Key words: Jostein Gaarder, non-classical philosophy, post-classical philosophy, concept, narrative reality, “joy of cognition”, duality of the literary work.

ХХ століття видається складною мозаїкою суспільних, світоглядних, системоутворювальних модифікацій і трансформацій, зміни векторів та «зсувів» контурів філософського світобачення та світоосмислення. ХХІ століття у візіях науковців, котрі впевнено торують шлях у майбутнє, є незмінно позитивним із подекуди скептичним забарвленням: з одного боку, «наступна ера науки обіцяє бути навіть глибшою, радикальнішою й проникливішою, ніж попередня» [Кайку 2004: 18], а «за минуле десятиріччя з'явилося більше наукових знань, ніж за всю попередню історію людства» [Кайку 2004: 19], а з другого, як стверджує дослідник та журналіст Джон Горган, «той, хто вірить у науку, мусить погодитися з можливістю – навіть великою імовірністю – того, що велика ера наукових відкриттів завершилась... Може статися, що подальші дослідження більше не приведуть до великих відкриттів чи революцій, а приносятимуть лише другорядні, дедалі дрібніші здобутки» [Кайку 2004: 25].

Постановка наукової проблеми в загальному вигляді, її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Вивчення «мега-явищ» в інструментарії природничих наук, інтерес до неспостережуваного, акцентування на множинності експериментальних досліджень та гіпотетичності наукового знання становили головні характеристики неklasичної філософії початку ХХ століття [див.: Рижак 2009]. Проте методологія неklasичного наукового знання не цілком відповідала стрімко прогресуючим науково-технічним потребам століття. Таким чином, нові параметри презентовані, зокрема, прогностичною методологією постнеklasичної філософії, що увійшла в історію наукової думки у 60 – 70-х рр. ХХ ст. Для посилення особистісного розуміння філософських розмислів сучасності американський фізик-теоретик Мічіо Кайку спочатку звертається до зізнання Ньютона: «...самому собі я видавався тільки хлопчиком, що бавиться на морському березі, час від часу знаходячи то краще відшліфованого камінчика, то мушлю, гарнішу від

інших, тимчасом як величезний океан істини лежав переді мною геть незвіданий» [Кайку 2004: 17], а далі метафорично окреслює філософські горизонти новітніх часів: «<...> ті декілька дивовижних мушель і камінчиків, що їх Ньютон та інші вчені підібрали на морському березі, допомогли започаткувати дивовижний ланцюжок подій. Людське суспільство зазнало глибокої трансформації <...> Наприкінці двадцятого сторіччя наука прийшла до завершення ери, розкривши таємниці атома, розгадавши молекулу життя й створивши електронний комп'ютер» [Кайку 2004: 18]. Власне це, надзвичайно цінне з усіх можливих точок зору твердження – про «завершення ери» – відкриває новий горизонт пізнання світу, його сприймання, вибудови аксіологічної парадигми, переосмислення традиційних категорій/понять/концептів, уведення їх в новітню систему людинознавства та людинорозуміння. Саме тут можемо закорінити певні естетичні позиції, коли художня література здобувається на ново/пере/про-читання та інтерпретацію. При цьому йдеться і про новий погляд на звичні проблеми, життєві ситуації, міметичні репрезентації, що продовжують традицію омовлення дійсності, і про увиразнення тих аспектів буття людини, до яких ніколи не зверталася увага митця, передусім, тому, що цих проблем не було помічено, виявлено чи оприявлено свідомістю особистості. Зрештою, історія цивілізації простує спіралеподібною траєкторією із загальним спрямуванням вгору, тож важливі та знакові концепти конкретизуються, деталізуються і набирають естетичного втілення.

Теоретичне обґрунтування наукових теорій збагатилося, насамперед, підкресленням цінності людиноцентричних систем [див.: Рижак 2009: 380]. До прикладу, один із науковців, «які невтомно працюють у траншеях, закладаючи фундамент двадцять першого сторіччя <...> [Кайку 2004: 21], британсько-австрійський філософ, логік і соціолог Карл Попер окреме місце у власних вченнях надав питанню «відкритого суспільства», «в якому вивільнюються критичні здатності людини, а отже, панує дух раціонального критицизму» [Рижак 2009: 272 – 273]. Зосередження уваги постнекласичної філософії на проблемах структур дослідницьких парадигм, відносної єдності критеріїв науковості та раціональності, на сутності саморегулюючих систем та їх організації, а також пов'язаних з цим складнощами та теоріями [Рижак 2009: 375 – 387] зберігають одну із головних ознак філософії ХХІ століття – вивчення людини, її сутності, діяльності, наслідків цієї діяльності та загальносоціальні питання з індивідуалізованої перспективи.

Нове осмислення людини, «перетрактування» її сутності та цінності, а також потенційно «радісний» контекст її буття становлять одну з ключових філософських ідей ХХ століття. У зв'язку з цим вважаємо за необхідне розглянути філософсько-концептуальний дискурс «радісності» у романі сучасного норвезького письменника-філософа Юстейна Гордера «Світ Софії». Маючи досвід викладання філософії у портовому місті Берген, Юстейн Гордер змінює кафедру на письмовий стіл. Видається, що новообрана аудиторія є ширшою та, ймовірно, більш вдячною. Очевидно, що потяг до письменництва ще з дитинства вкорінився у душі філософа, адже, підростаючи, він спостерігав за учительською працею батьків, а пізніше – за літературною творчістю матері, дитячої письменниці Інгер Маргрет Гордер.

Роман з підназвою «Роман про історію філософії» становить двоплановий матеріал для філософсько-літературного дослідження. Написаний у постнекласичний період розвитку філософської думки, твір Ю.Гордера вважаємо спільним знаменником, новочасним оформленням та опрацюванням світоглядних надбань попередніх епох. Окрім того, важлива роль твору, сенс якого звернений до дитини та дитинства, полягає у потребі відповіді на категоричний виклик суспільства: «<...> широкій громадськості, і особливо молоді, треба показувати романтику й захопливість науки, якщо демократія має залишитися резонуючою життєдайною силою у світі, що дедалі більше технологізується і спантеличує» [Кайку 2004: 21].

Названа двоплановість твору полягає не лише в його ускладненій композиції – роман про 14-річну Софію Амундсен, котрий містить також і листи, адресовані дівчинці, та підручник з філософії – але й у концептуальній побудові: роман становить наратив про певний період життя дитини та її оточення, але водночас є своєрідним синтезом і сучасним

опрацюванням історії світової філософії. Вибрана форма розповіді, де центральною постаттю є дівчинка-підліток, а також виклад історії філософії (де центральною є власне філософія) як роман є не випадковими: в численних інтерв'ю ЗМІ філософ підкреслює власне переконання, що, зробивши героєм власного твору дитину, можна порушити складні запитання та проблеми, а також така форма є особливим способом «подавати філософію під соусом художнього твору <...> дуже нудно писати підручники з історії європейської філософії, а як нудно їх читати!» [Гордер 2006]. Таким чином, поняття «радість» видається у цьому плані єдиною елементом двох рівнів – філософського та літературного.

Ймовірно, подекуди відчутна мисленнєво-духовна криза ХХ століття стала для Юстейна Гордера поштовхом для незвичного втілення мисленнєвих категорій – у поєднанні зі складною історією дорослішання, налагодження стосунку із собою та світом дівчинкою-підлітком. Світ у романі Юстейна Гордера – це складноорганізоване, подекуди химерно переплетене поєднання двох світів: світу для дитини та світу очима дитини. З назв розділів та коротких «інтригуючих» ремарок поряд з назвами (наприклад, «РАЙСЬКИЙ САД...щось мусило колись урешті-решт постати з нічого...») та перших зауваг автора («Єдине, що нам потрібне, аби стати добрим філософом – це здатність дивуватися» [Гордер 1997: 28]) промовляє його особлива дитиноцентричність буттєвого контексту. Саме зорієнтованість на дитину (дитячий світ/світ у дитячому сприйманні) наділяє текст та підтекст «радістю»: «Отже, якби немовля вміло розмовляти, воно розповіло б, яким дивовижним є світ, у який воно прийшло. Але навіть якщо дитя не говорить, ми бачимо, як воно тицяє навколо себе пальчиком і хапає усі речі в кімнаті» [Гордер 1997: 28]. Одержаний одного травневого дня школяркою із Клевервейен Софією Амундсен адресований їй невідомою людиною лист із одним єдиним запитанням «Хто ти є?» запускає захоплюючий, таємничий, надцікавий та надскладний механізм пізнання світу і буття. Вибравши собі ученицею дівчинку-школярку, таємничий філософ без зволікань приступає до її навчання філософії. Метафоричне забарвлення міркувань філософа спрощує для юної учениці сприйняття складних філософських понять, хоча зберігає їх смислову складність. Насамперед, цьому сприяє характер свідомості дитини з непростю життєвою історією: «Тато Софії був не зовсім звичайним татом. Він служив капітаном на великому танкері і більшу частину року плавав по морях» [Гордер 1997: 14], зайнята мама надала дівчинці повну самотійність, з одного боку, зробивши її самотньою, але з другого – цілком самотійною / дорослою / відповідальною.

Використовуючи як приклад зображення шаленої «радість» малої дитини, котра бачить собаку, «філософ у романі» представляє учениці шаблонне мислення дорослих; за допомогою паралелей зі складанками «Лего» «як найгеніальнішою грою у світі» [Гордер 1997: 57] вчитель пояснює складне атомістичне вчення Демокріта. Буденні ситуації як підтвердження філософських проблем та істин, а також постійні супровідні питання, які філософ задає дівчинці, а разом з нею і читачеві, заохочують до вивчення філософії саме у такому «форматі» – напівігровому, на перший погляд, дещо дитячому, проте насправді дуже серйозному. Навмисно спрощений виклад складного за змістом матеріалу надає йому важливості та значимості: дитяче пізнання є особливо цінним, тому що парадоксально втілює складне у простому, непізнаване за своєю природою у схематизованій репрезентації та набуванні конкретизації, тобто пропонує найбільш оптимальні шляхи проникнення у глибини онтологічних шарів буття.

«Радість» як буттєва категорія оприявлена на кожній сторінці роману, твір насичений нею вповні: йдеться про одну з найголовніших «іпостасей радості» – «радість пізнання». Тут особливо актуальним стає метафоричне порівняння Мічіо Кайку: «Сьогодні ми знову як діти, що прогулюються берегом. Але той океан, що його знав Ньютон, майже зник. Перед нами простягається новий океан, океан нескінченних наукових можливостей, які дають нам шанс уперше в історії маніпулювати силами Природи й перетворювати їх відповідно до наших бажань» [Кайку 2004: 19]. Пізнати себе, світ, Бога, досягнути роль фатуму, надприродних сил, значення інших у своєму житті та навпаки, а також усвідомити себе діяльністю частиною

Всього – завдяки філософу Альберто Кноксу тривалий процес осягнення істини стає для Софії «радісною» пригодою, мандрівкою в дорослий, але не буденний похмурий світ, а у велику таємницю, «Містерію Буття».

Щоденне заглядання у поштову скриньку зі сподіванням, що там вже є наступний лист від друга-вчителя-наставника, «радісні» прогулянки із собакою Гермесом, який чекав Софію біля Сховку, щоб провести на «урок філософії», а також сповнене «радісною» напругою очікування свого та Гільдиного дня народження – таким стало звичайне життя, звичайної дитини із «Клевервейен, 3» [Гордер 1997: 14]. Читаючи про Арістотеля, «строного упорядника, котрий хотів навести лад у людських поняттях» [Гордер 1997: 123], Софія «радісно» береться навести лад у власній кімнаті, тому що усвідомлення потреби порядку у власному життєвому просторі, розумі та душі приносить дівчинці задоволення, а також вона відчуває себе «майже-філософом», відчуваючи гордість від того, що «ми не живемо тільки нашим часом, а й несемо на плечах нашу історію» [Гордер 1997: 220].

Цікавими історіями про філософів різних епох та короткими узагальненнями їхньої «потреби» для людства Альберто наштовхує дівчинку на самостійні висновки та недитячі роздуми. Зустріч Софії Амундсен із Гільдою Меллер Кнаг, якій начебто адресовані листи від тата-Майора, проте передати їх має саме Софія, ділить життя на «до» та «після». Життя у світі, який, виявляється, є не єдиним, розуміння ймовірної власної «задзеркальності» змушує дівчинку переглянути власні усталені (попри юний вік) цінності.

«Радісне» очікування, в якому перебуває дівчинка перед кожним наступним заняттям з філософії, особливо, коли вони відбувалися при особистій зустрічі, є зрозумілим: прикрашений відповідно до епохи інтер'єр житла Альберто, а також його зовнішність наділяли Софію щоразу відчуттям участі у виставі – серйозній «буттєвій» виставі: «...на порозі з'явився Альберто Кнокс. Сьогодні він змінив костюм на інший. На ньому були білі підколінки, широкі червоні штани та жовтий камзол з підкладеними плечима. Він нагадав Софії джокера з колоди карт. Якщо вона не помилялася, це був типовий костюм епохи ренесансу» [Гордер 1997: 218]. «Радісні» переживання дівчинки посилюються завдяки моделюванню філософом складних недитячих мудростей на звичайні ситуації з метою створення відповідної атмосфери та унаочнення, навіть коли йдеться про сум Ренесансу: «Маленьку дерев'яну ляльку з XVI століття змайстрували, напевно, на п'яті уродини якоїсь дівчинки. Може, зробив її старий дідусь... Дівчинці сповнилось десять років, потім вона стала дорослою і вийшла заміж. Можливо, у неї теж народилася дівчинка, і лялька перейшла у спадок до доньки. Вона усе старіла і згодом її не стало. Мабуть, вона прожила довге життя, але відійшла назавжди. І ніколи більше не повернеться. Її відвідини на Землі тривали дуже коротко. А лялька... Ось вона, стоїть тут, на полиці» [Гордер 1997: 220]. Поряд з цим Юстейн Гордер, вклавши власні слова в уста тата Гільди, майора Кнага, який також спілкується з Софією записками та короткими повідомленнями, подає ще одне цікаве порівняння «історія Європи = людське життя», особливо цікаве для Софії / Гільди напередодні п'ятнадцятиріччя: «Давні часи – це дитинство Європи. Потім довге середньовіччя – це навчання в школі. А тоді приходить ренесанс. Довгий шкільний день скінчився, і молодій Європі не терпиться кинути у вир життя. Можна навіть сказати, що ренесанс – це п'ятнадцятирічні уродини Європи» [Гордер 1997: 218].

Повчальний контекст роману Гордера, один із смислових пластів якого метафорично становить один довгий урок філософії, звертає увагу на «гуманну педагогіку» визначного грузинського вчителя Ш.О. Амонашвілі та її маніфест, проголошений 2011 року. Гордерівський вчительський/наставницький дискурс представлений постатями двох педагогів-наставників – Софійним учителем філософії Альберто Кноксом та самим Юстейном Гордером, чийм прототипом, ймовірно, виступає Кнокс. 14-річна Софія втілює у романі постать учениці – спраглої до знань Дитини, на долю якої випало дорослішання у стрімко рухливому світі, причому «змінюють його не культура та прагнення до Світла, а науково-технічний прогрес зі своєю соціальною настановою «бери від життя все»» [Маніфест 2015: 2].

Процес філософського навчання Софії Амундсен став «радісним» як для неї, так і для учителя, котрий вмilo застосував правила, які сьогодні одержали назву умов втілення принципу «сутністовідповідності» гуманної педагогіки: «віра, любов, радість, довіра, терпеливість, доброта, співчуття, відданість, благородство, великодушність, духовне життя» [Манифест 2015: 5]. Ставши «душею, носієм і дарувателем Світла» та зробивши ученицю «душею, яка шукає (прагне) Світла» [Манифест 2015: 6], вчитель Альберто зумів заглянути в Чашу Дитини нового покоління «носіїв Світла і радості» [Манифест 2015 : 9-10], а Юстейн Гордер – у серце кожного читача.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження. Підхід до життя, що демонструє Юстейн Гордер у романі «Світ Софії», є особливим, сповненим світоглядом з усеможливою «радістю». Концептуально цей світогляд не допускає думки про цілковиту закономірність та зумовленість людської екзистенції: «Тоді я усвідомив, що є частиною великої таємниці, того, що називається Всесвітом. Для мене було неймовірним, що існує цей світ, що в ньому існую я <...> коли я почав писати, це стало своєрідним реваншем: тоді я міг виразити все, що мене турбувало й дивувало» [Гордер 2006].

Пізнання світу та істини Софією Амундсен постає лінійним процесом: майстерно «зітканий» вчителем-філософом Альберто послідовний перехід від осмислення буденної невидимої «правди» до справжнього розуміння великих таємниць. Вдалими для розуміння «вихідної» та «кінцевої» точок найважливіших уроків у житті дівчинки видаються слова М. Кайку: «У масштабі всесвіту ми – діти, що роблять перші непевні й незграбні кроки у космос» [Кайку 2004: 37] – так і Софія повільно та невпевнено ступила на шлях «зрозуміння Всього»; у процесі усвідомлення дівчинка «як випадковий свідок споглядає прекрасний танок Природи» [Кайку 2004: 19], а її день народження стає тією сходинкою, знайомою людині ХХІ століття, коли «з пасивних споглядачів Природи ми можемо перетворитися на її активних хореографів» [Кайку 2004: 19].

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

Сповнене різноманітним спектром «радості» світовідчуття автора знайшло цілковите втілення у романі «Світ Софії». «Радість пізнання», «радість істини», «радість від існування/буття/усвідомлення власного існування», «радість ноші століть на власних плечах» – ці та багато інших «радісних» параметрів та способів втілення характеризують поетологічний горизонт роману Юстейна Гордера. З точки зору жанрологічної перспективи твору, в якому синтезовані ознаки теоретичного трактату, художнього твору, а також інтелектуально-пізнавальної «гри в мудрість», що своєрідно змодифікувала вже відому «гру в радість». Таким чином, перспективним видається подальше вивчення поетологічних аспектів прози відомого сучасного норвезького письменника, чия творчість однаково приналежна до філософсько-онтологічного дискурсу та його естетичного омовлення в просторі літератури.

Література:

1. Гордер Ю. 2006 : Гордер Ю. : Більшість із нас вірить, що ми є частиною великої таємниці // Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/52218/>
2. Гордер Ю. 1997: Гордер Ю. Світ Софії: роман про історію філософії / Юстейн Гордер / пер. з норвезької Н. Іваничук . – Львів : Літопис, 1997. – 577с .
3. Кайку 2004 : Кайку М. Візії : як наука змінить ХХІ сторіччя / Мічіо Кайку / Переклала з англ. Анжела Кам'янець – Львів: Літопис, 2004. – 544 с.
4. Манифест 2015 : Манифест гуманної педагогіки // Режим доступу: <http://gumannaja-pedagogika.ru>
5. Рижак Л 2009: Рижак Л. Філософія як рефлексія духу: навч. посібник / Людмила Рижак . – Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2009. – 639 с.

Если ХХ в. возник как сложная мозаика общественных, мировоззренческих, системообразующих модификаций и трансформаций, как смены векторов философского мировидения и мироосмысления, то ХХІ в. в представлении авторитетных ученых является неизменно положительным, хотя иногда со скептической окраской. Изучение «мега-явлений» в инструментарии естественных наук, интерес к ненаблюдаемому, акцентирование на множественности экспериментальных исследований и гипотетичности научного знания составили главные характеристики неклассической философии начала ХХ века. Но ученые утверждают о «завершении эры», что открывает новый горизонт познания мира, его восприятия, построения аксиологической парадигмы, переосмысления традиционных категорий, введения их в новейшую систему

человекознания и человекопонимания. Именно здесь в художественном пространстве романа современного норвежского писателя Юстейна Гордера можем укоренить достаточно важные эстетические позиции, из которых литература приобретает ново/пере/про-чтение и интерпретацию.

Ключевые слова: Гордер, неклассическая философия, постнеклассическая философия, понятие, речевая действительность, «радость познания», двоплановость произведения.

УДК 821.133.1-311.2.09 «20»

ББК Ш5(4Фра)62-44-34

Л. В. Мацевко-Бекерська д. філол. н. (Львів)

Складні лабіринти буттєвості в романі Марка Леві «Усе, що не було сказано»

Представлена спроба пізнати буттєвість дому в проєкції М. Леві з позицій окреслення герменевтичного кола як інструменту пошуку інтерпретаційного компромісу в непередбачуваній множинності розуміння. Дискусія персонажів стосовно домінування окреслює змістовий горизонт наративу, однак завершується нічим. Концептуалізація центру смислотворення визначена інтенційно, адже у людей нема дому в традиційному розумінні. Роман дає підстави розмежувати глибинну сутність твору, яку слід пізнавати із урахуванням авторської інтенції, та ситуативне значення цього твору, право на визначення якого здобуває читач, коли входить у поле літературної комунікації. Перебування твору в процесі простування тексту як втілення сенсу від одного формату читача до іншого дає можливість у виразити естетичну та онтологічну вартість провідної ідеї, зрозуміти співвідношення першості автора стосовно твору, твору стосовно читача або навзаєм, а також відстежити закономірності смислотворювального формату викладової структури в романі.

Ключові слова: М.Леві, наратив, концептуалізація, буттєвість, смисл, інтенція, реєпція, провідна ідея, літературна комунікація.

The article presents an attempt to study the existence of home in Marc Levy's projection from the standpoint of determining the hermeneutical circle as a search tool of interpretational compromise in an unpredictable plurality of understanding. Discussion of the characters regarding domination defines the semantic narrative horizon, however, ends in nothing. The conceptualization of the sense-making centre is intentionally defined since people have no home in the traditional sense. The novel gives grounds to delineate the core essence of the literary work that should be examined with regard to the author's intention and the situational meaning of the work itself, the right to determine which belongs to the reader as soon as he/she enters the field of literary communication. The place of the work in the process of the development of the text as the embodiment of meaning from one reader to another provides an opportunity to highlight the aesthetic and ontological value of the leading ideas, to understand the correlation between the author's primacy in relation to the work, the work in relation to the reader or vice versa, and to trace the patterns of sense-making of the presentational structure in the novel.

Key words: M. Levy, narrative, conceptualization, existence, meaning, intention, reception, leading idea, literary communication.

Постановка наукової проблеми та її значення.

Екзистенція – як існування (з лат. *exsistentia*, від дієслова *ex-sisto, ex-sistere* – виступати, виходити, виявляти себе, існувати, виникати, показуватися, ставати, робитися) в дискурсі конкретного буття передбачає, радше зумовлює та потребує множинності підходів до розуміння, до проєктування та осмислення тих площин, де здійснюється, конкретизується та розгортається. Попри тривалу філософську детермінацію та спроби якомога точніше позначити контури екзистенції дотепер визначальними залишаються два основних рівні оприявлення екзистенції: людина у світі речей та людина в онтології самої себе. З-поміж численних форм – вартісних, самодостатніх та вичерпних у пізнанні сенсу існування – літературі традиційно варто віддати першість, позаяк формально-змістові переплетіння якнайкраще та якнайперконливіше вияскравлюють глибинні смисли не лише особистісного існування, але і його емоційного переживання та осмислення. Літературна творчість Марка Леві, увівши сорокалітнього успішного архітектора у белетристично-художній простір сучасності, стала тим помітним явищем, котре оприявнює екзистенцію, реактуалізує її, переформатовує реєпцію та інтерпретацію відповідно до найменшого повороту «лінзи поляроїда».

Водночас літературознавчий дискурс наразі не увів особистість сучасного письменника в коло активно досліджуваних авторів. Тож, метою пропонованого підходу до осмислення художнього світу Марка Леві є спроба дослідження буттєвості як онтологічної парадигми та життєорганізованого простору, а ключове завдання полягає в уважному прочитанні художнього тексту роману «Усе, що не було сказано» на предмет виявлення у ньому переконливих кодів, що формують екзистенцію людини у власному мікропросторі, у середовищі інших людей, а також у складному лабіринті себе-оприявнення різноманітними засобами.

Як слушно зауважив А. Компаньон, «перед нами ніколи не буває сама книга, а щоразу чиясь, що реагує на неї і змішувана з нею свідомість – наша власна або іншого читача. Тобто до книги нема безпосереднього, чистого доступу» [Компаньон 2001: 169]. Отож, пізнання екзистенційного виміру дому в художній репрезентації Марка Леві (зокрема, у романі «Усе, що не було сказано», 2008) здобувається на той рівень сприймання та осмислення, який зможе бути визначеним та контурно позначеним в рецептивно-герменевтичному колі.

Проекція методу Шлейєрмахера, названого ним «методом симпатії або дивінації», а пізніше – герменевтичним колом, дозволяє зіставити текстовий аналіз частин твору з їх мікрозначенням із цілісною картиною смислу: «інтерпретатор, зустрічаючись із текстом, спочатку робить деякі передбачення про його смисл в цілому, згодом детально аналізує його частинами, а потім повертається до нового, зміненого розуміння цілого» [Компаньон 2001: 72]. Як заперечення філологічному поступу до вичерпності в осмисленні змісту постулюється Дільтєєве переконання, що текст може бути хіба зрозумілим, однак він не має підстав бути поясненим (щоправда, тут заперечення стосується як авторського всезнання, так і читацької самостійності в нав'язуванні творові власної інтенції). У романі Марка Леві герменевтичне коло окреслене інтенційно. Передусім, в інтертекстуальний спосіб, позаяк романному наративу передуює епіграф (вислів А. Ейнштейна): «Життя можна бачити у два способи: перший – ніби чудес у ньому взагалі нема, другий – ніби все у ньому чудо» [Леві 2008: 7] і таким чином читач отримує не лише «запрошення на свято великої творчої гри» (М. Зубрицька), але й альтернативу із двох запропонованих точок зору на подальший плин нарації. Водночас композиційно-проблемна парадигма вводить читача у складний (радіше «складно-складений») хронотоп: у тижневій часовій тривалості стрімко змінюються міста (Нью-Йорк (помешкання Джулії) – Монреаль – ретроспективно: Сорбонна – Париж – Берлін – реально: Нью-Йорк (батьківський будинок) – Берлін – Нью-Йорк), екстер'єри (вулиці, провулки, майдани, набережні, парки, площі перед аеропортами), інтер'єри (помешкання Джулії, Стенлі, Адама; давно покинутий дім батьків; готелі у всіх відвіданих містах; кав'ярні; ресторани; крамниці; студія, де працює Джулія). Наратор наполягає на особливій стрімкості подій: «Коли вони вийшли на вулицю Сен-Жак, Джулії здалося, що вона перебуває на півдні Манхеттену: білі фасади будинків з колонадами були дуже схожі на будинки вулиці Вол-стріт» [Леві 2008: 112 – 113]. Поступово екзистенційні контури дому втрачають предметність та конкретність, вони стають дедалі більш невловимими, ефемерними, здатними лише до переживання.

Видається доцільною спроба пізнати буттєвість дому в проекції М. Леві саме з позицій окреслення герменевтичного кола, передусім як інструменту пошуку інтерпретаційного компромісу в непередбачуваній множинності розуміння. Скажімо, Е. Гуссерль висловив сумнів стосовно можливості читача вжитися в текст, тобто спочатку передбачити чи припустити ймовірність значеннєвого кола, тобто обмежив інтерпретацію психологічно; натомість М. Гайдеггер феноменальну (рецептивну) інтенційність пояснив історично, адже наше проникнення в текст зумовлюється приналежністю до певного історичного часу так само, як буття автора в його часі спричинилося до виникнення саме такого, а не іншого твору: «смысл – є тим структурованим упередженням, передбаченням і передвирішенням у-вигляді-чогось нарисів, звідки стає зрозумілим дещо як дещо» [Гайдеггер 1997: 151]. Ідею історичної детермінації інтерпретації твору підтримує також Г.-Г. Гадамер, який стверджує, що «відтворення «світу», до якого воно належить [начало

кожного твору], відтворення вихідного стану, який «мається на увазі» художником, який творить, постановки в початковому стилі – всі ці засоби історичної реконструкції в такому випадку мають право претендувати на те, щоби сприяти розумінню істинного значення художнього твору і захищати його від хибного розуміння і підробної актуалізації <...> Історичне знання відкриває шлях до компенсації втраченого і відновлення традиції, повертаючи okazionale і вихідне. Так зусилля герменевтики спрямовуються на те, щоб відновити «точку відліку» в душі художника, яка тільки й покликана зробити цілком зрозумілим значення твору мистецтва» [Гадамер 1988: 217]. Власне такий підхід визначає складність форматування нарративу дому в романі французького письменника. Гармонія історичності автора – персонажа – читача навіть позірно ані не полегшує, ані не спрощує розуміння. Натомість із кожним наступним перельотом з (в) аеропортів (-ти) спіраль спогадів – зізнань – сповідань обертається щоразу більш стрімко та непередбачувано.

Батько Джулії, надто активний та успішний бізнесмен, не створив для своєї родини дому в традиційному сенсі. Звівши розкішний, багатий будинок, облаштувавши його не лише потрібним та необхідним, але й значно більше, Ентоні «примножив смуток» (Екклезіаст). Його дружина, спочатку поволі, а з часом – дедалі швидше втрачала зв'язок з реальністю і померла молодою, осиротивши 10-літню Джулію. Його донька, ставши дорослою, пронісши крізь роки становлення думку про гостру ненависть до батька, якого не було поряд, який матеріалізувався лише новими подарунками, привезеними з чергових ділових мандрів світом, опинившись у батьківському будинку (який не могла сприйняти своїм), пережила неочікувані емоції: «Світло увійшло до будинку разом із нею. Нічого тут не змінилося, все було таким самим, як і в найдавніших спогадах її дитинства. Чорні та білі плити холу, що утворювали величезну шахівницю. Праворуч сходи з чорного дерева, що вели на другий поверх, утворюючи граційну криву лінію. Поручні, оздоблені чорним коштовним каменем і вирізані ножом відомого майстра по червоному дереву, чий ім'ям батько любив похвалитися, коли показував гостям свій дім <...> Повсюди знаки багатства, що завели Ентоні далеко від того часу, коли він торгував кавою та сандвічами в одному з монреальських хмарочосів. На великій стіні – її портрет у дитячому віці. Чи залишилося сьогодні в її очах бодай кілька тих іскорок, які художник зумів схопити, коли їй було п'ять років? <...> Якби подекуди з дерев'яних панелей звисало павутиння, декор мав би в собі щось фантазмагоричне, проте будинок Ентоні Волша завжди підтримувався в бездоганній чистоті» [Леві 2008: 179-180]. Порожній, хоча й розкішний та доглянутий будинок батька – споруда без буття, без душі, без теперішнього. У ньому живуть лише спогади про минуле, по-різному закарбоване у свідомості батька та доньки, проте однаково драматично, почасти – трагічно. У цьому будинку тривалий час зберігалися два листи. Один лист написала недужа мати тоді ще маленькій доньці зі сподіванням, що дорослою Джулія не лише прочитає, але й зрозуміє, пробачить батькам своє самотнє дитинство, переступить далі за свої дитячі кривди-образи, увійде у доросле життя з досвідом мудрості, буттєвості у тому, що об'єктивно ніяк не можна змінити чи виправити. Другий лист Джулії написав Томас, юнак з її минулого життя, персонаж дивовижної історії про об'єднання Німеччини – та людина, з котрою дівчина бачила своє майбутнє, однак це не збіглося з візією щасливої долі доньки в розумінні Ентоні Волша. Ці листи лежали в одному будинку: один 18 років, інший – поза 20. У день одруження Джулії з молодим талановитим архітектором, Адамом, батько помирає і так змінює плани доньки. Через два дні після кремації на порозі помешкання Джулії з'являється великий ящик: «Усередині ящика стояла, дивлячись на неї, статуя в людський ріст, досконала копія Ентоні Волша <...> Джулії перехопило подих <...> Відтворення її батька в натуральну величину було напрочуд точним, колір і вигляд його шкіри були приголомшливо автентичні. Черевики, костюм антрацитового кольору, біла бавовняна сорочка цілком відповідали тому одягу, який зазвичай носив Ентоні Волш» [Леві 2008: 48]. Надалі читачеві належить короткочасна, але неймовірно стрімка та насичена (подіями, емоціями, звуками, кольорами, формами) історія «руху назустріч» – двох рідних людей, котрі багато років

витратили на згромадження екзистенції самотності, не завдаючи собі найменшої праці подолати самотужки зведені мури цієї самотності.

У жодного із центральних персонажів (дискусія стосовно домінування може тривати невпинно і, вочевидь, завершиться нічим, позаяк концептуалізація центру смислотворення наче визначена інтенційно, однак не тяжіє над рецепцією та інтерпретацією) нема дому в традиційному розумінні. Порожній будинок Ентоні Волша, куди той повертався з ділових поїздок, аби якомога швидше відбутися знову, стає символом втраченої буттєвості. Цей настрій посилюється завдяки віднайденому, вчасно непрочитаному листові (цей лист попросту нікому було прочитати, адже Джулія поквапом намагалася покинути дім батька, щоб ніколи туди не повернутися). Помешкання Джулії не може атрибутуватися домом, оскільки це було місце більше для перепочинку після роботи / перед роботою, аніж для того, щоби там жити (в сенсі – «бути вдома»).

Роман М. Леві дає підстави розмежувати глибинну сутність твору, яку слід пізнавати із урахуванням авторської інтенції, та ситуативне значення цього твору, право на визначення якого здобуває читач, коли входить у поле літературної комунікації: «смысл одичинний; значення ж, яке співвідноситься з деякою ситуацією, варіативне, множинне, відкрите, а може бути і безконечне. Коли ми читаємо текст, не важливо, сучасний чи старовинний, то пов'язуємо його смысл зі своїм досвідом, надаючи йому деяку актуальну значимість, незалежно від вихідного контексту. *Смысл* становить предмет *тлумачення* тексту; *значення* ж – предмет *застосування* тексту до контексту його сприймання (первинного чи більш пізнього), а отже і предмет його оцінки» (Курсив автора. – Л. М.-Б.) [Компаньон 2001: 101]. Наратив історії про символіку дому в сенсі гармонії стосунків рідних людей засвідчує, що життя художнього твору здебільшого є динамічним та значною мірою похідним від історичності, яка спочатку супроводжувала його створення, а згодом – зумовлювала рецептивну настанову читача (читачів). Спостерігаємо розвиток цікавого психологічного феномену: авторська інтенція поступається читацькій, а твір стає текстом – авторське кодування отримує своє продовження у різних способах розуміння смислу. Співіснування смислу та значення, твору і тексту розбудовує парадигму екзистенційності у сприйманні та розумінні ключових характеротворчих констант художнього світу. Як зазначають дослідники, «розрізнення смислу і значення, чи тлумачення та оцінки <...> має винятково логічний характер: ним встановлюється логічний пріоритет смислу стосовно значення, тлумачення стосовно оцінки. Воно ніяким чином не означає хронологічного чи психологічного передслідкування, так як в процесі читання ми ґрунтуємо свої інтерпретації на оцінках (передрозуміннях, як це називається у феноменології), ми доходимо до смислу через значення, хоча і не всі наші оцінки є тимчасовими і такими, що підлягають перегляду залежно від змісту» [Компаньон 2001: 101]. Смысл і значення у романі м. Леві існують синхронно, адже для автора його твір має істинний смысл, який не обов'язково міг бути пізнаний точно чи бажано. На думку П. Рікера, «зв'язок писання – читання не є якимось особливим випадком зв'язку промовляння – відповідання. Це також не є зв'язок бесіди чи зразок діалогу. Не досить сказати, що читання – це діалог з автором через його твір, оскільки зв'язок читача з книгою має зовсім інший характер <...> текст створює подвійне затемнення читача і письменника. Він замінює зв'язок діалогу, коли голос одного чує голос іншого» [Рікер 2001: 306].

У романі «Усе, що не було сказано» значна роль належить мовчанню автора, адже читач умовно вільний від диктату творця. Під час читання виникає ілюзія «всеможності»: зрозуміти, відчути, помітити. Насправді ж присутність М. Леві від епіграфа до фінальної фрази є константою твору. Тиждень тривало зближення Ентоні Волша з донькою, коли відбулися дивні метаморфози у світосприйманні та світорозумінні Джулії, коли вчергове підтвердилася батьківська воля і цілковитий вплив на долю Джулії, коли молода жінка цілком утвердилася у переконанні, що провела час із досконалою копією померлого батька і завдяки цьому зуміла знайти спокій у своїй душі та налагодити плин свого досі надто хаотичного життя, аж раптом стається своєрідний наративний злам – історія у завершенні

фабули не лише не завершується, але й набуває принципово нового смислу. Спочатку Джулія прочитала написаний копією батька прощальний лист (у якому Ентоні просив пробачення за чималі екзистенційні втрати на шляху зростання доньки), далі виконала «батькову» волю: «Вона підійшла до ящика, що стояв посеред вітальні. Провела по дереву долонею і прошепотіла своєму батькові, що вона любить його. З важким серцем вона виконала його останню волю, спустилася сходами й не забула залишити ключ сусідові» [Леві 2008: 358]. Однак «минула чверть години, протягом якої в помешканні Джулії панувала цілковита тиша. Та ось щось тихо клацнуло, й двері ящика з рипінням відчинилися. Ентоні вийшов звідти, обтрусив собі плечі й підійшов до дзеркала, щоб поправити вузол краватки» [Леві 2008: 359]. Далі Ентоні «покинув помешкання і вийшов на вулицю. Біля будинку на нього вже чекав автомобіль» [Леві 2008: 359], а на питання свого вірного помічника, Волеса, куди вони відлітають, пан Волш відповів: «Я тобі все поясню дорогою» і зовсім неочікувано для читача: «Автомобіль звернув на Грінвіч-стріт. На наступному повороті шибка вікна спустилася, й білий телепульт полетів у придорожній рівчак» [Леві 2008: 112-113]. Екзистенція дому феноменально втілена у роздвоєнні двох наративних площин: на рівні ідеологічному конфлікт вирішений логічно та піднесено з емоційної точки зору (Джулія пов'язує своє майбутнє із втраченим 18 років тому з провини батька і віднайденим тепер з допомогою батька Томасом), однак на перцептивному рівні конфлікт не завершений, не вирішений і не потребує / не передбачає свого вирішення. Буття батька та доньки розташовуються цілком автономно, максимально дистанційовано, більше того – у двох несумісних вимірах. Для Джулії батько справді помер, адже вичерпався ресурс диво-машини (копії Ентоні), у чому власне вона переконана. Для Ентоні вичерпався ресурс його потрібності та передбачливості, його впливу на теперішнє та майбутнє життя його дочки. Екзистенційно всі «пазли» розташувалися логічно, системно, правильно. Читачеві навіть хотілося б повірити, що дім віднайдений – встановлена душевна, психологічна, емоційна гармонія. Однак шукання смислу триває, процес рецепції трансформувалася у тривалу інтерпретацію, а текст мимоволі з «тексту-задоволення» перетворився на «текст-насолоду». Із завершенням нарративного ланцюга не завершується емоційний контакт з твором, з його інтенцією, не відбувається логічного переходу «перед-розуміння» у «розуміння».

Отож, особливістю авторської інтенції, котру промовисто та переконливо фіксує художній світ роману «Усе, що не було сказано», є її значна інтерпретаційна перспектива, її налаштування на діалог. Матерія художнього тексту простягається значно далі, ніж реальна (у фікційному сенсі) історія тижня життя Ентоні та Джулії Волш.

Різні способи відшукування екзистенційних домінант літературного твору спричиняються до різних стратегій осягнення його суті, проєкції його ключових проблем щоразу під іншим кутом зору, зокрема в контексті «двох шляхів читання»: «Через читання ми можемо продовжити і підсилити невизначеність, яка впливає на відсилання тексту до світу, що нас оточує, і до аудиторії суб'єктів, що говорять: це пояснювальна позиція. Однак ми можемо також зняти невизначеність і доповнити текст у присутньому мовленні. Це друга позиція, що є дійсною метою читання, оскільки ця позиція виявляє справжню природу невизначеності, яка перериває рух тексту до значення <...> Читати, за будь-якою гіпотезою, – означає поєднувати новий дискурс з дискурсом тексту <...> Інтерпретація – це конкретний наслідок поєднання і відновлення» [Рікер 2001: 317]. Обидва способи читання по-різному, але апелюють до авторської інтенції: чи з метою підтвердження власного здогаду відносно змісту, чи для заперечення початкової ідеї твору. Для пізнання екзистенційних констант дому в романі Марка Леві цілком гармонійно поєднуються обидва способи читання. Як зазначає У. Еко, «у класичній дискусії про інтерпретацію виникало запитання, чи метою є виявлення того, що автор мав намір розповісти, а чи також виявлення того, що текст промовляє незалежно від інтенції автора <...> Інтенція тексту не виявляється на його поверхні <...> про інтенцію можна говорити лише як про результат читацького здогаду. Ініціатива читача за своєю сутністю полягає у висуванні припущення щодо інтенції тексту» [Еко 2001: 562]. Припущення читача є складовою художнього діалогу, однак воно стає

можливим лише за фактом існування об'єкта, щодо якого висувається припущення. Саме тому авторська інтенція виглядає чи не найбільшою інтригою в літературознавчій дискусії, що вона за феноменом свого буття не може бути потрактована однозначно і вичерпно. Різні опозиції викликають ілюзію знання про сенс твору: автор – твір, автор – читач, твір – читач, читач – твір, читач – автор тощо. Варто погодитися, що «ключі до значення твору не знаходяться ні в словах на друкованій сторінці, ні в авторських інтенціях, і жодне задовільне тлумачення ніколи не обмежувалося пошуками смислу того чи іншого <...> слід подолати хибну альтернативу «текст або автор». І жоден винятковий метод не є достатнім» [Компаньон 2001: 112].

Ідеальне читання – така ж аморфна і невловима категорія, як і все, що стосується діалогу психологічно унікальних сутностей. Фундаментальна позиція розуміння літератури загалом та кожного контакту читача із текстом зокрема скеровує стратегію сприймання усіх складових літературної комунікації. З одного боку, ідеальним чи досконалим можна вважати таке читання, яке дивовижним чином спромоглося асимілюватися з авторським досвідом, настільки зжитися зі світом емоцій, вражень і думок, сплєтених у феномен тексту, що рецепція читача ототожнилася із власною авторською. Інакше кажучи, варіантом ідеального читання є уніфікація горизонтів – творення і сприймання. З другого боку, після визнання автономності твору та його самодостатності поза особистісним світом творця слід очікувати від ідеального читання нового форматування художнього світу, надання йому значно ширшого кола значень не лише відносно усіх передбачених автором, але й тих, про які автор не здогадувався. У цьому випадку читач маніпулює текстом і мимоволі стає його автором. Видається, що досконалого діалогу не відбулося, адже обидві позиції – відправника повідомлення та його адресата – посідає читач.

Обґрунтування отриманих результатів дослідження. Розгортання сюжету в романі Марка Леві (передусім його домінуючої проблеми) має характерну для літературного світу загалом часову та просторову парадигму. Однак калейдоскопічна зміна картин зображення, перехід від однієї часової проекції до наступної відбувається передусім завдяки персоналізації світу твору в свідомості читача. Відповідно до загальної настанови повинні сприйматися і «речення висловлювань, які виступають у літературному творі», які «не є власне судженнями, а тільки квазісудженнями, функція яких полягає у тому, що вони надають зображеним предметам єдино певного аспекту реальності, не ставлячи на них печаті реальності» [Інгарден 2001: 179]. Часова площина роману феноменально реалізується в уяві читача, де поступово нашаровуються події чи різне сприймання однієї події. Цілісна картина стрімкого розвитку нового для батька й доньки явища – розуміння / порозуміння / взаємопрощення – набуває смислової завершеності в художньому творі, коли синхронізуються всі наявні у тексті чи приписані читачем трансформації подій. Так літературний континуум, фікційний в авторському задумі, переміщується в свідомість читача. Зокрема, цьому процесові сприяє граматична складова наративу: прощальний лист Ентоні Волша, адресований доньці, займає 50 рядків (книжкового формату тексту), при цьому різні форми займенника «я» вжито 41 раз, займенника «ти» – 29 разів, займенника «ми» – жодного разу. Тож, попросивши пробачення, на власний розсуд виправивши помилки у стосунках з Джулією, батько таки не змінив формату екзистенції, що творилася і зрештою витворилася такою, якою і залишиться.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Таким чином, роман М. Леві набуває символічного значення, проростає додатковими значеннями або їх відтінками: «твір словесного мистецтва, на відміну від його конкретизації, є твором схематичним. Це означає, що деякі із його планів, особливо плани представлених предметів і план образів, включають «місця недокреслення» [Інгарден 2001: 179]. Власне, чи не найбільшою рецептивно-інтерпретаційною цінністю аналізованого роману якраз і є можливість примноження значень, здійснення індивідуального читачького розуміння, що цілком ґрунтується на окресленому автором континуумі смислу, в тому числі й спроби конкретизувати доміанти в конфігурації екзистенції дому як простору: буття поза собою – буття в собі – буття з іншими.

Перебування роману М.Леві у процесі простування тексту як втілення сенсу від одного формату читача до іншого дає можливість увиразнити естетичну та онтологічну вартість самого твору, зрозуміти співвідношення першості автора стосовно твору, твору стосовно читача або навзаєм, а також відстежити закономірності смислоутворювального формату викладової структури твору.

Література:

1. Гадамер 1988: Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
2. Гайдеггер 1997: Гайдеггер М. Буття і час / М. Гайдеггер. – М. : Ad marginem, 1997.
3. Еко 2001: Еко У. Надінтерпретація текстів / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс: [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 549-563.
4. Ингарден 2001: Ингарден Р. Про пізнання літературного твору / Роман Ингарден // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176-208.
5. Компаньон 2001: Компаньон А. Демон теории / Антуан Компаньон – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 307 с.
6. Леві 2008: Леві М. Усе, що не було сказано / Марк Леві ; з фр. пер. В. Шовкун. – К. : Махаон-Україна, 2008. – 368 с.
7. Рікер 2001: Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння / Поль Рікер // Слово. Знак. Дискурс: [Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 305-326.

Представлена попытка познать бытийность дома в проекции М. Леви с позиций очерчивания герменевтического круга как инструмента поиска интерпретационного компромисса в непредсказуемой множественности понимания. Дискуссия персонажей о доминировании обозначает содержательный горизонт нарратива, но заканчивается ничем. Концептуализация центра смыслообразования определена интенционально, ведь у людей нет дома в традиционном понимании. Роман дает основания разграничить глубинную сущность произведения, которую следует познавать с учетом авторской интенции, и ситуационное значение этого произведения, право на определение которого приобретает читатель, когда входит в поле литературной коммуникации. Пребывание произведения в процессе развития текста как воплощения смысла от одного формата читателя к другому дает возможность почеркнуть эстетическую и онтологическую ценность главной идеи, понять соотношение первенства автора относительно произведения, произведения относительно читателя или взаимно, а также отследить закономерности смыслообразующего формата структуры изложения в романе.

Ключевые слова: М.Леві, нарратив, концептуализация, бытийность, смысл, интенция, рецепция, главная идея, литературная коммуникация.

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82. 436 – 31

С.А. Притолюк, доц. (Тернопіль)

Війна як театр абсурду в творах Вольфганга Борхерта

Стаття присвячена дослідженню творчості німецького письменника Вольфганга Борхерта – представника так званої «літератури руїн» („Trümmerliteratur“). Увага зосереджена на антивоєнній тематиці творів письменника. Підкреслюється автобіографічний характер текстів автора, котрий був безпосереднім учасником подій Другої світової війни. У статті акцентується, що завдяки особливій нарративній стратегії та неповторній експресіоністичній манері письма Борхерту вдалось розкрити абсурдність воєнних конфліктів, експлікувати сутність війни як безглузлого масового вбивства.

Ключові слова: Друга світова війна, антивоєнна тематика, експресіонізм, література руїн, література години нуля.

Svitlana Prytoliuk. War as the theatre of absurdity in works of Wolfgang Borchert

The article deals with works of a German writer Wolfgang Borchert, who was a representative of the so called «literature of rubble» («Trümmerliteratur»). Attention is concentrated on anti – war subjects of the writer's works. It's emphasized the autobiographical nature of the author's texts, who took a direct part in World War II. It's underlined that owing to a special narrative strategy and unique expressionistic manner of writing Borchert managed to reveal the absurdity of war conflicts and to explicate the nature of war as a senseless mass murder.

Key words: World War II, anti - war subjects, expressionism, the literature of rubble, the literature of a zero hour.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими завданнями. Мистецтво повоєнної Німеччини віддзеркалює трагічні події жахливої для німецької нації сторінки історії і свідчить про амбівалентність суспільних перетворень після Другої світової війни. Прикметою часу стало відчуття «перехідного

періоду» та виникнення концепції «години нуль» («Stunde Null»), що передбачала можливість розпочати все спочатку, «з нуля». Для багатьох німців ця абстрактна категорія означала духовне очищення від ганебного минулого, своєрідний катарсис. Метафора «година нуль» символізувала кардинально новий початок. Література цієї доби, що умістила мистецький пласт, породжений війною та повоєнним часом, охоплює проміжок приблизно з 1945 року до 1954, також здобуває назву «література руїн» (з нім. «Trümmerliteratur»), одним із найвідоміших представників якої є Вольфганг Борхерт. Його ім'я засвітилося яскравим спалахом на літературному обрії спустошеної війною, виснаженої гіркотою поразки та сорому Німеччини, коли румовища вкривали не тільки простір видимого світу, а сягали значно глибше — людських душ: на попелищі пафосного самовозвеличення й відчуття непереможності, як наслідок душевних травм і прозріння багатьох німців, отруєних геббельсівською пропагандою, зростали розчарування, розгубленість, втрата духовних орієнтирів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання певної проблеми та виокремлення її невирішених частин. Творчість Вольфганга Борхерта привернула увагу багатьох дослідників, серед яких хотілося б відзначити праці таких науковців, як П. Рюмпкопф, Ф. Ведекінг, М. Шмідт, Б. Маєр-Марвітц, Р. Шультмайстер, А. Айхгольц, Р. Вольф, Г. Майер, Г. Гоке, Г. Берджес, Л. Антонова, Ц. Гецене, Л. Копелев, Л. Симонян, І. Фрадкін, М. Харитонов, З. Чхенкелі, Н. Платіцина та ін. Не зважаючи на відсутність фундаментальних студій в українському літературознавстві, не менш значимою є спадщина німецького письменника для українського читача, зокрема в контексті сучасної ситуації в Україні, коли тема війни та її наслідків набуває особливої гостроти.

Метою нашої публікації є прагнення привернути увагу загалу до творчості цієї багатогранної особистості, увиразнити проблематику його прози, що не втрачає актуальності ось уже на протязі багатьох поколінь й оприявнює в конкретному історико-культурному контексті нові інтенції та тематичні рівні.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Для німців Друга світова була випробуванням на людяність, котре не усі змогли пройти гідно. Багатьох ця війна змусила зняти маску і оголити свою звірячу натуру в пориві нищих інстинктів під супровід пафосних промов нацистських провідників. Наслідком антигуманної ідеології представників «вищої раси» стали смерті мільйонів людей різних національностей, зруйновані життя багатьох поколінь. Борхерт був одним із перших, хто заговорив про тягар відповідальності за злочини своїх співвітчизників, хто знайшов у собі мужність виступити проти лицемірства та відвертої брехні.

Біографія письменника красномовно ілюструє трагічність долі молодих німців, котрі стали заручниками політичної ситуації в Німеччині 30-40-х років. Гайнріх Бьоль в одній із своїх статей, присвячених уже посмертно молодому прозаїку, написав: *«Вольфгангу Борхерту було вісімнадцять, коли спалахнула війна, двадцять чотири, коли вона закінчилась. Війна й в'язниця зруйнували його здоров'я, решту зробили голод та холод повоєнних років, він помер 20-го листопада 1947 року у віці двадцяти шести років. Два роки залишились йому, щоб писати, і він писав на протязі цих двох років, навипередки зі смертю»* (тут і далі переклад наш, С.П.) [Böll 1956: 118]. Біограф письменника Бернгард Майер Марвітц дає йому не менш емоційну оцінку: *«Його творчість була голосним криком, вигуком пристрасті, муки, насолоди, відчаю. У цьому крикові було все, що може лише бути в молодому житті. Він не знав страху, лицемірства, легкодухості, він прагнув визнання правди, розвінчання брехні. Беззастережно!»* [Meyer-Marwitz 1986: 318].

Більшість творів Борхерта написані ним у лікарняному ліжку незадовго до смерті. Ця обставина ще більше загострила вражаючу відвертість текстів, котрі стали свого роду сповіддю зраненої війною душі перед людством і Богом. Його назвали «голосом» покоління, духовно і фізично скаліченого війною, що вже здобуло в літературі назву «втрачене покоління». Драма «Надворі перед дверима» («Draußen vor der Tür»), яка була поставлена гамбургським «Камерним театром» у 1947 році, а згодом на багатьох сценах Європи, стала

чи не першим твором повоєнної Німеччини, в якому піднімалась проблема покаяння і кари. В основі сюжету – доля солдата вермахту, котрий повертається після нищівної поразки на вкриту руїнами і спустошену війною батьківщину. Родини і дому, що залишилися в його спогадах, уже не існує, а суспільство байдуже відвертається від «злочинця», намагаючись відгородитись від ганебного минулого. Від безвиході, у відчаї, він намагається вчинити самогубство, але навіть річка виштовхує його зі свого лона. Відтак головний герой продовжує жити, спокутуючи через душевний біль і розпач свої гріхи.

Вольфганг Борхерт утворює думку, що руйнівна сила війни знищує духовні основи людського соціуму. Створена за образом і подобою Божою людина перестає нести в собі божественне начало, адже війна — це «богозалишений» простір, де чиниться наруга над життям і принижується божественна сутність людини. Бог помирає в людині-убивці, вона стає маріонеткою без душі: *«Вони не дали нам Бога, який би міг тримати наше серце, коли нас обвіватимуть вітри світу. Отак і є ми – генерація без Бога, бо ми – генерація без зв'язку, без минулого, без визнання»* [Borchert 1986: 59]. Війна породила покоління *«без щастя»*, *«без батьківщини»*: вони гинуть на чужій землі заради фальшивих ідеалів, одурманені брехливою пропагандою нацистських ватажків [Borchert 1986: 59]. Збагнувши облудність політики владної еліти, перед лицем смерті, прості вояки переживають глибокий внутрішній конфлікт, психологічний розлад і страх перед майбутнім.

У творах Борхерта війна постає безглуздом, брутальним, жорстоким масовим вбивством, від якого найбільше страждають невинні люди. Як наприклад, в оповіданні *«Все-таки щурі сплять уночі»* (*«Nachts schlafen die Raten doch»*), героєм якого є дев'ятирічний хлопчик, котрий після вибуху бомби сидить на руїнах будинку, охороняючи від щурів тіло маленького братика, похованого під уламками [Borchert 1986: 216]. В оповіданні *«Кухонний годинник»* (*«Die Küchenuhr»*) центральним персонажем є німецький солдат, що повертається додому, але на місці своєї домівки застає лише румовища, а єдиний вцілілий предмет — це кухонний годинник, стрілка котрого містичним чином зупинилась на позначці, коли він почувався щасливим [Borchert 1986: 201]. Війна перетворила рай у пекло, і герої усвідомлюють це, лише пройшовши крізь його горнило, переживши біль та розчарування. Вони пізнають цінність життя і миру, лише втративши їх.

Тема абсурдності війни проступає в більшості текстів Вольфганга Борхерта, однак найбільш прикметним серед творів цього тематичного циклу є оповідання *«Кегельбан»* (*«Die Kegelbahn»*), опубліковане в 1947 році в збірці *«У цей вівторок»* (*«An diesem Dienstag»*), в якому автор опрацьовує свій болючий досвід перебування на Східному фронті в лавах фашистської армії. Стиль письма спантеличує наївною простотою та влучністю вислову. В основі сюжету – один епізод війни, уривок із життя двох солдат, котрі змушені багато місяців провести в окопі, стріляючи в противника. Однак письменник свідомо уникає слова *«солдат»*, *«окоп»*, натомість називає героїв просто чоловіками, котрі сидять у виритій ними ж *«ямі»*, яка *«цілком простора і навіть затишна, як могила»* [Borchert 1986: 169], натякаючи, що його героям чужа риторика війни, бо вони опинились тут не з власної волі. Вони – маріонетки в руках можновладців і змушені стріляти, тому що *«хтось наказав»*, та вбивати людей, *«котрих вони взагалі не знали»*, і *«котрі їм нічого поганого не зробили»* [Borchert 1986: 169]. *«А щоб більше людей можна було б убити, хтось вигадав, щоб можна було зробити більш, аніж 60 пострілів за хвилину. За це його нагородили»* [Borchert 1986: 169]. Чоловіки стріляють безупинно у таких же, як вони, навпроти. І оскільки бачать тільки голови, то стріляють по них. Вночі їм сняться жахи: вбиті голови котяться, як шари кегельбану, *«з тихим гуркотом»*. Це жахіття не припиняється, бо зранку все починається знову. Усвідомлення того, що це такі ж люди, як вони, породжує докори сумління в одного з чоловіків:

- *Але ж нам наказали, — шепоче перший.*
- *Але ж ми це зробили, — кричить другий.*
- *Але це було жахливо, — простогнав перший.*
- *Але ж інколи це приносило також задоволення, — засміявся другий.*

— *Ні, — закричав той, що шепоче* [Borchert 1986: 170].

Не в змозі спати після безперервного вбивства, вони продовжують дискутувати, шукаючи виправдання своїм злочинам:

Тоді перший сказав:

— *Але ж Бог нас створив.*

— *Так в Бога є виправдання, — сказав другий, — його немає.*

— *Його немає? — запитав перший.*

— *Це його єдине виправдання, — відповів другий.*

— *Але ж ми, ми — є, — прошепотів перший.*

— *Так, ми є ...* [Borchert 1986: 170].

Їх розмову перериває наказ до бою. Вони знову хапаються за зброю і починають стріляти. Твір завершується циклічним повтором, що підкреслює з одного боку безглуздість, а з іншого — причинно-наслідкову зумовленість, керованість війни, у якій солдати — лиш гарматне м'ясо: *«Це знову була людина, котрої вони не знали. І котра їм нічого не зробила. Однак вони вбили її. Для цього хтось винайшов зброю. Він за це отримав нагороду. А хтось — дав наказ»* [Borchert 1986: 170].

Борхерт не дає своїм персонажам імен, не наділяє їх особистісними рисами, однак підкреслює, що по той бік, в таких же окопах, сидять такі ж люди, а ірраціональність і трагічність війни полягає в тому, що прості солдати не можуть пояснити причину свого перебування на полі бою, окрім як *«бо наказали»*. Філософія загарбника зазнає краху на рівні свідомості простих солдат, котрі не знаходять виправдання вбивству, а тому заздалегідь приречена на поразку.

В оповіданні війна представлена як жорстока гра, ціною якої є людські життя. Її абсурдність підкреслює не тільки простий і, на перший погляд, примітивний сюжет, але й стилістика тексту. За дитячою наївністю приховано глибинний зміст екзистенційних проблем людства. Пролог створює метафоричну картину військового дійства, де люди — це *«кегли»*, *«кулі»* і гравці: ті, що провокують конфлікт; ті, хто стає інструментом, зброєю в руках маніпуляторів; і ті, хто перетворюється в жертву лицемірного ігрища.

В той час, коли для більшості війна — це смерть, голод і холод, для багатьох вона є засобом збагачення й задоволення власних амбіцій. Доволі примітивний механізм війни Борхерт експлікує у формі притчі, котра саркастично й гостро підкреслює приховану хижку споживацьку сутність воєнних конфліктів:

«Усі люди мають швейну машину, радіо, холодильник і телефон. Що ж ми робитимемо тепер? — запитав фабрикант.

— *Бомби, — сказав винахідник.*

— *Війну, — сказав генерал.*

— *Якщо іншого виходу немає, — то нехай, — сказав фабрикант»* [Borchert 1986: 315].

Крізь сарказм коротких речень і риторичних запитань Борхерт транслює думку, що війна призводить до руйнації моральних імперативів: *«Коли закінчилась війна, солдат прийшов додому. Але у нього не було хліба. Тоді він побачив того, хто мав хліб. Він убив його. Ти не маєш права нікого вбивати, сказав суддя. Чому ні? — спитав солдат»* [Borchert 1986: 317]. Запитання вражає своєю наївністю і жахливістю одночасно, посилює трагізм й абсурдність воєнного часу. Людина, котра вчиняла вбивства за наказом, уже переступила межу, за якою загальнолюдські принципи не мають ніякої ваги. Тим самим письменник акцентує, що вбивство залишається злочином незалежно від того, за яких умов воно здійснювалося.

Феномен текстів Борхерта полягає в тому, що крізь дивовижну простоту форми передається глибокий, сповнений почуттів і пристрасті зміст. Його пацифізм проростає крізь біль пережитого власного досвіду і тому вражає своєю автентичністю. Специфіка його наративу полягає у максимальному «зрощенні» автора та оповідача, посилює апелятивність текстів та їх проникливість.

В надії достукатися до серця кожного він створює свій неповторний стиль. Прості, однак як постріл влучні вислови, поцілюють душу співрозмовника. Лексика його творів, полум'яна і пристрасна, не залишає байдужим, примушує задуматись, зрозуміти, пізнати цінність життя. Як влучно висловився Бернгард Майер Марвітц, *«його прозові твори не були просто «читвом», вони були звинуваченням, криком душі, бунтом. Своїми нещадними висловлюваннями, своєю часто грубою манерою Борхерт виступив проти усіх конвенцій та традицій. Він розірвав давно сформовані зв'язки і жбурнув в обличчя лицемірству. Він вимагав більше, аніж просто літературної співучасті, він хотів змусити прийняти рішення, зайняти позицію. Це робило його незручним. Багатьох це відлякувало, але ще більше він вів за собою»* [Meyer – Marwitz 1986: 339].

Безпосередня участь у Другій світовій війні вплинула на формування світовідчуття митця, його психоемоційного стану й, відповідно, зумовила особливу манеру художнього відображення, в основі якого необхідність передачі емоційної напруги, потоку почуттів, крику душі. Концептуально й за своєю стилістикою найбільш адекватним творчим пошукам письменника стали можливості експресіонізму, котрий в Борхетовському варіанті набуває особливого поетичного вираження. Як зауважив Марвітц, *«Борхерт писав звуки, звукоряди, каскади звуків, розірвані акорди, різкі дисонанси, котрі в сукупності створювали гармонійну й завершену форму»* [Meyer-Marwitz 1986: 339].

На думку Н.Платіциної, *«творчий метод Борхерта поєднав найбільш виразні елементи експресіоністичної та імпресіоністичної стилістики, переосмисливши у відповідності з вимогами часу романтичну і неоромантичну традиції»* [Платицьна 2008: 10]. Одним із особливостей експресіоністичного стилю письменника є свідоме порушення правил граматики і жанрових канонів. Війна зруйнувала старі ідеали, деформувала усталену картину світу, а отже, і закони граматики втратили у цьому процесі руйнації усяке значення. Автор зумисно порушує норми синтаксису, часто використовує еліптичні речення, інверсію задля емоційно-сислового увиразнення, вдається до частих повторів. У діалогах і прямій мові нерідко відсутні знаки пунктуації. Причиною цього є не незнання письменником граматики, а переконання, що початок нового життя має неодмінно супроводжуватись руйнуванням старого, а значить ігноруванням старих правил: *«Нам не потрібні письменники із хорошою граматиною. Для хорошої граматики нам бракує терпіння. Нам потрібні ті, що із полум'яним, захриплим від схлипування почуттям. Котрі називають дерево — деревом, а жінку — жінкою, і які кажуть «так», і кажуть «ні»: голосно і чітко, і тричі, і без умовного способу»* [Borchert 1986: с.310]. Так він висловлював свій протест проти абсурдності ворожого йому світу та лицемірства.

Незадовго до смерті Борхерт пише зворушливу й доволі емоційну відозву «Скажи ні!». Після подій у Хіросімі та Нагасакі, автор тепер незворушний у своєму прагненні донести до людства не тільки абсурдність війни у будь-яких проявах, але й застерегти його від тотального винищення. Текст складається із двох частин. Перша частина містить чотирнадцять звернень до людей різних професій та матерів із вимогою не виконувати наказів воєнних провокаторів, у другій — автор пророкує, що може статися, якщо люди не прислухаються до його слів. Багаторазовий анафоричний повтор займенника «ти» посилює апелятивність звернення, нівелює дистанцію між співрозмовниками:

«... Ти. Мати в Нормандії і мати в Україні, ти, мати у Фріско і Лондоні, ти, на Хуанхе і на Міссісіпі, ти, мати в Неаполі та Гамбурзі, в Каїрі і Осло — матері усіх континентів, матері світу, якщо завтра вони вам накажуть народжувати дітей, медсестер для військових лазаретів і нових солдат для нових битв, матері світу, тоді залишається тільки одне:

Скажіть НІ! Матері, скажіть НІ!» [Borchert 1986: 321]

Застерегаючи людство від нової війни, Борхерт вказує, що її наслідки можуть бути катастрофічними. Апокаліптична картина, змальована автором у завершальній частині заклику, посилює відчуття приреченості людства у випадку бездіяльності:

«Тоді остання людина із пошматованими нутрощами і отруєними легенями блукатиме безмовно й самотньо під їдким палаючим сонцем і хиткими сузір'ями, самотня, між неосяжними загальними могилами і холодними бетонними брилами гігантських спустошених міст, остання людина, виснажена, божевільна, богохульна, благуєча, а її скорбне ЧОМУ? порине у глушині над степом, розвіється над розтрісканими руїнами, задихнеться в попелі церков, відіб'ється від бомбосховищ, впаде в калюжі крові, не почує, без відповіді, останній звір'ячий крик останньої тварини — людини — усе це наступить завтра, можливо, завтра, можливо, сьогодні вночі, можливо сьогодні вночі, якщо ... якщо ... якщо ви не скажете НІ» [Borchert 1986: 321].

Сьогодні цей заклик лунає як ніколи актуально й гостро. І доки ведуться війни, чиниться наруга над найціннішим даром — життям, не втрачатиме своєї сили і «голос» Вольфганга Борхерта.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Таким чином, творчість В.Борхерта експлікує світовідчуття митця у межовій ситуації війни, котра постає у його текстах як театр абсурду, позбавлене логіки масове вбивство. З огляду на проблематику його творів, розлоге поле для майбутніх наукових пошуків становлять екзистенційні виміри прози письменника.

Література:

Böll 1956: Böll Heinrich. Nachwort. Die Stimme Wolfgang Borchert / Heinrich Böll // Wolfgang Borchert. Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll / Wolfgang Borchert. — Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH, 1956. — S. 118-122.; Borchert 1986: Borchert Wolfgang: Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz / Wolfgang Borchert – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. — 341S.; Meyer-Marwitz 1986: Meyer-Marwitz Bernhard. Nachwort / Bernhard Meyer-Marwitz // Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. — S. 318–321.; Платицына 2008: Платицына, Наталья Игоревна. Человек и война в малой прозе Вольфганга Борхерта: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Платицына Наталья Игоревна. — Воронеж, 2008. — 23 с.

Притолок С. Война как театр абсурда в творчестве Вольфганга Борхерта.

Статья посвящена исследованию творчества немецкого писателя Вольфганга Борхерта — представителя так называемой «литературы руин» («Trümmerliteratur») или «литературы часа ноль» («Literatur der Stunde Null»). Внимание сосредоточено на антивоенной тематике произведений писателя. Подчеркивается автобиографический характер текстов автора, который был непосредственным участником событий Второй мировой войны. В статье акцентируется, что благодаря особой нарративной стратегии и неповторимой экспрессионистической манере письма Борхерту удалось раскрыть абсурдность военных конфликтов, эксплицитно сущность войны как бессмысленного массового убийства.

Ключевые слова: Вторая мировая война, антивоенная тематика, экспрессионизм, литература руин, литература часа ноль.

УДК 82:7

Шоле Алиева докторант Нахчыванского Отделения НАНА

Традиции детского фольклора в драматических произведениях

Драматурги з Нахічеван відносяться до дитячого фольклору з чуйністю, і формують в своїх творах різні моделі по взаємозв'язку з фольклором. У більшості драматичних творів, написаних для дітей письменниками з Нахічевані, значне місце займають традиції казок. При спостереженні форм поширення традицій дитячого фольклору в письмовій літературі найбільший інтерес викликає процес переходу епічного стилю в драматичний стиль. У більшості драматичних творів, написаних для дітей письменниками з Нахічевані, значне місце займають традиції казок.

Ключові слова: *Драматург, фольклор, твір, письменник, казка, література, традиція, дослідник*

Playwrights from Nakhichevan relate to children's folklore with sensitivity and form in his works various models of relationship with folklore. The most dramatic works written for children's writers of Nakhichevan, a significant place is occupied by the tradition of fairy tales. When observing the forms of distribution of children's folklore traditions in written literature, the greatest interest is the transition of the epic style in dramatic style. The most dramatic works written for children's from writers of Nakhichevan, a significant place is occupied by the tradition of fairy tales.

Keywords: *Playwright, folklore, work, writer, story, literature, tradition, researcher*

Постановка научной проблемы и ее значение. Говоря о богатствах жанра и стиля детского фольклора, некая особенность привлекла внимание исследователей: «Возможности создания жанра эпическим стилем в детском фольклоре занимают центральное положение между лирическими и драматическими стилями. Данная центральная позиция сама по себе относительна. В действительности, жанровый состав эпического стиля склонен к драматическому стилю» (14, с. 576). При наблюдении форм распространения традиций детского фольклора в письменной литературе самой большой интерес вызывает процесс перехода эпического стиля в драматический стиль.

Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования. В большинстве драматических произведений, написанных для детей писателями из Нахичевани, значительное место занимают традиции сказок. Обращение к сказкам реализуется на уровне средств описания, сюжета, текста и других. Как отмечено профессором Магеррамом Джафаром искусство фольклора, богатство памяти о фольклоре, и сокровищница мудрейших слов осветили путь к письменной литературе, что превратилось в литературный источник идей, размышлений и поэтической емкости (2, ср. 580). С этой точки – зрения обращение в драматических произведениях к детскому фольклору сформировало интересных моделей по различным отношениям. Р.Гафарлы делит детских сказок на две группы (посвященные детям и аллегорические сказки) в связи с их поэтической структурой и тематикой (1, стр. 321). В драматических произведениях, привлеченных к анализу, традиции сказок приобретают яркую форму именно в этом направлении. Драма Вюсала Самави «Сон Фарида» написана в современной теме. Автор строит модель связи на основе сна и в результате, в произведение появляются образы Черного Падишаха, Черного визиря, Белого Падишаха, Белого визиря. Черный цвет символизирует зло, а белый цвет добро. В черном государстве все рассказывают о гнусных целях и гордятся черной славой своих злодеяний.

А в белом государстве все веселятся. Черный Падишах нападает в страну Белого Падишаха. Борьбе добра и зла переходит на новую призму.

Герой произведения, накануне своего странствования остается перед дилеммой. А это является предпосылкой сказок на уровне мотива.

-Путь к Белому Государству в драме –В сказках: тропинка, откуда лает собака.

-В драме: Путь к Черному государству.

– В сказках: Тропинка, откуда виден свет (5, стр. 297 – 317).

В произведении герою велят, «Коль ты сумеешь попасть в Белое государство, то ты должен сражаться и победить Черного Падишаха, чтобы чары рассеялись» (5, с. 305).

Попасть в Белое государство – это означает быть на стороне Добра. Сражаться с Черным падишахом – это означать выстоять против зла. Сказка – пьеса Ширмамеда Гудратоглы «Младший сын шаха» написана на основе мотивов сказки «Маликмамед» (3, стр. 212 – 274). Несмотря на то, что автор сумел подойти к теме с новой призмы, но он также добился сохранения событий в сказке. Произведение начинается с озвучиванием голоса, что издается за кулисами. Это не голос сказочника. Именно поэтому при описании событий автор не придерживается сказочных традиций. Как известно, у могущественного шаха древнего были трое сыновей. Младшего сына звали Маликмамед. Маликмамед не находил себе места при виде того, как горюет его отец и скрывает от всех свое горе. По ходу событий становится ясно, что шах горюет о старости. Он пожелал бы быть молодым нищим, чем старым шахом. Некий старик открывают ему тайну омоложения. Ключом молодости являются яблоки, что растут у него в саду. Как и в сказке, яблоки крадут ночью и ни старшие, ни средние сыновья не могут сторожить их. Маликмамед сражается с циклопами и приносит яблоки отцу.

Сражение Маликмамеда с циклопами, освобождение им девушек, выход Маликмамеда в свет с помощью Жар-птицы, и убийство сыновей падишаха в день свадьбы представляются в том виде, что соответствует кругу интересов детей. Авторские импровизации служат для разветвления событий. По нашему мнению, внесение в

произведение образа армянина и его дочери является самым удачным шагом автора; этот шаг еще больше увеличивает актуальность произведения.

Составление армянином хитрых планов ради завоевания власти, а также слова такого порядка, как

Эти турки – сильны, надежны, отважны, и откровенны

Они не ведают, что значит черта, двуличие,

И хитрость, предательство армянина (5, стр. 225).

позволяют в широком смысле сравнивать сторонников Зла. Сторонниками Зла являются:

-Циклопы;

-Армянин и его дочь;

-Старшие и средние сыновья Падишаха.

Сравнения показывают, что армянин и его дочь непосредственно представляют интересы зла.

Алескер Нехрамли назвал свою стихотворную пьесу в фольклоре знаменитой фразой: «Ахмед, что боится лисы» (5, с. 275 – 291). В доме Ахмеда, у которого имеются две дочери и один сын, нет ни копейки. Потому, что Ахмед лентяй, и не выходит из дому, так как очень боится лисы. В произведении имеется всего восемь образов: Ахмед, что боится лисы, его жена, сын, две дочери, лиса, циклоп, сказочник. События повествуются самим сказочником. В произведении использованы мотивы не только аллегорических, а также волшебных и семейно – бытовых сказок. В первой сцене мы знакомимся с семьей Ахмеда. То самое бедственное положение, что существует в доме Ахмеда, беспокоит всех, кроме его самого. Дети Ахмеда жалуются матери, ибо голод отнял у них силы. Мать прибегает ко всяким уловкам, дабы вызволить Ахмеда из дома и послать за заработком. Но, ни что не воздействует на Ахмеда. Потому что он не только ленив, но и боится лисы. Как только издается звук, Ахмед прячется, боясь, что это лиса. Наконец, жена и дети покидают его. Ахмед, оставшись в одиночестве, вынужденно выходит во двор. Во второй сцене мы встречаемся с героями волшебных сказок. Ахмед по случайности, приходит в дом циклопа. Здесь есть все – богатство, драгоценные камни. Увиденные им оставляют неизгладимые впечатления. «Здесь человеком пахнет, здесь миндалем пахнет»– говорит циклоп, с кем Ахмед сталкивается лицом к лицу. Он вдруг понимает, что у него нет другого выхода, как поступить разумно и отважно.

Согласно традициям сказки, Ахмед обманывает циклопа, и побеждает его. Страх заставляет Циклопа убежать. В следующей сцене автор пользуется аллегорическими сказками. Становится ясно, что обманывать Циклопа не так уж трудно, хотя лису нельзя обманывать. Здесь в центре событий стоит хитрая и лукавая лиса. Она объясняет всем, каким трусом и ленивым является Ахмед. Это становится толчком для еще большего углубления конфликта. Хищники нападают на Ахмеда. А Ахмед находится у себя дома. Ситуация изменилась полностью. Все смеются, веселятся. Лиса и ее сторонники представляют зло, а Ахмед и члены его семьи представляют добро. Потом добро побеждает зло и появляется позитивное настроение. В пьесе Байрама Искендерли «Сказка о серой лисичке» мы слышим обо всех событиях из уст сказочника. Автор переносит сражение добра и зла на курицу, петуха – льва, и лису. В произведении созданы образы трёх лисиц. Дети встречались в сказках многочисленными образами лисы, и подробно знают о тех чертах, и обликах, которые свойственны лисе.

В пьесе Байрам Искендерли добился обобщения этих характерных особенностей в лице трех образов. Произведение начинается словами сказочника: «Жили-были, серая лиса. Она была обычной» (3, с. 200). А в конце пьесы сказочник говорит: «С тех пор миновали годы. Говорят, на серой степи одна – одинешенько ходит серая лиса» (5, с. 211). Как видно из событий, серая лиса, прогуливающая по серой степи одной – одинешенько отнюдь не является обычной, простота, подчеркнутая сказочником вытекает из традиции сказки. Весть о том, что серая лиса распрощалась со своим обликом (хитростью, злыми намерениями)

удивляєт всех до единого, друзей и даже врагов. Петушок сказал: «Все лисы одинаковы. Нельзя им верить. Какая лиса обойдется без хитрости? Помнишь про то, как Лиса собиралась в паломничество?» (5, с. 202).

В момент обострения событий лисы оповещают шаха о том, что при совершении кражи серая лиса чуть не попала в капкан и с трудом смогла убежать от опасности. (5, стр. 211). Фольклорист Орудж Алиев, говоря о сюжетах сказки, условно делит их на три вида: Совместные сюжеты; Заимствованные сюжеты; 3. Оригинальные сюжеты.

Выводы и перспективы дальнейшего исследования. В произведении Байрама Искендерли «Сказка о серой лисе» именно, применены совместные сказочные сюжеты. В том числе обращение в произведении к сказкам реализовано на уровне образа, средств описания и на уровне мотива: на уровне образа (серая лиса, лисы, лев, петушок, курицы); на уровне средств описания (повествование сказочника); На уровне мотива (Отдельные детали в произведении).

Как видно, драматурги из Нахичевани относятся к детскому фольклору с чуткостью, и формируют в своих произведениях различные модели по взаимосвязи с фольклором.

Литература:

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 6 cildə, 1 cild. Bakı: Elm, 2004, 760 s.

Cəfəri M. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: ADPU nəşriyyatı, 2012, 674 s.

Əliyev O. Azərbaycan nağıllarının toplanması, nəşri, və söyləyicilik ənənələri haqqında. Dədə Qorqud, 2011/1, s. 105-116.

Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. Bakı: Turan, 680 s.

Uşaqlar və günəş(Almanax). Naxçıvan: Əcəmi, 2011, 320 s.

Драматурги из Нахичевана относятся к детскому фольклору с чуткостью, и формируют в своих произведениях различные модели по взаимосвязи с фольклором. В большинстве драматических произведений, написанных для детей писателями из Нахичевани, значительное место занимают традиции сказок. При наблюдении форм распространения традиций детского фольклора в письменной литературе самой большой интерес вызывает процесс перехода эпического стиля в драматический стиль. В большинстве драматических произведений, написанных для детей писателями из Нахичевани, значительное место занимают традиции сказок.

Ключевые слова: Драматург, фольклор, произведение, писатель, сказка, литература, традиция, исследователь

УДК 821.161.2-1.09 Т.С. Еліот

ББК 84.4 Вел + 84.7 США

НЗ4

Н.В. Науменко, проф. (Київ)

Взаємодія мовностильових концептів у поезії Т.С. Еліота

У статті проаналізовано специфіку мовностильового оформлення модерністського вірша, представленого «Чотирма квартетами» Т.С. Еліота. Показано, що, ведучи діалог із логікою, культурою, світосприйняттям, смаками, емоціями та ідеями, автор іноді погоджується, а іноді й сперечається з ними. Але загалом цей прийом робить ліричне або ліро-епічне висловлювання не лише складним, «інтелектуалізованим» за рахунок уведення цілої мозаїки наукових термінів, міфологем і філософем, а й поліфонічним, відкритим до сприйняття нашого сучасника в умовах розвитку «інформаційного суспільства».

Ключові слова: модернізм, віршування, творчість Т.С. Еліота, стиль мови, образ, символіка, лейтмотив.

The article gives an analysis of specific stylistic shaping of Modernist verse represented by T.S. Eliot's Four Quartets. There was shown that the author, upon accomplishing the dialogue with logics, culture, world perception, tastes, emotions and ideas, did either agree or argue with them. However, this has become a factor of making the lyrical or lyro-epic narration not only intricate and 'intellectualized' due to the great deal of scientific terms, mythologems and philosophems, but also polyphonic and open to interpretation by our contemporary within the developing informational society.

Keywords: modernism, versification, T.S. Eliot's works, speech style, image, symbolism, leading motif.

Постановка наукової проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Особливості стилістики літературного твору розглядаються

здебільшого в аспекті художніх систем (модернізм та його видозміни – неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм, футуризм, імажизм, імажинізм тощо). За останні 15 років проблему індивідуального стилю літературної творчості англійських поетів ґрунтовно висвітлено в роботах Наталії Гач «Мовна концептуалізація культурного континууму в американській поезії XIX – XXI ст.» (2014), Тетяни Горчак «Словесний образ-символ в американській поезії XX ст.: когнітивно-семіотичний аспект» (2009), Наталії Малащук-Вишневіч «Поетика нонсенсу в американських текстах модернізму та постмодернізму: стилістичний та лінгвокогнітивний аспекти» (2014), Наталії Новохатської «Динаміка розмовних конструкцій в англійських та українських художніх текстах XVIII – початку XX століття» (2009), Наталії Шевельової-Гаркуші «Ритміко-синтаксична організація віршового мовлення: лінгвостилістичні та лінгвосинергетичні аспекти (на матеріалі американських поетичних текстів XX – XXI ст.)» (2013).

Сучасний лінгвіст Ірина Ситдикова у ґрунтовній статті, опублікованій у збірнику «Проблеми семантики слова, речення та тексту», вводить важливий для нашої роботи допоміжний концепт «графостиль» – з огляду на те, що кожен функціональний стиль вирізняється не лише фонетичними («фоностиль»), а й графічними характеристиками [див. Ситдикова 2012, 164].

Якщо говорити про модерністський літературний текст, то тут поняття графостилію безпосередньо стосується просодії – принципів оформлення віршових рядків, розбиття їх на періоди залежно від авторського задуму, специфіки вживання великої літери, розділових знаків, елементів поетичної візуалістики тощо. Відтак можна констатувати, що в англійському культурному просторі з початку XX століття виник особливий модерністський графостиль, який включає всі вищезазначені риси. Він притаманний творчості Е. Паунда, Т.С. Еліота, Маріанни Мур, Е.Е. Каммінґса, В. Стівенса, В.К. Вільямса, Т. Ретке, А. Гінзберґа, Сільвії Плат та інших.

Мета цієї роботи – на основі модерністських текстів Т.С. Еліота установити специфіку функціонування різних мовностильових елементів та їхню роль в увиразненні композиційних, жанрових і проблемних складників твору. Об'єкт дослідження – поетична збірка Т.С. Еліота «Four Quartets» (1943), а також її україномовний аналог. Предмет дослідження – художня мова зазначених творів, її ключові елементи, котрі в сукупності створюють модерністське мовностильове забарвлення вірша.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання проблеми. Нині, у зв'язку з творенням нової парадигми літературознавства, котра включає методи дослідження з інших наук, доцільно подивитися на художній текст також як на результат взаємодії елементів *функціональних мовних стилів* – розмовного, ділового, наукового, публіцистичного, а також конфесійного, ораторського та епістолярного, що їх сучасні українські науковці (Катерина Городенська, П. Дудик, В. Кузьменко, Любов Мацько) зараховують до функціональних.

На думку Надії Петровської, кожен художній текст «містить повні відомості про систему та норму мови, про всі лінгвістичні підсистеми» [Петровська 2012, 12]. Лексика текстів художнього стилю здебільшого насичена емоційними засобами вираження. У них трапляється як моно-, так і діалогічне мовлення. Коли ж розглядати окремо науковий та публіцистичний стилі, то вони багато в чому відрізняються між собою, передусім – ступенем об'єктивізму, чергуванням різних синтаксичних конструкцій і фразеологічних зворотів.

З огляду на мову творів Т.С. Еліота, формування його індивідуального стилю можна розподілити на два етапи: імажизм і «пост-імажизм» [див. Donoghue 2000, 18]. Як відомо, базовим принципом поезії імажистів стало протиставлення двох контрастних образів із вилученням будь-якого коментарю, аби дати змогу образам утворити «візуальну хорду» [Ellmann 1987, 79] – тобто третій образ, який об'єднує їх, інтегруючи зовнішні речі та об'єкти і трансформуючись у щось внутрішнє та суб'єктивне. В американській та англійській літературі це спричинилося до нової (після Волта Вітмена) хвилі розвитку вільного вірша, часто оприяминого у стилізаціях китайської або японської поезії.

Своєю чергою, Т.С. Еліот зумів синтезувати найкращі формальні здобутки імажистів, «помноживши» їх на метафізичні змістові концепти Дж. Донна [Donoghue 2000, 77]. Рання його поезія розвинулася під впливом естетичної програми неокласицизму та творчо переосмисленого імажизму. Центральна її проблема – криза духу, яка відбилася у показі відчуття смертельної хвороби сучасної цивілізації та побоюванні, що разом з нею загине й істинна культура. Шукаючи порятунку для людини, культури та, зневірившись у власній (повній скепсису) творчості, Т.С. Еліот зупинився на християнській релігії і вірі, прийшовши до Бога.

З пошуками істини змінився й стиль поезії. Цей, без перебільшення, «коперніканський» поворот у манері поетового письма спостерігається, починаючи від поеми «Великопісна середа» («Ash Wednesday», 1930).

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Набагато виразніше стиль пізнього Т.С. Еліота оформлюється у «**Чотирьох квартетах**» («Four Quartets», 1943). Ця книга – своєрідний підсумок цілого періоду творчості, синтез почуттів та думок, оприявнених у ранній модерністській ліриці та ліро-епіці Т.С. Еліота. Вона є згустком «перфектної поезії» (за висловом Соломії Павличко), якій вдалося вмістити у слово – Слово. Це Слово звучало в унісон із музикою останніх п'ятичастинних квартетів Л. ван Бетховена, де композитор прагнув подолати межі музики, що почали здаватися йому завузькими.

Подібно до «Божественної комедії» Данте, Еліот надав жорсткої, вивіреної форми своїм одкровенням, мандрівкам, відкритими йому трансцендентними істинами, що мали, за його ж таки словами, сутність гранично летку та невловиму. У рамках цієї форми уривки прозоринь чергувалися з невимушено зверненою до читача мовою, «графостиль» варіювався від уривчастих рядків із одного-двох слів до версетів, схожих на біблійні стихи, а пророчі, по суті, пасажі гаптувалися звабливими метафорами, за якими ледь чутно вібривало невимовне.

У теоретичних працях Т.С. Еліот сформулював щодо поезії концепцію «об'єктивного кореляту» (objective correlative), пояснюючи її так: «Єдиним способом вираження емоцій у формах мистецтва стає віднайдення... набору об'єктів, ситуацій, ланцюга подій, які б служили формою цієї емоції; таким чином, зовнішні чинники, що діють на чуттєве сприймання, відразу ж викликають певну емоцію» [Чумак 2007, 101; Cooper 1995, 130]. Символічні образи, що їх повсякчас застосовує поет до показу порухів душі ліричного персонажа, є лише названими, проте залишеними для тлумачення реципієнтові.

Це дало підставу Галині Чумак констатувати, що поезія Т.С. Еліота на перший погляд «здається надто сухою, винятково точною і конкретною» [Чумак 2007, 46], а тому за мовностильовим оформленням подібна до наукового трактату, навіть до ділового документа (протоколу, звіту). Та саме така зовнішня об'єктивація при уважному прочитанні виступає способом передачі емоцій.

Згідно з концепцією об'єктивного кореляту, літератор постає перед реципієнтом під маскою **ліричного героя**. У даному разі це – маски філософа, науковця та проповідника. Сполучивши ці іпостасі, наратор для сильнішого впливу на реципієнта обирає жанрову матрицю драматичного монологу, котрий сприяв передачі інтенсивних почуттів у момент найвищої напруги [Menanad 2003, 187], а головним просодичним принципом – верлібр.

Таким чином у «Чотирьох квартетах» Еліотові вдалося створити такий образ оповідача, у якому поєднано обертони язичницьких молитов (можна навіть сказати – замовлянь) із профетичними та проповідницькими інтонаціями, а надалі синтезувати з них вершинну форму звернення до світу, з описом невіддільного мові досвіду пізнання трансцендентного.

Кожен квартет має назву певного місця:

Бернт Нортон (Burnt Norton) – помістя у графстві Глостершир, неподалік якого бував Еліот. Із ним асоціюють стихію **повітря**, оскільки головним часовим виміром оповіді тут є спогад.

Іст Коукер (East Coker) – село у Сомерсетширі, де народився предок поета – перший переселенець до Нового Світу, літератор сер Томас Еліот, автор «Книги про Правителя» (1531). Це дає підстави назвати цю місцевість символом **землі**.

Драй Селвейджес (Dry Salvages) – скеляста гряда на узбережжі Нової Англії, пам'ятна поетові з дитячих літ. Символізує мінливість часу і підвладність часові, а тому асоціюється зі стихією **води**.

Літл Гіддінг (Little Gidding) – містечко у графстві Хантінгтоншир, осередок англіканства і роялізму у громадянській війні 1641-1649 рр. Співвідноситься зі стихією **вогню**, завершуючи тему духовного самовдосконалення [Еліот 1990, 21; Чумак 2007, 145].

Подібні заголовки, як правило, установлюють перед реципієнтом горизонт очікування пейзажної лірики або ліро-епіки – зокрема, в дусі Олівера Голдсмита, Джеймса Томсона, представників «озерної школи» або інших поетів доби англійського сентименталізму та романтизму. Водночас уважне прочитання не виявляє візуального тла переживань чи думок, а лише настроїв, асоціацію, часто зрозумілу самому тільки поетові.

«Обов'язок письменника – писати так, щоб його розуміли» [Фолкнер 1985, 277]. Так В. Фолкнер коментував адресоване йому запитання, чи має літератор (у цитованому інтерв'ю йшлося, зокрема, й про Еліота) право на створення своєї мови, якщо вважатиме, що загальноживані мовні норми не відповідають його естетичній концепції. Власне, Т.С. Еліот виступив не просто автором «своєї» мови, він надавав звичним словам нових значень, своєрідно поєднуючи їх та витворюючи нові асоціативні комплекси.

Чотири іпостасі часу, чотири пори року, чотири стихії, чотири періоди людського життя входять у структуру «Квартетів». Час у кожному з них розглядається лише в одному з можливих виявів: індивідуальний, історичний, час як момент досвіду, час трансцендентальний. Одна з чотирьох стихій – повітря, земля, вода, вогонь – стає символом того чи того квартету. Саме символом, адже стихії в Еліота – це передусім метафори складових частин самої людської природи: розум людини – повітря, тіло – земля, кров – вода, дух – вогонь. Таким чином, людина трактується як віддзеркалення космосу.

Тотемістичне світовідчуття, яке передбачає погляд на людину та природу як одне ціле, не занепадає разом із давньою міфічною свідомістю, а перебуває в стані постійного розвитку, набуваючи на різних культурних етапах нових, якісно відмінних форм, але які поєднує «творче користування символами», зокрема образами чотирьох першооснов [Науменко 2013, 157].

«Квартети», як уже мовилося, написано за принципом чергування й повторення музичних тем. Джерелом натхнення для Еліота стали пізні квартети В.А. Моцарта та Бетховена [Менанд 2003, 182]. І справді, їхня музична організація досконала, звучання вишукане.

Транспоновані на мову літератури Еліотові квартети, завдяки панівним інтонаціям ліричної сповіді, досвідчений читач здатен прочитати практично без додаткового коментування. І це при тому, що інтелектуальна організація творів, де за принципом музичної поліфонії звучать філософські мотиви, залишається досить складною [Еліот 1990, 21-22].

Як і в ранньому періоді творчості, Еліота хвилюють дві проблеми – часу і руху. В тлумаченні першої нерідко добачають відгомін концепцій Ф.Г. Бредлі, в оцінці другої – ідей Анрі Бергсона. Та це лише один бік квартетів, зміст яких не зводиться до відображення філософських постулатів конкретних мислителів. Еліот прагне схопити суть, а отже – діалектику буття. Ідея подвійності кожного феномена й боротьби в ньому протилежних начал закладена вже в епіграфах із Геракліта до першого квартету – «Бернт Нортон».

Давньогрецький мислитель говорить про Логос, притаманний усім, і про те, що більшість людей все одно живуть не ним, а власним розумом. У «Квартетах» Т.С. Еліота зливаються Гераклітів Логос і євангельське Слово – початок, першопричина всіх речей. Логос, тобто смисл, існує для Еліота поза часом, поза історією, поза самою людиною. Звідси

впливає, що **час**, хоч і є неперервним та безконечним, насправді визначається непорушністю.

Життя, як твердить оповідач Т.С. Еліота, – це коло, де один період змінюється іншим, потім усе починається спочатку, і людина повністю підпорядкована невблаганному часові, котрий містить у собі красу й потворність, світло та темряву, життя та смерть: «Time **present** and time **past** / Are both perhaps in time **future**, / And time **future** contained in time **past**. / If all time is eternally **present** / All time is **unredeemable**» [Eliot 1943, 1].

«Високого» стилю цьому початкові надає прийом інверсії – постановка прикметника-означення після іменника, характерне для латинської та інших романських мов.

Своєю чергою, **рух** у «Бернт Нортоні» уособлено в концепті «рух по колу», отже – без розвитку. У цій двоїстості – данина християнському баченню світу. Це те саме імажистське «наведення візуальної хорди» між двома образами – руху та сталості, якою виявляється спогад, утілений у низці природних мотивів.

Думка Еліота рухається до ствердження через заперечення. Не випадково за другий епіграф він бере афоризм Геракліта «Шлях нагору і шлях униз – один і той самий шлях».

Через першу поему ліричний оповідач проводить ідею наполегливого пошуку шляхів спасіння людини в її земному житті – саме у життєвому колі. Для нього одним із цих шляхів убачається дорога до Раю (тут – трояндового саду дитинства). Герой вагається – здатен він пройти через райську браму чи ні? Він бачить двері, які ведуть до саду, але не може їх відчинити: / *Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden* [Eliot 1943, 2].

Водночас герой відкидає свої вагання, почувши голос птаха – символу долі [Науменко 2003, 206]: *Quick, said the bird, find them, find them, / Round the corner* [Eliot 1943, 2]. Лише у кількох рядках відбито суперечливість у душі персонажа. Він розуміє, що птах підказує йому повернутися до спогадів про дитинство (through the first gate, / Into our first world), але знає, що до минулого повернутись не можна. А тому він відчуває, що птах його обманює: ... *shall we follow / The deception of the thrush?* [Eliot 1943, 2].

Проте він прагне увійти до раю, позаяк бачить світ навколо жорстоким:

Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear so much reality [Eliot 1943, 3].

Дитинство героя сповнене осіннім теплом (autumn heat), тремтливим повітрям (vibrant air), нечутою музикою в кущах (unheard music hidden in the shrubbery), невидимим промінням очей (unseen eyebeam crossed), і тому троянди для нього «мають вигляд квітів, на які дивляться». Однак, ставши дорослим, він простує «...вздовж спорожнілої алеї, до букшпанів, / Заирнути в ставок без води» (*along the empty alley, into the box circle, / To look down into the drained pool*).

Тим-то наприкінці твору ключовими виступають релігійні концепти, наближаючи стиль оповіді до конфесійного. Варто звернути увагу на останню строфу п'ятої частини: / *The detail of the pattern is movement / As in the figure of ten stairs./ Desire itself is movement / Not in itself desirable; / Love is itself unmoving, / Only the cause and end of movement, / Timeless, and undesiring / Except in the aspect of time / Caught in the form of limitation / Between un-being and being* [Eliot 1943, 8].

У примітках до цієї частини пояснюється, що десять шаблів відсилають до образу хреста як символу піднесення душі до Бога. Ми ж можемо припустити, що тут ідеться й про десять Мойсеєвих заповідей («не сотвори собі кумира», «пам'ятай день суботній», «шануй батька свого і матір свою», «не убий», «не чини перелюбу», «не кради» тощо), котрі вказують людині шлях до спасіння. Іншими словами – надають людині духовний інструментарій для розв'язання проблеми «викупу від часу», котру й поставив Т.С. Еліот у поемі «Burnt Norton».

Через поему лейтмотивами проходять численні матеріальні, сенсорно відчутні вияви руху – «загрузла вісь» подорожнього повозу (*bedded-axle*) та вість, що супроводжує його (*trilling wire in the blood*); пульсування крові (*the dance along the artery*) і колообіг лімфи (*the circulation of the lymph*) в людському тілі; пасажири в метро (*men and bits of paper, whirled by*

the cold wind); обертання соняшника та завивання повитиці (*will the sunflower turn to us, will the clematis stray down, bend to us*).

Усі вони вивершуються в показі невидимого внутрішнього руху, антонімом і водночас осердям якого виступає «нерухомий пункт» (*still point*). Позначена грою слів, алітераціями й асонансами рефлексія на теми руху та його символічних синонімів, своєю чергою, вбачається алюзією до філософії Григорія Сковороди, зокрема афоризму «Ні про що не турбуватися означає не жити, а бути мертвим, оскільки турбота – це рух, а рух – це життя».

Образність другого квартету – «Іст Коукер» – складається з ланцюга бінарних опозицій: «у моєму початку – мій кінець» (лейтмотив вірша, перефразований девіз Марії Стюарт), «життя і є смерть» (парафраз відомого постулату англійського неоплатоніка XVII ст. Томаса Брауна «світ не для того, щоб жити, а для того, щоб умирати»), а також висловів, подібних до висновків у Аристотелевих силогізмах: «темрява і є світло», «знання і є незнання», «надія і є безнадія», «наше здоров'я і є наша хвороба» тощо. Домінує у цих опозиціях, як і загалом у «Квартетах», похмурий, гіркий погляд на людське життя.

Набагато більш уживаним, ніж у «Нортоні», в «Іст Коукері» виступає формотворчий прийом перенесення (анжамбеман). Це практична реалізація теоретичного постулату Е. Паунда, висловленого у статті «A Few Don'ts by an Imagist»: «Не змушуйте кожен рядок завмирати наприкінці, а нову починати з підйому. Нехай початок наступного рядка підхоплює підйом ритмічної хвилі, якщо не хочете довгих пауз» [Round 1972, 133]. З одного боку, анжамбемани відбивають душевний неспокій ліричного персонажа, з другого – зумовлюють спонтанне виникнення у його мовленні наукових (медичних, фізичних) термінів:

*...Now the night falls
Across the open field, leaving the deep lane
Shuttered with branches, dark in the afternoon,
Where you lean against a bank while a van passes,
And the deep lane insists on the direction
Into the village, in the electric heat
Hypnotized. In a warm haze the sultry light
Is absorbed, not refracted, by grey stone [Eliot 1943, 11].*

Надалі стиль мови ліричного оповідача включає елементи античної просодії (пеон другий як домінантний віршовий розмір) та архаїчного англійського правопису:

*The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie –
A dignified and commodious sacrament.
Two and two, necessarYE coniunction,
Holding eche other by the hand or the arm
Whiche betokeneth concorde [Eliot 1943, 12].*

Окрім того що подібний стиль – вірогідна данина пам'яті Томасові Еліоту-старшому (прапредкові поета) та його «Книзі про Правителя», можна констатувати, що саме така форма відбиває архетипність показаної в цьому пасажі події – єднання чоловіка та жінки. Цю рису вдало підмітив перекладач «Коукера...» Михайло Москаленко. Як аналог стародавньої орфографії він застосував виразнішу, ніж в оригіналі, стилізацію пеону другого, до того ж – із випадковою точною римою «заручини – злучені»:

*Там чоловік із жінкою, поєднані,
У танці виступають – це заручини,
Достойне і таке доречне таїнство.
Ідуть по двоє, нерозривно злучені,
Тримаючи за руки одне одного, –
Це згоди знак [Еліот 1990, 129].*

Загалом перша частина «Коукера» за стилістикою подібна до книги Екклезіаста із його хрестоматійними паралелізмами:

*The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of coupling of man and woman
And that of beasts. Feet rising and falling.
Eating and drinking [Eliot 1943, 12].*

У другій частині оповідач знову вдається до термінології, цього разу – не фізичної, а філологічної: *That was a way of putting it – not very satisfactory: / A periphrastic study in a worn-out poetical fashion, / Leaving one still with the intolerable wrestle / With words and meanings. / The poetry does not matter [Eliot 1943, 13].*

Таке нанизування мовностильових концептів є ще одним виявом реалізації положення об'єктивного кореляту: в даному разі об'єкти, які спричинюються до виникнення певної емоції, – це поезія та її сприйняття. «Не в поезії справа» – відправний пункт до роздумів ліричного оповідача про знання й мудрість (в унісон до рефлексій на тему руху та часу в «Бернт Нортоні»); водночас їх, як і в зазначеній поемі, супроводжує страх, зокрема страх бути обманути:

*...Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,
Of belonging to another, or to others, or to God [Eliot 1943, 14].*

Що й дає нараторові змогу підсумовувати: єдина мудрість, якої ми можемо досягти, – це «мудрість смирення та покори» (wisdom of humility).

Стрімкою зміною темпоритму оповіді позначено третю частину «Коукера»:

*O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters,
The generous patrons of arts, the statesmen and the rulers,
Distinguished civil servants, chairmen of many committees,
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,
And dark the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha
And the Stock Exchange Gazette, the Directory of Directors,
And cold the sense and lost the motive of action [Eliot 1943, 14].*

У початковому дев'ятирядковому уривку під лейтмотивом «they all go into the dark» сполучено «вітменівський» каталог постатей та явищ, і цим прийомом зумовлено інтонацію, подібну до випуску новин, отже – введення публіцистичного стилю до структури художнього твору. До такого висновку підводить інструментування на голосні звуки, серед яких практично немає дифтонгів (за винятком слів *go, spaces, statesmen, chairmen, exchange, cold, motive* тощо), а це, за спостереженням сучасного фонетиста Ірини Гарчевої, характерно для сучасного стандарту англійської мови (RP), яким послуговуються диктори телебачення та радіо.

Таким чином, «Іст Коукер» – твір, у якому на тлі художнього стилю відбувається ширша, на відміну від філософічного «Бернт Нортону», взаємодія інших стильових концептів. Тут наявні частотні еліпси та повтори, котрі свідчать про **розмовну** інтонацію оповіді; про близькість до **наукового** стилю говорять терміни, іншомовні (передусім латинські) вислови та лексеми; **конфесійного** стилю поемі надають ремінісценції з Біблії або подібні до них синтаксичні структури – зокрема, анафора, повтор сполучника «і»; маємо тут і елемент **публіцистичного** стилю, проявлений у третій частині.

Як відомо, однією з концептуальних технік формування образної системи в поетичних творах доби модернізму є колаж, під яким можна розуміти суположення (juxtaposition) різних образів у межах одного поетичного тексту. У Т.С. Еліота такими образами є *тварина, людина та рослина*.

Приклади тому наявні в кожному з чотирьох квітетів. У «Берт Нортон» анімалістичним лейтмотивом є **птаха** – здебільшого безіменний, лише подекуди названий дроздом (*thrush*). У різних пасажах поеми він уособлює то пам'ять, то долю, то приятеля ліричного оповідача. А іменник «птаха» постійно супроводжується дієсловами-присудками минулого часу (*Simple Past*), і це вказує на те, що коли він і був реальним, то в момент оповіді вже не існував.

«Суположена» з птахом і людиною рослина – **троянда**. Її в системі образів «Нортону» можна розглядати як символ пам'яті, спогадів про дитинство, про його «осіннє тепло», «тремтливий вітер», «нечутну музику в кущах» тощо. Отже, троянда – це пам'ять. І все – її колір, пахощі, навіть голос – нагадує не лише про те, що могло статися й що сталося (*what might have been and what has been*), а й про те, що має статись, про те, що не слід стояти на місці (*but only in time can the moment in the rose-garden* [Eliot 1943, 4]), а шукати невидимий шлях, який варто лише гідно подолати – і тоді муки минулі скінчаться.

Суположення вищезазначених концептів помітне у квітеті «Іст Коукер», де мандрівка реальним селом приводить оповідача до споглядання архетипного танцю, котрого в дійсності, можливо, й не було: / *The dahlias sleep in the empty silence. Wait for the early owl. / In that open field / If you do not come too close, if you do not come too close, / On a Summer midnight, you can hear the music*

Of the weak pipe and the little drum... [Eliot 1943, 11-12].

У «Драй Салвейджес» через ці самі образи рух переведено у внутрішній вимір. Осягнення досвіду знайомства з філософією Кришни, його поглядами на сутність речей в устах оповідача набуває більш рефлексивного, «науково-стильового» характеру, на що вказують і внутрішні рими (*among – song, Rose – those, yet – regret* тощо) у верлібрових за ритмікою рядках:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant –

*Among other **things** – or one way of putting the same **thing**:*

*That the future is a faded song, a **Royal Rose** or a **lavender spray***

*Of wistful regret for **those who are not yet here to regret**,*

Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened [Eliot 1943, 25].

При повільному прочитанні «Літл Гіддінгу» можна установити, що з кожним новим квітетом образи людини, тварини та рослини рідше виявляють прямі значення та називаються своїми конкретними назвами, а натомість перетворюються на філософеми, символи двох лейтмотивів книги Еліота – часу та руху:

There are three conditions which often look alike

Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:

Attachment to self and to things and to persons, detachment

From self and from things and from persons; and, growing between them, indifference

Which resembles the others as death resembles life,

Being between two lives – unflowering, between

The live and dead nettle... [Eliot 1943, 36].

Тому в концепті вогню як завершального образного елемента «Чотирьох квітетів» загалом матеріалізуються поняття цвітіння та відмирання, руху та сталості, звуку та мовчання, а результатом роздумів ліричного оповідача про складнощі буття стає усвідомлення того, що «саме нині, тут, нині, завше – стан цілковитої простоти (вартий будь-чого іншого)» [Еліот 1990, 152]. Або, словами оригіналу: / *And all shall be well and / All manner of thing shall be well / When the tongues of flame are in-folded/ Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one* [Eliot 1943, 39].

«Мова постійно змінюється, обов'язок поета – засвоювати ці зміни у лексиці, синтаксисі, вимові, інтонації і якнайкраще використовувати їх, і не тільки їх, а й засмічування і навіть розклад мови. Водночас він отримує привілей розвивати мову і поліпшувати її якість, тобто її здатність виражати широкий і різноманітний спектр почуттів і вражень. Завдання поета, отже, – реагувати на зміни й предметно їх унаочнювати» [Еліот

1996, 81]. Цим положенням зі статті Т.С. Еліота «Музика поезії» можна підтвердити право літератора застосовувати мовностильові прийоми та засоби для увиразнення змістових та формальних компонентів писемного твору.

Своєрідного філософського звучання оповіді, зокрема, надають дієслова. Зважаючи на те, що в англійській мові дієслово позначає не лише дію, а й її характер (постійна – форми Simple, продовжувана – форми Progressive, завершена – форми Perfect), варто розглянути функції дієслів у «Чотирьох квартетах».

Часова форма Simple Present відзначає тексти ліричної і епічної поем. В епічному ключі Simple Present домінує при створенні картин, портретів, характеристик. Ця часова форма найчастіше вживається в прямих звертаннях, у риторичних питаннях, у діалогах і монологіях епічного плану.

Ліричний оповідач усвідомлює себе в певному абстрактному часі, і тому саме дієслівна парадигма Simple є характерною для ліричної поеми. Функціонування Simple Present у текстах поем зазвичай не залежить від родової домінанти, хоч і має деякі відмінності реалізації у текстах з ліричною та епічною домінантами. Чергування граматичних форм Simple Present та Simple Past у текстах поем Еліота не лише реалізує свій композиційно-стилістичний потенціал, а й створює описову форму викладу (якісна характеристика суб'єкта і відтворення статичного часу), оповідну форму викладу (динаміка часового процесу) та подвійну часову перспективу. Такою, наприклад, є «екскурсія майбутнім» в останній поемі «Літл Гіддінг», де оповідач застосовує прийоми мовлення гіда – специфічні кліше, повтори, хронотопічні концепти, звукову гру: *If you came this way, / Taking the route you would be likely to take / From the place you would be likely to come from, / If you came this way in may time, you would find the hedges / White again, in May, with voluptuary sweetness. / It would be the same at the end of the journey, / If you came at night like a broken king, / If you came by day not knowing what you came for, / It would be the same, when you leave the rough road / And turn behind the pig-sty to the dull façade / And the tombstone.* [Eliot 1943, 31 – 32].

Типова для екскурсовода фраза «if you came» («якщо ви підете...») в оригіналі утворює вкрай рідкісну для англійської просодії початкову риму з конструкцією «it would be the same» («буде так само»), внаслідок чого виходить афоризм – лейтмотив фактично для всіх «Чотирьох квартетів», на що не кожен перекладач звертає увагу. Хоч би коли й куди прийшли адресати ліричного оповідача Т.С. Еліота – завжди й усюди буде одне й те саме, а отже, набагато більше важить внутрішній рух, аніж зовнішній.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Варіативність текстів різної змістової та формальної складності, у нашому випадку – «Чотирьох квартетів», зумовлена варіативною сукупністю характеристик мовних одиниць тексту, які мають об'єктивну та суб'єктивну природу. Причому важлива роль належить антропоцентричному чинникові, а саме – позиції Т.С. Еліота, його особистим уподобанням, а також точці зору ліричного персонажа в усіх його іпостасях.

Англо-американський літературний модернізм – скандальний, бунтарський, епатажний на початку своєї історії – саме в особі Т.С. Еліота набув академічної респектабельності, а сам поет невдовзі став утіленням літературної стабільності й авторитету.

Модерністські твори Т.С. Еліота, зібрані у книзі «Чотири квартети», мають такі стильові ознаки: домінування дієслів у формі Simple (Present і Past), повтори, утворені на засадах хіазму; концепти релігійного обряду; семантично марковані алітерації та асонанси; прийоми інверсії та парцеляції, вжиті з метою посилення впливу на реципієнта; незвичайні кінцеві та внутрішні рими, варіативність строфічних форм і метроритму вірша (верлібр, яким написано переважну більшість «Чотирьох квартетів»), котрі зумовлюють особливий, суто еліотівський «графостиль»; архаїчні форми лексем, розмаїті інтертекстуальні мотиви.

Первинним результатом взаємодії мовностильових елементів у художньому тексті постає **образ ліричного оповідача** (від першої особи) або **розповідача** (від третьої особи).

Це людина, котра, будучи носієм поетичного мислення-чуття, надає кожному об'єктові довкілля сили художнього образу і водночас, задля сильнішого естетичного впливу на читача, змінює інтонацію оповіді в кількох стильових регістрах:

- пророцько-проповідницькому (переважна більшість «Чотирьох квітетів» містить елементи конфесійного стилю – безпосередньо біблійні цитати, імітація мови Богослужбових книг, архаїчні форми слів);
- ораторсько-публіцистичному (наприклад, інтонація випуску новин у III частині квітету «Іст Коукер», практично позбавлена дифтонгів і водночас насичена синтаксичними повторами, алітераціями, характерними для мови засобів масової інформації);
- повсякденному (у квітеті «Літл Гіддінг» наявна імітація мовлення екскурсовода);
- філософсько-рефлексивному (що особливо помітно в римованих пасажах кожного з «Чотирьох квітетів»: саме метрична римована форма, зазвичай усередині або наприкінці поем, виступає наслідком тривалих розмислів ліричного оповідача над проблемами часу та руху – на відміну від верлібрового мовлення, яким відбито атмосферу «творчого неспокою»);
- науковому (вживання спеціальних, зокрема мистецтво- та літературознавчих термінів).

Другим прикметним виявом синтезу мовностильових елементів стала **інтертекстуальність** «Квітетів» Еліота. Ліричний оповідач включає до свого мовлення цитати, алюзії, ремінісценції до інших мистецьких творів, часто імітуючи та пародіюючи їх, але загалом ставлячись до них шанобливо – як до своєрідного «учительного Євангелія» для формування естетичного досвіду людей. Тим самим формується перспектива подальшого дослідження Еліотових архітворів як складних культурологічних полотен, зокрема у порівнянні з українською модерністською та постмодерною поезією.

Навіть попри те, що вірші часто написано простими, звичними як для носіїв мови, так і для іноземців словами, читач цих творів повинен мати ґрунтовну філологічну та культурологічну підготовку для їх розуміння та тлумачення. Т.С. Еліот сприймав віршування як гру розуму, калейдоскоп вражень і почуттів, але сам витворив такий стиль, у котрому матеріалізуються способи віднайдення первозданної гармонії. Робить він це передусім через мову, виступаючи її творцем і перетворювачем.

Література: *Еліот 1990* – Еліот Т.С. Вибране / Т.С. Еліот ; пер. з англ. упоряд., передм. та приміт. С. Павличко. – К. : ДВХЛ «Дніпро», 1990. – 188 с.; *Еліот 1996* – Еліот Т.С. Музика поезії / Т.С. Еліот ; пер. з англ. М. Рябчука та О. Лишеги // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996. – С. 71-82; *Науменко 2003* – Науменко Н.В. Дослідження символіки в українських перекладах творів Т.С. Еліота та В. Вітмена / Наталія Науменко // Літературний дискурс : генезис, інтерпретація (літературознавчі, культурологічні і методичні аспекти) : збірка матеріалів наукової конференції / за ред. Ю. Ковбасенка. – К. : Укр. асоціація викладачів зарубіжної літератури, 2003. – С. 205-210; *Науменко 2013* – Науменко Н.В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору : символ у формозмістовому полі української новели кінця XIX – початку XX століття : монографія / Наталія Науменко. – К. : Видавництво «Сталь», 2013. – 356 с.; *Петровська 2012* – Петровська Н.М. Статистичні характеристики фонемної структури англійського слова в текстах різних стилів : монографія / Надія Петровська. – Луцьк : Східноєвропейський університет імені Лесі Українки, 2012. – 152 с.; *Ситдикова 2012* – Ситдикова І.В. Поняття «графостиль» у контексті функціонально-стильової варіативності мови / Ірина Ситдикова // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. праць. – Вип. 29. – 2012. – С. 159-167; *Фолкнер 1985* – Фолкнер У. Статті, речи, письма, інтерв'ю / Уільям Фолкнер ; пер. с англ. ; сост. А. Николюкин. – М. : Радуга, 1985. – 488 с.; *Чернокова 2013* – Чернокова С.С. Англійська лірика 1900-1920-х років і становлення модернізму : монографія / Євгенія Чернокова. – Х. : Компанія «СМІТ», 2013. – 363 с.; *Чумак 2007* – Чумак Г. Поет як критик : шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості : монографія / Галина Чумак. – Т. : Медобори, 2007. – 192 с.; *Cooper 1995* – Cooper, J.C. T.S. Eliot and the Ideology of Four Quartets / J.C. Cooper. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995. 235 p.; *Donoghue 2000* – Donoghue, D. Words Alone : The Poet T.S. Eliot / D. Donoghue. New Haven ; London : Yale University Press, 2000. 294 p.; *Eliot 1943* – Eliot, T.S. Four Quartets / T.S. Eliot. New York : Harcourt, Brace and Company, 1943. 39 p.; *Ellmann 1987* – Ellmann, M. The Poetic of Impersonality : T.S. Eliot and Ezra Pound / M. Ellmann. Cambridge : Harvard University Press, 1987. 207 p.; *Langenbach 1987* – Langenbach, J. Modernist Poetics and History : Pound, Eliot, and the Sense of the Past / J. Langenbach. Princeton : Princeton University Press, 1987. 298 p.; *Menanad 2003* – Menanad, L. Discovering of Modernism : T.S. Eliot and His Context / L. Menanad. Oxford : Oxford University Press, 2003. 240 p.; *Pound 1972* –

Pound, E. A Few Don'ts by an Imagist / Ezra Pound // Poetry. Imagist Anthology / ed. by A. Lowell. London : Faber & Faber, 1972. xvii, 453 p.

В статтє проанализована специфика стилєвого оформлення модерністського стиха, представленного «Четырьмя квартетами» Т.С. Элиота. Показано, что, ведя диалог с логикой, культурой, мировосприятием, вкусами, эмоциями и идеями, автор иногда соглашается, а иногда и полемизирует с ними. Однако данный прием делает лирическое или лиро-эпическое высказывание не только сложным, «интеллектуализированным» за счет введения целой мозаики научных терминов, мифологем и философов, но и полифоническим, открытым к восприятию нашего современника в условиях развития «информационного общества».

Ключевые слова: модернизм, стихосложение, творчество Т.С. Элиота, стиль речи, образ, символика, лейтмотив.

УДК 821.111'06 – 312.6.09 П. Акройд

ББК Ш5 (4 Вел.) 6 – 4 П. Акройд 4/5

О.В. Петрусь, к. філол. н.

Архетипний аналіз наративної організації роману Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна»

У статті зроблено спробу проаналізувати систему архетипів як ключовий елемент наративної організації роману сучасного англійського письменника Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна». Встановлено аллюзії на роман відомої англійської письменниці епохи романтизму Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». Доведено, що інтерпретуючи біблійні теми та образи в ракурсі світоглядної системи романтизму, автор звертається до наболілих тем сучасності, а саме відповідальності людини за власні діяння у прагненні змінити світ.

Ключові слова: архетип, міф, творець, творіння, вогонь Прометей, біографічні факти, інтерпретація.

Archetypal analysis of the narrative organization of the novel «The Casebook of Victor Frankenstein» by Peter Ackroyd. This article is an attempt to analyze the system of archetypes as a key element of the narrative organization of the novel «The Casebook of Victor Frankenstein» by a contemporary English writer Peter Ackroyd. Allusions on the novel «Frankenstein, or the Modern Prometheus» by Mary Shelley, a famous English writer of the Romantic period are investigated. It's stated that by interpreting biblical themes and images in the light of the Romantic world perception, the author raises some of the most urgent problems of the modern world, namely the responsibility of the person for his/her acts following the aspiration to change the world.

Key words: archetype, myth, creator, creation, Prometheus's fire, biographical facts, interpretation.

Постановка наукової проблеми та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. Література сьогодення дедалі частіше звертається до аналізу досвіду поколінь та культурної спадщини минулого. У сучасній інтерпретації архетипні образи, характери і теми у поєднанні з культурними концептами сьогодення набувають якісно нового звучання і виступають знаковою рисою літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Згідно з ідеями відомого канадського літературознавця і теоретика архетипної моделі аналізу літературних текстів Нортропа Фрая (1912 – 1991) архетипна взаємопов'язаність літературних творів дає змогу встановити оригінальність автора і забезпечує літературі її комунікаційну силу впродовж століть. Архетипами (з грец. праобраз, праформа) в літературній критиці вважаються образи, характери, теми та інші літературні феномени, які є у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у процесі її розвитку. Літературна критика запозичила цей термін, пов'язаний насамперед з іменами Дж. Фрезейра і К. Г. Юнга, із культурної антропології та з психології.

Звернення до архетипних образів і тем є важливою рисою романної творчості сучасного англійського письменника Пітера Акройда. Концепт створення та зародження життя знаходить художнє втілення у романі «Будинок Доктора Ді» (1993), взаємовідносини творця і його творіння – в «Чаттертоні» (1987), прояви божественного і демонічного в історії розвитку людства – у «Хоксмурі» (1985), поєднання світла і темряви, взаємопов'язаність віків та вірувань, духовного і тілесного, інтерпретація світобудови і шлях до пізнання добра і

зла – в «Записках Платона» (1999). Культурні і літературні архетипи надають романам П. Акройда культурного багатоголосся і обумовлюють їх інтертекстуальне прочитання.

Роман Пітера Акройда «Журнал Віктора Франкенштейна» (2008) можна було б назвати псевдоавтобіографією літературного героя. Це нове явище у творчості письменника, оскільки до цього він займався літературною інтерпретацією біографій реальних історичних осіб – Чаттертона, Хоксмура, Мільтона, Вайльда, Доктора Ді, Платона, Чарльза і Мері Лемів. В основі твору лежить історія літературного героя з роману Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» початку XIX ст., видатного ученого Віктора Франкенштейна, який за допомогою експериментів з гальваністикою зумів створити живу людину з мертвої матерії. Спроба розгадати таємницю життя не вперше зустрічається в романах П. Акройда. Найбільш ідейно близьким у цьому плані є роман письменника «Будинок Доктора Ді», написаний на 15 років раніше за «Журнал Франкенштейна», проте там головний герой шукає відповіді на основну загадку світу за допомогою алхімії. Експеримент Франкенштейна виступає символічним щодо відношення до нарративного задуму письменника – переписати історію літературного персонажа, вигаданої, а не реальної особи, що теж є художнім експериментом у творчості письменника.

Для літератури кінця XX – початку XXI ст. з її пародійним модусом роман Мері Шеллі виступає популярним авантестом, оскільки центральний образ роману є добре відомим широкому загалу читачів і вже містить у собі елемент знаковості – експеримент Франкенштейна, який мав послужити на благо людству, перетворився на катастрофу для свого творця та його оточення. Дана тема залишається цікавою на протязі століть найперше тому, що стосується важливих питань людського буття – людина у ролі Творця, відносини між Творцем і творінням, продукування собі подібних. Саме ця тема в контексті сучасних експериментів з клонуванням та відтворенням окремих людських органів виступає актуальною культурною міфологемою і дає підґрунтя для звернення до літературного архетипу як одного з важливих елементів нарративної стратегії сучасного англійського письменника Пітера Акройда в романі «Журнал Віктора Франкенштейна». Таким чином, метою даного дослідження є аналіз системи архетипів і подвійних кодів роману Пітера Акройда у нарративній та ідейній площині.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Без пошуку подвійних кодів та архетипного аналізу історія Акройдового Франкенштейна сприймається як лінійна та досить реалістична (окрім описів життя новоствореної істоти), оскільки в масовій свідомості кінця XX – початку XXI ст. діяльність Франкенштейна сприймається окремо від літературного твору та його автора, Мері Шеллі, будучи більш відомим широкому загалу завдяки численним екранізаціям. Ім'я швейцарського ученого, який за мотивами першоджерела створив живу істоту з неживої матерії, щоб потім самому стати жертвою свого творіння, уже майже два століття є знаком геніального ученого-невдахи, вийшовши за межі твору ще за життя Мері Шеллі. В романі П. Акройда цей розрив підкреслено на ідейному і нарративному рівнях. З одного боку, літературний персонаж (Франкенштейн) у творі П. Акройда існує окремо від свого автора Мері Шеллі, ставши центром іншої оповіді і претендуючи на автентичність. З цієї точки зору у романі сучасного англійського письменника знаходимо художнє втілення ідей деконструктивізму Ж. Дерріда, згідно з яким текст підлягає до-писанню, пере-писанню та роз-писанню, оскільки він є вільним від влади означника і стає тканиною, плетивом, а не структурою. «Поступово і регулярно центр набуває різної форми і отримує різні назви. Історія метафізики, як і вся історія Заходу, – це історія метафор і метонімій» [Дерріда 2001: 618]. З іншого боку, Мері Шеллі та її близьке оточення переносяться у ту ж нарративну площину і стають такими ж персонажами роману, як і Франкенштейн, створюючи простір для авторського трактування письменницької біографії – провідної теми багатьох романів П. Акройда. Отож, другу канву твору складає майстерне переплетення реальних та вигаданих фактів з життя англійських романтиків початку XIX ст. – Мері Шеллі, її чоловіка Персі Біші Шеллі, друга сім'ї – Джорджа Байрона, його особистого лікаря, фізика доктора Полідорі,

який в реальному житті також брав участь у змаганні щодо написання найкращого «страшного оповідання», яке стало стимулом до створення роману М. Шеллі.

В образі Біші Шеллі, який утворює у романі ще один архетип, читач відразу ж впізнає відомого поета-романтика. Такий прийом дозволяє письменникові вплести у роман біографічні елементи вищезгаданих реальних осіб. Джон Кітс, ще один поет-романтик, постає у романі П. Акройда як Джек Кітс, студент-медик, який помирає від сухот і стає об'єктом для дослідів Віктора Франкенштейна, матеріалом для створення Істоти. У цьому історія Акройдового Франкенштейна відрізняється від твору його попередниці. В романі М. Шеллі учений створює живу істоту із неживої матерії, а персонаж Акройда повертає до життя тіло свого товариша-медика. Доктор Полідорі з'являється у другій частині роману П. Акройда уже як особистий лікар Віктора Франкенштейна, який підозрює про безумство свого підопічного і допомагає переконатись у ньому читачеві на останніх сторінках роману, заперечуючи факт наявності істоти поряд з ученим [Акройд 2010: 478].

Час дії в романі П. Акройда залишився незмінним, а місце дії перенесено у Лондон, що є одним із улюблених літературних прийомів письменника (схожі просторові трансформації відбуваються в «Записках Платона» та в «Кларкенвельських оповіданнях»). З часу виходу у світ першого роману письменника «Велика Лондонська пожежа» (1982) Лондон стає осередком літературного та культурного життя кожної епохи, зображеної в його творах. Життя кожного літературного героя П. Акройда у більшій чи меншій мірі пов'язане із цим «вічним містом», як письменник називає його. Франкенштейн в романі Акройда стає студентом Оксфорда, де він зав'язує дружні стосунки з іншим персонажем, Біші Шеллі, за яким і слідує до Лондона. Місто приваблює персонажа так само, як і його автора, своєю містикою: «Город напоминал мне своего рода громадный электрический механизм, что гальванизирует людей, богатых и бедных без разбору, гонит свой ток по каждой улочке, переулку и проезжей дороге в такт пульсации жизни. Лондон, словно некий туманный фантом, шествующий по миру, казался неуправляемым, послушным законам, неведомым себе самому» [Акройд 2010: 24].

Одним з невід'ємних елементів архетипного аналізу виступає міф як розповідь про божественне та пов'язані з ним події. Н. Фрай розглядає міф як структурну основу літератури. У романі П. Акройда у відношенні до його прототипу знаходимо три типи архетипних образів, визначених Н. Фраєм у теорії міфів [Фрай 2001: 149 – 150]: екзистенційний, який має справу з божественними і демонічними образами (Творець та Істота), романтичний, який пов'язаний з людським досвідом (сюди можна віднести образ Франкенштейна та його сприйняття у межах твору та поза ним) і реалістичний як спосіб та форма представлення, що виявляються у стилізації за зразком оригіналу та вплетенні біографічних фактів автора у фабулу твору.

Завдяки архетипним образам Творця і його Творіння, божественного і демонічного, світла і темряви твір П. Акройда читається як роман-міф, який показує історію створення Істоти, її прозріння, пізнання світу, моральні муки вибору між добром і злом, звернення до свого Творця і виклик йому та його світові. Дані образи в романі П. Акройда в порівнянні з твором М. Шеллі є більш гіперболізованими і стають ідейним центром наративу. З твору можна зробити висновок, що автор зумисне переказує добре відому історію в деталях, щоб висунути на перший план та акцентувати увагу на одвічних таємницях людства. Франкенштейн у романі П. Акройда через розкриття таємниці життя намагається прийти до розуміння світу: «Вдохнуть жизнь в вещество мертвое или спящее, осенить простую глину огнем жизни – то был бы триумф замечательный и достойный восхищения» [Акройд 2010: 20].

Архетипи Творця і Творіння, які втілюють біблійну тему взаємовідносин Господа і Адама, є центральними для роману П. Акройда, як і для його прототипу, і виступають ідейним осередком роману. Запитання про те, чи має людина право виступити в ролі Творця і «клонувати» собі подібних всупереч законам природи, прирікаючи при цьому своє творіння на страждання, постає перед читачем з перших сторінок роману, задовго до появи Істоти:

«Возможно ли оправдать сотворение разбитой жизни? Это заслуживает сурового наказания. Наказания, которому нет конца» [Акройд 2010: 60]. Опис важкої та довготривалої підготовки до експерименту в романі П. Акройда, прозріння і моральних мук Істоти, яку не приймає людське суспільство, є тематично та ідейно близьким до оригіналу. Творіння Франкенштейна в романі сучасного письменника, як і його прототип, не має імені, що теж є символічним – навіть на сучасному етапі розвитку людства не розкрита таємниця виникнення життя і не відомо, яким може бути результат подібних експериментів. Тому П. Акройд, як і М. Шеллі, обмежується словами «творіння», «істота», «монстр», «демон». До злочинів здійснених Істотою, П. Акройд майстерно вплітає смерть першої дружини Біші, дотримуючись своєї стратегії гри з біографічними та псевдобіографічними фактами. За таким же принципом у романі письменника з'являється модифікована історія написання роману М. Шеллі – вона побачила гіганта не у сні (як говориться в передмові до її роману [Шеллі 1989: 26]), а через вікно, коли монстр-видіння переслідував Франкенштейна. Неприйняття істоти людським суспільством є інтерпретацією біблійного сюжету про вигнання із раю. В атмосфері презирства і приниження Акройдів «Адам» стає на шлях тяжких злочинів, хоча жорстокість його вимушена і не властива його натурі.

У ході розповіді автор підштовхує читача до думки, що усі жертви істоти – це жертви самого Франкенштейна: «Разве мог я изъяснить, куда исчезло дитя, любившее меня? Разве мог я сказать, что тело его — в известковой яме у берега?» [Акройд 2010: 479].

Божевілля Франкенштейна у романі П. Акройда – це кара за те, що він посягнув на роль самого Творця. Алюзії на біблійні канони світобудови знаходимо у роздумах персонажа після акту творення: «На мне лежало проклятье. Я противопоставил себя Божьему мирозданию. Я посягнул на роль самого Творца. Здесь мне не место. Полагаю, тогда-то меня и охватила лихорадка» [Акройд 2010: 220]. Там же знаходимо підтвердження роздвоєння особистості Франкенштейна та причетності його до скоєних злочинів, проте значення цих алюзій стає явним з останніх рядків роману: «Да что с вами такое приключилось, мистер Франкенштейн? « – Не знаю. Не знаю, что со мной. / – Вас же не иначе как избили! / – Разве? / – Вы знаете, кто это был? / – Это был я» [Акройд 2010: 221].

Сюжет про Франкенштейна в обох романах виступає романтичною інтерпретацією міфу про Прометея на основі ще одного літературного архетипу людини-борця, яка кидає виклик вищим силам на благо спасіння людства. Звідси подвійна назва роману М. Шеллі «Франкенштейн, чи сучасний Прометей». Цей же архетип знаходимо у драмі П. Шеллі «Звільнений Прометей» (1820) і в творах Дж. Байрона. Електрика як іскра життя у поєднанні з архетипним образом символізує у романі вогонь Прометея. Акройдів «Прометей» теж ставить собі за мету послужити людству: «Сумей я поставить эфемерное пламя на службу делам практическим и полезным, я полагал бы себя благодетелем рода человеческого» [Акройд 2010: 20].

У 2012 році виповнилося 30 років з часу виходу у світ першого роману письменника – «Велика Лондонська пожежа» (1982), який є наративною проекцією «Крихітки Дорріт» Ч. Діккенса. У першому романі П. Акройда архетипний символ вогню стає знаком очищення та неможливості автентичного відтворення милого. Цей же архетип знаходимо і в новому романі письменника «Падіння Трої» (2006). У «Журналі Віктора Франкенштейна» через електричну іскру актуалізується образ вогню Прометея, який здатний дарувати життя.

Роман М. Шеллі для сучасників був новаторським як суміш готичної, просвітницької і романтичної естетики. «Журнал Віктора Франкенштейна» – це черговий експеримент П. Акройда із переписування англійської літератури. Металітературність твору проявляється в культурологічній тематиці – зверненні до так званих «вічних тем»: першоджерело життя, взаємовідносини Творця і Творіння, відповідальність за своє творіння, внутрішній і зовнішній конфлікти особистості. До іншого прояву металітературності твору можна віднести детальне відтворення автором життя епохи англійського романтизму, духу науки і жаги відкриттів, віру у силу і розум людини, прагнення розгадати таємницю життя і перемогти смерть, дух науки, який панував у великих університетах, готовність працювати

до повного виснаження заради вищої ідеї, життя прогресивної молоді та лондонської черні. Франкенштейн і його друзі у романі Акройда втілюють у життя ідеї романтиків – дух відкриття надає роману піднесеного, урочистого пафосу і прометеївського звучання, приглушуючи готичні ноти, більш характерні для першоджерела. Оглядач Нью-Йорк Таймз Терренс Рафферті називає Акройдового Франкенштейна «постмодерністичним Прометеєм», спробою відтворити те, «що ніколи не вмирає» [Rafferty 2009]. Ідея Акройдового Франкенштейна полягає у розгадці «найглибшої таємниці створення за допомогою відродження до життя мертвої матерії», що є символічним втіленням ідеї автора створення літературного твору – відродження минулого та перепис історії. Літературна діяльність П. Акройда може бути спроектованою на діяльність його героя – повернення до життя видатних постатей минулого за допомогою перетворення їх у літературних персонажів.

Не всі критики схвально відгукуються про роман П. Акройда. Оглядач газети «Guardian» Ендрю Моушн називає роман слабким, оскільки він містить «напіввигадки когось, хто пише ту ж саму книгу надто довго» [Motion 2008]. Під «тією самою книгою» оглядач має на увазі перепис літературних історій, на яких базуються всі романи П. Акройда. Ендрю Моушн зазначає, що П. Акройд не зумів передати жаху, який наповнює роман М. Шеллі, а також його серйозності [Motion 2008]. Він, на думку літературного критика, займається повторенням самого себе і своїх літературних стратегій.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Для роману «Журнал Віктора Франкенштейна» П. Акройда характерна гра з архетипними образами у поєднанні з традиційним для письменника переписом літературної історії, в якій, на відміну від інших творів такого ж плану, центральне місце займає персонаж, а не його автор. Інтерпретуючи біблійні теми в ракурсі світоглядної системи романтизму, автор звертається до наболілих тем сучасності, а саме відповідальності людини за власні діяння у прагненні змінити світ.

Центральна ідея роману Мері Шеллі, яка полягає в тому, що добрі чи злочинні прояви залежать від того, як суспільство поставиться до людини, не є центральною в романі П. Акройда. В останньому на перший план виходить гра з нарративом. Це пастиш епохи романтизму, де оповідачем виступає сам головний герой, який починає розповідь із спогадів дитинства, проведеного у швейцарських Альпах. Поряд з майже повною сюжетною ідентичністю, оповідна система в романі П. Акройда є дещо іншою. У романі М. Шеллі історія Франкенштейна має своєрідне нарративне обрамлення – роман починається і закінчується листами молодого ученого, мореплавця, дослідника півночі Роберта Волтона, який розповідає про зустріч з Франкенштейном та його Істотою своїй сестрі у листах. У романі оповідь ведеться почергово від імені Франкенштейна і його Істоти. У творі П. Акройда розповідь ведеться від імені головного героя і викладена в хронологічному порядку, що пояснює його назву – «Журнал Віктора Франкенштейна». Змінено оповідний акцент і наприкінці роману сучасного письменника – в кульмінації та розв'язці. Будучи неспроможним перетворити живу матерію в неживу, хоча за законами природи, на думку Акройдового героя, це мало бути б набагато простішим за те, чого він досяг, Франкенштейн опиняється у Хокстонському притулку для невиліковних душевнохворих. Це виявляється несподіванкою для читача, оскільки наштотує на думку, що усі попередні події теж були вигадкою божевільного, який страждаючи на роздвоєння особистості та прагнучи влади, сам вчиняв усі вбивства, які приписував Істоті. У заключному епізоді можна знайти алузії на творчість представника неоромантизму Р. Стівенсона, зокрема, на роман «Доктор Джекіл і містер Хайд», стосовно ідеї про те, що творець і його творіння по своїй суті є двома проявами однієї і тієї ж особистості, які залежать від начала, яке бере верх в кожному випадку.

У «Журналі Віктора Франкенштейна» містяться також численні алузії на світоглядну систему Х.Л. Боргеса на ідейно-тематичному та образному рівнях, які часто зустрічаються і в

інших романах письменника¹. В історії про Франкенштейна можна знайти алюзії на «Фрагмент апокрифічного євангелія» (виправдання злочинних діянь), «Молитва» (природа буття), «Відголос одного імені» (суть божественного і пізнання Бога) та інші. Дослідження літературних алюзій роману та їх нарративне вираження відкривають широкі можливості для подальших досліджень.

Література:

1. *Акройд 2010*: Акройд П. Журнал Виктора Франкенштейна: [роман] / Питер Акройд; пер с англ. А. Асланян. – М.: Астрель: Согрус, 2010. – 480 с.
2. *Дерріда 2001*: Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук . Жак Дерріда // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред.. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – с. 617 – 632.
3. *Фрай 2001*: Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред.. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – с. 142 – 170.
4. *Шеллі 1989*: Шеллі М. Франкенштейн, или Современный Прометей: Роман / Пер. с англ. З. Александровой; Худож. Ю. Боярский. – М.: Худож. Лит., 1989. – 255 с.
5. *Motion 2008*: Motion A. Frankenstein's frigging monster / Andrew Motion // The Guardian. – September 13, 2008. Режим доступу : <http://www.guardian.co.uk/books/2008/sep/13/peterackroyd.fiction>.
6. *Rafferty 2009*: Rafferty T. Raising the Dead / Terrence Rafferty // The New York Times. – November 1, 2009. Режим доступу : <http://www.nytimes.com/2009/11/01/books/review/Rafferty-t.html>.

Архетипний аналіз нарративної організації роману Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна».

В статтє осуцествлена попытка проанализировать систему архетипов как ключевой элемент нарративной организации романа современного английского писателя Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна». Установлено аллюзии на роман известной английской писательницы эпохи романтизма Мери Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Констатируется, что интерпретируя библейские темы и образы в свете мировоззренческой системы романтизма, автор обращается к острым проблемам настоящего, таким как ответственность человека за его творения в стремлении изменить мир.

Ключевые слова: архетип, миф, творец, творение, огонь Прометей, биографические факты, интерпретация.

¹ Див. Петрусь О. Художнє втілення ідей Хорхе Луїса Боргеса в творчості Пітера Акройда // Вісник Львівського національного університету, серія «Іноземні мови». – Вип.18. – Львів ЛНУ ім. Івана Франка, 2011, с. 220 – 225.

УДК 82.271

ББК 9

Ю.С. Белова (Харків)

Інтернет-щоденник як засіб інтерпретації образу автора (на матеріалі книги Є Гришковця «рік життя»).

У статті викладено короткий огляд генезису щоденникових записів від класичних паперових форм до інтернету-блогів з точки зору літератури. Визначаються форми і призначення щоденника, виявляються характерні риси. Розглядається термін блог, його класифікації і перший портал для російськомовних інтернет-щоденників Livejournal.com. Аналізується книга Є. Гришковця «Год жжизни», заснована на ЖЖ письменника з точки зору інтерпретації образу автора. На основі характерних ознак, робиться висновок щодо повної ідентичності письменника та автора в тексті.

Ключові слова: щоденник, блог, Інтернет, образ автора

The article is stated the short review of the diary genesis from the classical paper forms to Internet blogs from the literature point of view. The forms and mission of the diary are defined, characteristic features are outlined. The term blog, its classifications and the first portal for the Russian-language internet-diaries LiveJournal.com is considered. Ye. Grishkovetz's book «God zhzhizni» based on the writer's LJ is analyzed from the point of view of the author's image interpretation. On the basis of characteristic features, the conclusion is drawn about full identity of the writer with the author in the text.

Keywords: diary, blog, Internet, author's image

Постановка научной проблемы и её значение.

Дневниковые записи с незапамятных времен помогали сохранять хронологию событий и сокровенные тайны своих владельцев. За несколько веков своего формального существования они претерпели ряд серьезных трансформаций, переместившись с бумажных вариантов в виртуальную среду. Неизменными остались лишь их функции – сохранять авторское естество в первоначальном, неискаженном виде, чтобы дать возможность читателю проанализировать интимные моменты жизни автора и происходящие в ней события. Целью данной статьи является краткое рассмотрение генезиса дневника и анализ книги Е. Гришковца «Год жжизни», основанной на блоге писателя. Актуальность исследования заключается в том, что, несмотря на все внешние изменения, потребность в ведении дневника и его востребованность как неотъемлемой часть письменной культуры, остались неизменными в современных реалиях. В процессе изучения данной проблематики, были рассмотрены исследования Горошко Е. И., Колядиной А. Мельник М. В., Радзиевской Т. В., Рубчака Б., Солтыс А. и др.

Классический дневник традиционно считается литературно-повседневным. В нём фиксируется произошедшая ситуация или новость, выражаются чувства, идеи, коммуникационное поведение индивида. Следует отметить, что дневник пишется для анализа собственных действий и чувств, но существуют случаи, когда дневниковые записи публикуются на всеобщее обозрение. Литературный жанр дневника также характерен как для литературы 18 – 19 вв., когда только начинали интересоваться внутренним миром человека, его душой; так и для литературы постмодернизма, так как она рассматривает все временные вехи, чувства, размышления, жизненные скитания и лишения литературного героя.

Дневник рассчитан на события из личной жизни индивида, отображающиеся посредством философского мировосприятия, которое помогает автору осмыслить эстетические, философские, культурные концепции, даёт четкое представление про окружающий мир автора, а честность и достоверность в изложении материала делают его ценным документально.

В теории литературы существуют определенные характеристики дневниковых записей. Литературовед Б. Рубчак выделяет жанры дневника по статусу его автора: а) дневник общественного деятеля, в котором описываются события социального масштаба, в которых участвовал повествователь; б) литературно-писательский дневник, в котором

представлены интимно-личностные эпизоды из жизни автора или литературного героя, который воплощается в образе автора, «однако, в отличие от «терапии» интимного дневника, такие моменты – это жесты персоны-маски, которая исполняет для себя написанную роль в присутствии многочисленных неизвестных зрителей. Перевоплощение собственной личности в язык сознательно и строго контролируется самим языком. Более того, размышления о собственном «я» должны постоянно ангажировать внешность, то есть обстоятельства, в которых «я» вынуждено действовать» [Рубчак 1991: 72].

Дневник принадлежит к каноничным жанрам литературы, его форму следует характеризовать как открытую и видоизмененную, приближенную к трансформации и аппликации. Литературный жанр – «представитель творческой памяти в процессе литературного развития [Бахтин 2006: 264], он имеет хамелеонную структуру и видоизмененную форму, которая также присуща произведениям Е. Гришковца.

Таким образом, в литературном дискурсе жанра дневника проявляется проблема искренности перед собой, своими чувствами и размышлениями, а так же перед окружающими людьми, что реализуется в литературной схеме коммуникация – автокоммуникация. В настоящее время жанр дневника значительно модернизируется, выявляются проблемно-тематические центры, авторскую позицию рассматривают в более широком литературном пространстве.

Т. Раздиевская делает общий концептуальный вывод: «Дневниковая деятельность в целом является гибридной, состоит из компонентов, каждый из которых может образовывать сложные соединения с другими. Коммуникативная ситуация, в которой происходит действие, не создает условия, которые четко детерминировали бы способ действия, она не создает почву для формирования автономного фундаментального стиля. Ведение дневника в одинаковой степени попадает под действие коммуникативных факторов» [Раздиевская 1992: 48].

Таким образом в литературном жанре дневника репрезентуется многоликое авторское «я» – «интимное» на «публику», «экспликованное (потаянное)» – «маска». Это может стать новой классификацией литературного жанра дневника.

Литературоведы приходят к выводу, что жанр дневника, отображает морально-этический и культурно-эстетический потенциал, а внимание писателей, которые реализуют этот литературный жанр в своем творчестве, концентрируется на психологической основе личности, проблеме взаимоотношения автора-персонажа и автора-читателя.

С развитием современных технологий, интернет создаёт все больше возможностей для коммуникации. В последнее время онлайн-дневники, или блоги, набирают популярности, собирая вокруг себя аудиторию активных пользователей.

Этимология слова «блог» восходит к термину «web log», что дословно переводится как «интернет-лента новостей». Впервые это понятие было применено в 1997 году, а два года спустя название сменилось на «wee-blogs» («новостная лента за неделю»), а в целях оптимизации оно было упрощено до общеизвестного «blog». Основная часть термина – «log» – означает «записывание повседневных событий, новостей или каких-либо примечательных происшествий [Солтыс 2007].

Наиболее полное определение понятия блога принадлежит М.Ю. Сидоровой: «Веб-сайт, содержащий датированные записи мультимедийного характера, расположенные в обратном хронологическом порядке, с возможностью оставления комментариев к записям и просмотра любой записи на отдельной веб-странице» [Мельник 2012: 218].

Адресатами блога, с одной стороны, являются известные автору постоянные читатели, лично знакомые с ним люди, близкие друзья, другие блоггеры, которых читает сам автор и которым понятен его внутренний диалог, и с которыми он может полемизировать в своих высказываниях и т. д. С другой стороны, автор понимает, что его записи могут прочитать совершенно незнакомые люди, которые не входили изначально в его аудиторию и их количество может увеличиваться до всех пользователей Интернета, интересующихся тематикой его высказываний [Солтыс 2007].

Исследователи блогов пришли к согласию о том, что содержание блога является самой важной его характеристикой. Поэтому была произведена попытка классифицировать блоги по содержанию. В частности, Джилл Волкер отмечает, что блоги могут отличаться по медийности: фотоблоги, видеоблоги и аудиоблоги. Скот Наусон различает три главных вида блогов: блог новостей; комментарий; журнал. Блоги по типу журнал – это обычные онлайн-дневники [Мельник 2012: 220]

Русскоязычная версия блога появилась в 2001 году на портале LiveJournal.com, который интернет-пользователи окрестили «Живой Журнал» или просто ЖЖ – личное пространство в сети, место, где можно быть самим собой или кем-то еще (придумать псевдоним или отдельную личность), оформлением которого можно заниматься самостоятельно, проявляя авторскую индивидуальность, либо использовать шаблоны. Это повествование о жизни автора, наполненное мыслями, чувствами, эмоциями, которые хочется сохранить и поделиться с окружающими – сообществом людей, объединенных общими интересами и взглядами на жизнь. Это возможность самовыражения, коммуникации и творчества в виртуальной среде.

Подобными блогами обзавелись более 10 млн русскоязычных пользователей, среди которых были знаменитые деятели политики, спорта и искусств, чьи интернет-дневники не теряют популярности и сегодня. До появления социальных сетей и микроблогов, именно интернет-дневники были платформой для обмена мыслями, переживаниями, новостями: пользователи делились «наболевшим» с другими представителями интернет-сообщества, имея возможность получить отклик и поддержку в режиме реального времени. Прелесть подобных сервисов заключается в том, что читать и комментировать ЖЖ может кто угодно (если не выбраны настройки приватности), что позволяет поклонникам следить за творчеством и жизненными перипетиями своих кумиров, зачастую вступая с ними в диалог в комментариях, тем самым приобщаясь к литературной интернет-культуре [Солтыс 2007].

Одним из активных пользователей ЖЖ стал писатель и драматург Евгений Гришковец, который спустя некоторое время онлайн общения с пользователями, воплотил свой интернет-блог в полноценное литературное произведение. Его книга «Год жжизни» – это перенесенная на бумагу стенограмма автобиографического жизнеописания, равная периоду чуть более года: повествование начинается с событий 13 июня 2007 и заканчивается 17 июля 2008. Записи в дневнике не каждодневные, автор вел ЖЖ по мере своей занятости и делился с читателями всем, что непосредственно происходило в его жизни. Эта небольшое по объему произведение повествует много деталей о жизни писателя, актера и режиссера, о том, что и как происходит на его спектаклях, да и вообще – почему он такой, какой есть. Гастроли, встречи с друзьями, обсуждение новой книги, размышления о жизни, воспоминания из детства, что любит и чего не терпит, какие вещи волнуют и многое другое, чего просто так о человеке не узнаешь. В форме дневниковых записей автор приоткрывает завесу личной жизни, стремясь рассказать своим почитателям правду из первых рук, лишая возможности «жёлтую» прессу исказить факты его биографии и придумывать несуществующие истории из его жизни.

Обоснование полученных результатов. Изначальный формат интернет-дневника давал возможность автору непосредственно вступать в диалог со своими читателями, которые оставляли свои комментарии к его текстам и даже отвечать им, поддерживая диалог. Комментарии не вошли в окончательный вариант книги, но автор запечатлел в тексте несколько ярких реплик читателей и интересных вопросов, заданных ему в рамках обсуждений. Примечательно, что Гришковец не всегда писал дневниковые записи собственноручно – жена набирала текст на компьютере под диктовку, сохраняя авторский стиль, потому что сам писатель, привыкший писать свои произведения от руки, долго осваивал компьютерную грамоту. Несмотря на этот факт, можно с уверенностью утверждать, что автор и главный герой живого дневника – один и тот же человек – Евгений Гришковец, повествование в записях всегда ведется от первого лица, что дает право констатировать полное слияние воедино образа автора, рассказчика и главного героя в рамках данного

произведения. Писатель делится переживаниями, эмоциями, рассуждениями, которые помогают читателю разобраться в его характере, составить о нём собственное суждение и посмотреть на реальность его глазами. Образ автора отображает истинное видение Гришковцом самого себя, каким он и презентует себя читателю, без масок и купюр. При этом, читательская аудитория разделилась на две категории: для тех, кто весь этот период следил за записями онлайн, книга стала укороченным изложением уже пережитых ситуаций, в обсуждении которых некоторые читатели даже принимали активное участие с помощью комментариев, а для тех, кто не был знаком с его интернет-творчеством, книга стала вполне самостоятельным произведением – классическим дневником, но с регулярными отсылками к реалиям интернет-сообщества. Формат интернет-дневника наилучшим образом помогает автору раскрыть себя аудитории и сформировать в представлении читателей правильный образ для дальнейшего восприятия собственного творчества.

Литература:

- 1.Бахтин 2006: Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 250-296.
- 2.Горошко 2006: Горошко Е. И. Интернет-коммуникация: проблема жанра // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе. – Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4. – 2006. – С. 165-175.
- 3.Гришковец 2016: Гришковец Е. Дневник Евгения Гришковца [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: <http://e-grishkovets.livejournal.com/>
- 4.Колядина 2006: Колядина А. Дневник как литературный жанр// Газета «Литература». – Издательский дом «Первое сентября, 1-15.10.2006. –№19 (610).
- 5.Мельник 2012: Мельник М. В. Блог как жанр интернет-коммуникации // Система і структура східнослов'янських мов: збірник наукових праць. Випуск 5. Вид-во: НПУ ім. М.П. Драгоманова. – К., 2012. – С. 216 – 223.
- 6.Радзиевская 1992: Радзиевская Т. В. Инструктивный потенциал комментария (художественные и мемуарные тексты) // Принципы изучения художественного текста: тезисы 2-х Саратовских стилистических чтений, апрель 1992. – Саратов: Саратовский гос. пед. ин-т, Саратовский гос. ун-т. им. Н.Г. Чернышевского, 1992. – С. 48-49.
- 7.Рубчак 1991: Рубчак Б. Живописаний Шевченко («Журнал» як текст) // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Т. 214. – Нью Йорк, 1991. – С. 65-90.
8. Солтыс 2007: Солтыс А. Интернет-дневники как социальное явление [Электронный ресурс] – Режим доступа к ресурсу: http://www.mobimag.ru/Articles/1915/Internet-dnevnik_i_kak_socialnoe_yavlenie.htm.

В статье излагается краткий обзор генезиса дневниковых записей от классических бумажных форм до интернет-блогов с точки зрения литературы. Определяются формы и предназначение дневника, выявляются характерные черты. Рассматривается термин блог, его классификации и первый портал для русскоязычных интернет-дневников LiveJournal.com. Анализируется книга Е. Гришковца «Год жизни», основанная на ЖЖ писателя с точки зрения интерпретации образа автора. На основе характерных признаков, делается вывод о полной идентичности писателя и автора в тексте.

Ключевые слова: дневник, блог, Интернет, образ автора

Інтерв'ю

Світле обличчя твоє, як надія

Людмила Краснова, Микола Ткачук (інтерв'ю з Юлією Леонідівною Булаховською про свого батька)

Я – пані «балакуча»: люблю виступати перед студентською аудиторією (без папірця), перед викладачами вузів, у Будинку Вчених, у Польському Товаристві імені Адама Міцкевича і по радіо. Будемо говорити, в першу, чергу про мого батька – Леоніда Арсенійовича Булаховського – справді, видатного філолога-славіста широкого профілю. Це – не сучасна легенда, а правда, як про це тепер говориться про академіка Юрія Володимировича Шевельова (насправді – Шнайдера), якого прийнято називати геніальним славістом і найбільшим знавцем у світі української мови. Шевельов був улюбленим учнем мого батька, справді, той захоплювався його освіченістю і його науковими здібностями, але жодною мірою не цінував його моральне обличчя – як посібника КДБ, як захопленого ставленика щодо німецького фашизму і, особливо, його зневажливе ставлення до професури з Харківського університету, що аж ніяк не відповідало дійсності. Сам Шевельов був тоді лише скромним викладачем російської мови у Вищій Партиїній Школі.

Тепер про самого Булаховського, який дуже багато друкувався і навіть за кордоном, хоча сам не був за кордоном. Улюблена його наукова проблематика – це акцентологія і лінгвостилістика (мова письменників). Леонід Арсенійович не розумів двох речей, пов'язаних з філологією і викладанням у вузі: як можна здійснювати наукову роботу і не викладати студентам і школярам. Не розумів і чіткого формального поділу філологів на мовознавців, літературознавців і фольклористів бо, як можна займатися літературознавством без аналізу мови і глибоко аналізувати художні твори без знання самої літератури.

Що стосується славістики як такої, то сам він вільно володів такими мовами: російською, українською, польською і чеською, а із західноєвропейських – німецькою; звичайно читав болгарською і сербською; французькою й італійською (італійською – бо добре знав латину). Серед улюблених його літератур були у першу чергу: українська, російська, польська і чеська. Фольклор (як такий) – він поважав, зокрема, в тих культурах, де він відіграв величезну роль, це – українська і сербська. Вважав, що фольклор ближче стоїть до аналізу літературознавчого, ніж мовознавчого. Звання Леонід Арсенійович мав такі: Дійсного Члена АН УРСР; Член-Кореспондента АН СРСР; Заслуженого Діяча Науки УРСР; мав посади: Директора Інституту Мовознавства імені О. О. Потебні АН УРСР; Члена Президії АН УРСР і Голови Комітету Славістів України; був керівником кафедри слов'янської філології в Університеті імені Т. Г. Шевченка. Мого батька поважали у вузах Росії, України і Польщі: за що я особливо вдячна Харкову і Польщі, де відзначалися ювілейні дати його життя (1888 – 1961). У нього було чимало друзів-колег філологів, наприклад: академік Олександр Іванович Білецький, академік Михайло Якович Калинович, Академік Віктор Володимирович Виноградов, Академік Гудзій Микола Калинович; Член-кореспондент АН УРСР Сергій Іванович Маслов; харківські професори: Михайло Павлович Самарін; Андрій Олександрович Білецький; Віра Павлівна Невзорова-Беседіна, а серед українських письменників він щиро дружив і творчо співпрацював з Павлом Григоровичем Тичиною й особливо з Максимом Тадейовичем Рильським (по лінії художнього перекладу).

Моя мати – Тетяна Данилівна Іванова-Булаховська – мала подвійну вищу освіту: це був філологічний факультет Харківського університету (тоді під назвою ІНО) і Харківську консерваторію по класу співу. По цих двох лініях вона і працювала в довоєнний і післявоєнний час: як філолог-французистка (захистила кандидатську дисертацію про прозу

Луї Арагона), а до війни виступала як співачка контральто – на харківському Радіо, в окремих концертах і на оперній харківській сцені.

Маю трьох доньок: найстарша – Вероніка Іванівна Ярмач і найменша – Мирослава Юріївна Карацуба – обидві філологи-сербістки, кандидати філологічних наук і перебувають зараз в докторантурі АН України. Середня дочка (середня за віком, а не за «якістю») – відомий архітектор, кандидат архітектури, доцент і викладач Київського будівельного інституту. Маю також вісім онуків: троє найстарших – онук Микола Однорог (35 років), полоніст за освітою; дві старші внучки – Алла Вольська – французистка і англістка; Маргарита Пономаренко – тюрколог, їм по 25 років. Інші: Вероніка й Тетяна Брідні та Ольга Карацуба – підлітки; наймолодші: Олексій і Марія Брідні – ще учні початкової школи.

Переходжу до себе, як головного об'єкта розмови. Маю відповідні звання і нагороди: доктор філологічних наук; професор за дипломом; академік Академії наук вищої школи України; нагороджена орденом Ярослава Мудрого по лінії Академії наук вищої освіти; медаллю – «Гілка золотого каштану» по лінії Спілки письменників України. Польські нагороди: «Zasłużony dla kultury polskiej» і нагорода Міністра закордонних справ Польщі: «Za rozpowszechnienie kultury polskiej w świecie».

Працювала паралельно на редакторській професійній роботі у видавництві «Держлітвидав України» з 1952 – 1956 рік; на науковій роботі в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (1956 – 2013), звідки була терміново скорочена не за віком і не за науковою непрацездатністю, а щоб полегшити бюджет Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка. Все життя працювала паралельно на викладацькій роботі: в Київському Національному університеті на кафедрі слов'янської філології; у приватному Славистичному київському університеті; в Соломоновому університеті, де викладала українську мову і літературу; в Інституті підвищення кваліфікації вчителів (тепер він називається Педагогічний університет імені Бориса Грінченка); їздила читати лекції до Ніжинського педагогічного університету імені М. В. Гоголя; була консультантом на кафедрі полоністики у Луцьку.

Мене називають письменницею-любителем, оскільки я не член Спілки письменників України. Маю велику «художню продукцію»: чимало оповідань-спогадів про довоєнний Харків, про Уфу (столицю Башкирії), де наша родина була в евакуації; про Москву 1943 року з її розкішними салютами на честь звільнених від фашистів міст. Три мої великі книжки, абсолютно різного тематичного профілю й викладу, – це повість «Тайни Валковського дома» про райцентр Харківської області, де мій дід по матері – Данило Михайлович Іванов (заслужений лікар України) був відомим в Україні земським лікарем і мав свій будинок і де вся наша родина: батько, мама і я – відпочивали влітку. Друга велика книжка – це історичний роман-фікція з історії Франції, Англії і Польщі в стилі Дюма – «Королева Нора и другие». Третя книжка – в основному гумористичного змісту про наше студентське життя на філологічному факультеті Київського університету (позитивні спогади про мою улюблену студентську групу).

Трохи про моє життя особисте: була веселою дитиною, якій багато уваги приділяли батьки, зокрема тато, який мені чимало читав з російської й української літератур XIX століття, зокрема Гоголя і Григорія Квітки-Основ'яненка. Ще малою я зробила таке зауваження: «Дивись, тато, як Квітка-Основ'яненко безсоромно списував у Гоголя! – Мій батько засміявся і сказав: «Дитино моя, – ти помиляєшся! Це Гоголь списував у Квітки-Основ'яненка, але в нього виходило краще, і він писав російською (поширеною) мовою. Мій батько любив жартувати й цитувати дотепні речі: наприклад, одна його студентка мала прізвище Глуха, але не змогла поміняти прізвище, коли вийшла заміж, бо прізвище її чоловіка було – Німий. Дореволюційний багатий купець мав прізвище Десятизадов, попросив у Священного Синода (за великі гроші) змінити йому прізвище. Йому відповіли через півроку: «Полностью изменить – нельзя, но сократит наполовину – можно и называется Пятизадовым». Жартівливі зауваження мого батька: він читав критичні роботи німецьких філологів, які збігалися з його думками в науковому плані, але був неприємно

вражений, коли в кінці сторінки стояло заперечення «Nicht». Звертаю увагу на те, що частка заперечення в російській, українській, польській і французькій мовах – стоїть перед кінцем. Наприклад, російською – «Я не хочу»; українською – «Я не бажаю»; польською – «Nie chcę»; англійською – «I don't want»; французькою – «Je ne veux pas»; а німецькою – «Ich will nicht».

Я фігурую у чотирьох українських енциклопедіях: УЛЕ (т.2); Енциклопедія Сучасної України (т.3); Енциклопедія-Список Академіків Академії Наук Вищої Школи; Регіональна Валківська Енциклопедія (про місто Валки).

Зараз друкуюся потроху: це – науковий збірник кафедри слов'янської філології Київського Національного університету імені Т. Г. Шевченка – «Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті Академіка Леоніда Булаховського» і на кафедрі полоністики теж Київського університету в «Полоністичних студіях». Недавно було видано там, за ініціативою професора Ростислава Петровича Радишевського і за моєю участю чотирьохмовний переклад поеми Трембецького про український уманський парк «Софіївка» (мовами – польською, українською (в перекладі Радишевського), французькою, і з моїм російським перекладом.

У моєму особистому житті було і багато сумного, і багато щасливого; двічі виходила заміж. Той, кого любила, не відповідав мені особистим почуттям, хоча в мене було чимало друзів-чоловіків і навіть «поклонників». Я багатьом відмовила в заміжжі. Закінчу лірично: подякую Академії Наук Вищої Освіти за повагу і творчу підтримку, а моєму коханому – коротеньким віршем:

Твої тепер старечі руки –
Це плід холодної розлуки.
Тепер твої старечі очі –
Це тільки погляд серед ночі.

Що стосується польської літератури, то найбільше люблю поетів: Адама Міцкевича, Юліана Тувіма, Леопольда Стаффа і Марію Конопницьку, а на польську літературу «навернув» мене мій батько, який польську літературу любив дуже-дуже.

В інтерв'ю висвітлюється багатогранна постать видатного мовознавця Леоніда Булаховського, його любов до рідної мови, а також філології загалом. Йому імпонувало українське красне письменство, але шанував він і німецьку, російську, польську, французьку, чеську, болгарську, сербську, словацьку мови. Був видатним славістом. Захоплювався українськими письменниками-класиками, прагнув органічно поєднати слово і мистецтво.

Ключові слова: українська, російська, польська, німецька мови. Видатний славіст, європейського виміру вчений, філологія, мовознавство.

В інтерв'ю Юлія Леонидовна Булаховская, академик Академии наук Высшей школы Украины, рассказывает о себе и о своем отце, известном языковеде. В ее повествованиях представлен талантливый ученый мирового уровня, жизнерадостный отец.

The multifaceted figure of the famous linguist Leonid Bulakhovsky, his love for his native language and philology in general is highlighted in the interview. He was impressed with Ukrainian fiction, but he also respected German, Russian, Polish, French, Czech, Bulgarian, Serbian and Slovak languages. He was an outstanding Slavacist. He was fond of Ukrainian classical writers and sought to combine words and art naturally.

Key words: Ukrainian, Russian, Polish, German, outstanding Slavacist, European dimension scientist, philology and linguistics.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Через терни – до зірок. Життєпис Миколи Зимомрі.

Не завжди легко дотримуватися засад творення сюжетної лінії. Як відомо, у побудові тексту відіграє суттєву роль безпосередня фіксація думки співрозмовника з урахуванням специфіки імпровізації. Стрижневим у цьому процесі постає діалог, в основі якого лежить, з одного боку, *скероване* запитання, а з іншого – *осмислена* відповідь інтерв'юера. Автори цих рядків – без попередньої домовленості – звернулися з низкою запитань до Миколи Зимомрі, доктора філологічних наук, професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, власне, у зв'язку з його Ювілеєм – 70-річчям від дня народження. Оскільки окремі запитання містили однаковий зміст, то ми об'єднали відповідно сформульовані сегменти в один масив стосовно як запитань, так і відповідей. Подаємо цей діалог з деякими скороченнями, де мали місце повтори. Його зміст переконливо розкриває творчий потенціал Ювіляра, відомого українського вченого-літературознавця, перекладача, педагога вищої школи, члена Національної спілки письменників України.

Л.К.: *Високоповажний Ювіляре! У колектив Дрогобицького педагогічного університету Ви увійшли не так вже і давно – у 1999 році, але відчуття таке, ніби завжди були з нами. Яюсь відразу Ви долучились до ритму життя університету, випромінюючи неабияку енергію творчого й громадського ентузіазму. Ви виявили здатність одразу налагоджувати дружні контакти з колективом, готовність допомагати словом, порадою і конкретним ділом. Поступово розкривався Ваш духовний і науковий потенціал, Ваші знання, педагогічний талант, організаторські здібності.*

М.З.: Як руку на серце, скажу так: маю за честь відповісти на Ваші запитання, дорогі Людмילו Володимирівна та Миколо Платоновичу. Одверто кажучи, мене порадувало запрошення обійняти в 2000 році посаду професора кафедри німецької філології Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Не забути першу зустріч з ректором Валерієм Скотним, коли й визрів рішення про перехід в місто Юрія Котермака... До того я 26 років працював в університеті міста над Ужем, у т.ч. завідувачем кафедри німецької філології, а відтак завідувачем кафедри іноземних мов. Там я пройшов усі ланки від асистента до професора. Ужгородський університет запалив у мені той вогонь, що й досі не гасне... Згодом, коли я вже там не працював, вчена рада удостоїла мене особливим знаком визнання моїх скромних заслуг – Почесним доктором Ужгородського національного університету (2009). До речі, подібний знак *Doctor honoris causa* я отримав і в Кіровоградському державному університеті імені Володимира Винниченка (1999), де я систематично читав лекційний курс «Основи теорії та практики перекладу»... Стосовно моїх зв'язків з Дрогобичем загалом і Дрогобицьким університетом – зокрема, то вони започаткувалися ще 1976 року, коли я брав участь у форумі «Іван Франко і наша сучасність». Йдеться про знаменну конференцію, що була присвячена 120-річчю від дня народження Генія світової культури. Вона відбулася 23 – 24 вересня 1976 року. Я виголосив доповідь на тему «Творчість Івана Франка в оцінках німецької критики». Кажу німецької, хоч тоді я прагнув розкрити тему на матеріалах, що репрезентували процес рецепції творів Івана Франка в критичних оцінках та інтерпретаціях Едуарда Вінтера, Еріха Вайнерта, Петера Кірхнера та інших представників тодішньої НДР, тобто варто розкрити аббревіатуру – Німецької Демократичної Республіки. Адже сьогодні вже не кожний знає про поділ Німеччини, що відбувся 1949 року на Східну (НДР) та Західну (ФРН). Повторюю: конференція була винятково вдалою. Власне, тоді й впала мені в серце Дрогобицька земля, де я бував фактично на кожній конференції з нагоди тієї чи іншої річниці Івана Франка. Звісно, Ви маєте слушне спостереження, що вказує на Ваше досвідчене око справжнього вчителя. Так, я одразу поєднався з трудовим ритмом в університетських стінах. Адже тут я

зустрів давніх колег і друзів, між якими були й мої вихованці. Так, наприклад, я ще з початку 70-х років особисто знав Зенона Гузара, Данила Кузика, Михайла Шалату. Я маю за честь потвердити, що прилучився до становлення братів Ярослава й Василя Лопушанських. У їхніх залікових книжках містяться й мої відмінні оцінки – знак того, що вони були моїми сумлінними студентами. До того ж, може, й варто наголосити: як мій аспірант Ярослав Лопушанський виконав цінну кандидатську дисертацію на тему «Рецепція української літератури в німецькомовному світі (перша половина ХХ ст..). Її блискучий захист припав на 2000 рік, що відбувся на засіданні авторитетної вченої спеціалізованої ради в Інституті літератури імені Тараса Шевченка НАН України. Про інших вихованців не буду згадувати, бо вони пішли вище від мене... Я знаю сутність давнього прислів'я, що містить істину: «Батько не може заздрити синові, а вчитель учневі...» Хай їх і далі супроводить добра доля! Чи було б добре, коли б не забували про колодязь, звідки черпали воду? Мабуть, то їм відомий ритм, коли йдеться про наскрізне: *мій/свій плюс інший*.

Визначальна заслуга у процесі мого щасливого входження в колектив Франкового Храму, без сумніву, належить не мені, а передусім Валерію Скотному та Юрію Кишакевичу. Вони виказали максимум теплоти й розуміння стосовно моїх уподобань і тривог. Не мені судити, наскільки мені вдалося виправдати їхні сподівання. Знаком їхньої довіри, а також можливого задоволення моєю працею служать для мене їхні автографи на подяках та дарчі написи на різного типу виданнях. З-поміж останніх хочу виокремити двотомник «Україна – Польща. Студії взаємин народів-сусідів: монолог – діалог культур» (Дрогобич: Коло, 2004; т.1, 468 с.; т.2, 448 с.; всього з'явилося п'ять томів у шести книжках) та «Джерела інтерпретації. Ювілейний збірник на пошану професора Юрія Борєва» (Дрогобич: Коло, 2005; 2006, 764 с.). Обидва видання побачили світ у співавторстві з Валерієм Скотним. Наголошу: без його дієвої підтримки – в усіх вимірах цього слова – цих позицій би не було. До того ж книжка «Джерела інтерпретації» упродовж двох років двічі дійшла до широкого читацького загалу, що також є заслугою непроминального ректора. Про це я 13 грудня 2011 року однозначно виповів у публікації «Реквієм: скорботна безодня», приуроченої до Сорокової днини відходу Валерія Скотного за межу Вічності... До речі, в названій праці «Джерела інтерпретації» опубліковані цінні праці «Художня неповторність митця: поетика Ліни Костенко» з-рід пера Людмили Краснової, а також нашого спільного друга, професора Миколи Ткачука («Гендерний сюжет» другого жмутка в модерністському дискурсі збірки «Зів'яле листя» Івана Франка»). Подібні приклади співпраці зі світлої пам'яті ректором і додавали снаги, щоб якимось «випромінювати неабиякого творчого й громадського ентузіазму». Зрозуміло, мені не годиться навіть осмислювати вголос так званий «духовний і науковий потенціал»... Все це, як гриби в лісі: треба шукати, шукати і, може, щось віднайдеться! Так, приміром, чулося в серці щастя, коли вдалося – вперше в історії Дрогобицького університету – відкрити спеціальність «Переклад» й заснувати 2002 року кафедру теорії та практики перекладу, що зазнала, на жаль, «оптимізації» й злилася з кафедрами англійської та німецької філології... Як на моє переконання, усі три спеціальності тільки втратили і рівно нічого не здобули... Радість спричинив й технічно обладнаний «Центр перекладу», що носить ім'я винятково обдарованого інтерпретатора художнього тексту, перекладача Остапа Грицяя (1881 – 1954). До речі, моя аспірантка, власне, випускниця першого випуску відділення «Переклад», Христина Гаврилук успішно захистила в останні грудневі дні два роки тому кандидатську дисертацію, в якій вперше розкрила тему «Переклади «Енеїди» Івана Котляревського: інтерпретація національної та світової міфології» (Одеса, 2014). Скажу не для похвали, а радше для статистичного списку здобувачів: в 2000 – 2015 рр. виконано під моїм науковим керівництвом десять дисертацій... Вони присвячені актуальній проблематиці й творять один стрижневий блок, органічно пов'язаний з дискурсом взаємодії літературних систем на рівні зіставної характеристики. З одного боку, українська література та її набуток, а з другого – різножанрові досягнення англійської, французької літератур та передусім – німецького письменства з проекцією на широкий і багатогранний культурологічний контекст. Усі аспіранти-здобувачі наукового

ступеня кандидата філологічних наук (В. Ткачівський, Я. Лопушанський, Б. Чуковський Б, О. Дорофтей, В. Вишинський, П. Летнянчин, О. Бродська, Х. Гаврилюк, Л. Сипа, З. Дубравська) захистили дисертаційні праці за межами рідної Альма-матер, а саме в Києві, Одесі, Кіровограді, Тернополі, Чернівцях. До речі, я підготував одного кандидата педагогічних наук в особі Олексія Химинця («Соціально-педагогічні особливості екологічної освіти в школах Закарпаття» (Київ, 1997). Це було тоді, коли ще ставилося на перше місце якість роботи, а не ознака шифру спеціальності...

М.Т.: Похідне запитання: яким чином Ваша діяльність пов'язана з Тернопільським національним педагогічним університетом імені Володимира Гнатюка?

М.З.: Що ж, доля дала мені можливість давно мати безпосередні зв'язки з Вашим університетом, який носив за колишньої епохи інше ім'я. Так воно сталося, як у притчі: чого людина дуже прагне, те може надійти. Звичайно, завдяки добрим людям. Серед них був для мене від 1987 року Роман Гром'як. Він звернувся до мене з людським проханням підтримати Володимира Гладкого (1927 – 1991), який тоді завершував роботу над докторською дисертацією стосовно взаємодії української літератури з німецькою революційною і соціалістичною літературою. Я мав відіграти роль експерта. 26 червня 1988 року він навідався в Ужгород. Мета – «поговорити, як і що». Щоправда, я ще нічого «значного» не встиг зробити, окрім багатьох критичних зауважень. Проте гість написав на титульній сторінці видрукуваного задалегідь автореферату (Гладкий В. М. Украинская советская литература в связях с немецкой революционной и социалистической литературой. Генезис. Эволюция: [автореферат] Владимир Гладкий. – К., 1988. – 36 с.): «Високошановному проф. Зимомрі М.І. з вдячністю і найкращими побажаннями. 26.06.1988. В. Гладкий». Скажу відверто: я виконав прохання Романа Гром'яка. Однак не буду перебільшувати мої зусилля, оскільки Володимир Гладкий був напрочуд високопрофесійною людиною: знав чудово німецьку мову, назбирав велетенський «магазин» фактів. Бракувало те, що зветься «розмарином» дослідження – системності зв'язку між складовими роботи. Тому 2 жовтня 1988 року дисертант знову побував в Ужгороді і приніс завершальну версію – переплетену працю й автореферат. Як завітав до Університетського провулку, то одразу, так, на порозі, й заспівав чарівним голосом дивної краси українські пісні... На титульній сторінці автореферату (Гладкий В. М. Украинская советская литература в связях с немецкой революционной и социалистической литературой. Генезис. Эволюция: [автореферат] Владимир Гладкий. – К., 1988. – 36 с.) написав: «Моєму високошановному опонентові проф. Зимомрі М.І. з вдячністю і найкращими побажаннями – Гладкий. 2.10.1988.». Одне слово, 30 січня 1989 року відбувся справді блискучий захист його дисертації. В авторефераті були вказані імена опонентів за абеткою: Микола Зимомря, Степан Крижанівський та Ніна Крутікова. Це – одна із «17 миттевостей» моїх зв'язків з Вашим університетом. У грудні 1988 року я читав лекції зі спецкурсу студентам відділення німецької філології. 27 грудня того ж року обласна газета «Вільне життя» опублікувала мою статтю «Стежками дружби. До 125-річчя від дня народження Ольги Кобилянської».

На 5 квітня 2002 року припав захист дисертації в Тернопільському університеті мого аспіранта Богдана Чуловського («Фрідріх Гельдерлін як особистість і митець: особливості рецепції і в Україні» (Тернопіль, 2002). Тут вперше прагну увести в науковий вжиток відгук польського вченого проф. Адама Вірського, який 21 березня 2002 року винятково позитивно відгукнувся про автореферат дисертації Богдана Чуловського. Українському досліднику вдалося вперше представити потужну особистість Фрідріха Гельдерліна (1770 – 1843) в концептуальному ключі – особистість і митець – крізь призму докладного й новаторського розкриття особливостей рецепції художньої спадщини сучасника Гете в Україні. 11 квітня 2007 року захистив дисертацію мій аспірант Володимир Вишинський («Жанрово-стильові особливості драми Гергарда Гауптмана: натуралістичний об'єктивізм (німецько-українські типологічні паралелі» (Тернопіль, 2007). Через два роки тут захистив й інший мій аспірант Петро Летнянчин («Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка: компаративний дискурс», Тернопіль, 2009). Як бачите, Тернопільський університет сприяв

підготовці кадрів для Дрогобицького університету. Окрім цього, мені випало бути опонентом багатьох аспірантів Тернопільського університету, зокрема, Г. Чумак («Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості» (Тернопіль, 2004), О. Костецької («Жанрова система прози Богдана Лепкого» (Тернопіль, 2004), А. Цяпи («Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канеті)» (Тернопіль, 2006), О. Боднар («Проза Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука: типологічні паралелі, художня своєрідність» (Тернопіль, 2011), О. Дудар («Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів» Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект» (Тернопіль, 2011), З. Сушко («Компаративний дискурс художнього перекладу Юрія Лісняка» (Київ, 2012) та ін. Хіба не зайве згадати, що я написав нариси про життя й діяльність ректора Тернопільського університету, проф. Володимира Кравця, проректора Григорія Терещука, професорів Романа Гром'яка, Миколу Ткачука, Володимира Чайку, Олександру Янкович; був неодноразово експертом у справі акредитації відповідних спеціальностей, коли був членом Державної акредитаційної комісії.

Л.К.: Дивувало і навіть зворушувало Ваше вміння поєднувати прозу буденності з поетичним сприйняттям світу. Цим відзначались численні Ваші виступи по радіо «Франкова земля», якими ми заслуховувалися. Величезний обсяг справ, які Ви взяли на себе, не перешкодив Вам встигати всюди і всюди активно втрутитися в дійство, що відбувалося: засідання Ради, ювілеї колег, перед захисти аспірантів, консультації, зустрічі з гостями університету.

М.З.: Вдячний за Вашу оцінку. Хоч вона й містить перебільшення, а все ж її почути з Ваших уст для мене – особлива спонука робити й далі... Проте Ваші слова про «прозу буденності» та її поєднання «з поетичним сприйняттям світу» окреслюють аналогічну сполуку в її ідеальному розвитку. На жаль, не все так просто, бо не завжди рівень вміння збігається з можливостями. Хоч, як це стверджується в приказці: «Бог – не теля. Він все бачить звідтіля!» Тому щось вдається зробити, нерідко всупереч, чому сприяє саме «поетичне сприйняття світу». Складного світу, бо той світ ускладнюють люди й нерідко – нечувано порожні... Зворушений згадкою про мої радіовиступи; пливу від часу до часу хвилями радіо «Франкова земля». Тут я маю певний досвід, бо упродовж кількох літ працював редактором німецькомовної студії «Слово й образ», що була 1991 року заснована не без моєї участі в Ужгороді, тобто на базі Закарпатського обласного радіо та телебачення. Тексти 58-ми передач вдалося видати окремою книжкою «Радіопубліцистика: дискурс тексту» (Дрогобич: Посвіт, 2015, 428 с.). Мої співавтори – відомі люди: доктор філологічних наук, професор Микола Ткачук та заслужений діяч мистецтв України Йосип Фиштик, знана на Дрогобиччині людина, головний редактор Дрогобицького радіо «Франкова земля». До речі, перше видання дійшло до читача під назвою «Собор щоденної благодаті. Радіопубліцистика» (Дрогобич: Посвіт, 2012) з післямовою доктора філологічних наук, визначного українського вченого Василя Марка (1936 – 2015). Чи вдається всюди встигати й побувати? Та ні. Важко назвати іншого, хто може про це краще сказати, ніж Стефан Георге (1868 – 1933): «Ти вільний, мов птаха або риба / Втім, що є для тебе стихія твоя.

Хтось згодом відкриє мабуть:

Твої доброчестя і хиба, / Що жив ти, як люди живуть...

(Переклад Тимофія Гаврилів).

Тому й намагаюся йти поруч з іншими, споглядаючи на давно обраний зразок – образ моєї Матері Гафії Зимомрі. Понад п'ятдесят літ вона трудилася прибиральницею. Жодних премій не заслужила. І не могла. Так і я – винагород ніколи не очікую. Сказати б рядками Василя Симоненка: «Та мушу я йти на рідне поле босим...»; «Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок...» Так, наприклад, мені судилося три рази робити спробу поступити в Ужгородське прикладне училище, тобто після закінчення сьомого, восьмого й дев'ятого класів. І все безуспішно: Всемогутній заплющив єдине око, яким він мусів мене побачити... Коли ж я поступав на відділення української філології, то голова приймальної комісії доцент, а згодом, від 1971 року – професор Іван Бубряк (1921 – 1997), раптом

вигукнув: «Ми тебе, синку, давно чекали! Прочитай власний вірш ще раз!» Цей липневий день припав на свято Петра й Павла. І досі пам'ятаю його зміст. Проте нині не буду подавати для читача цей «поетичний шедевр»... Головне в іншому: моя відповідь на останньому іспиті, що завершувалася поетичними рядками «про глибінь небес», тоді була оцінена на «відмінно». Першочересень 1962 року розпочався для мене, таким чином, в Ужгороді.

Елемент містики нерідко має місце там, де дійсність не віддалена, а наближена до мрії...

Л.К., М.Т.: *Ви вмієте сказати людині правду про її здобутки лагідно й доброзичливо, критикувати так, щоб була користь і не лишалося гіркоти на серці. Така душевна делікатність викликала і викликає в колег прихильність. Прикметно, що Ви прихильник конкретних справ, маєте почуття обов'язку, обов'язковість перед людьми.*

М.З.: Оскільки це не запитання, а твердження, то я частково вже торкнувся його полемічного просторового контексту. Йдеться про межу розуміння правди й осмислення причин кривди. Мені випало на долю з ангельського віку залишитися напівсиротою й зростати так, як росте розчахнута верба на вітрах: то сохне, то знову дасть знак життю й зазеленіє... Та завдяки моїй Матері я не зміг втратити віру в людину, навіть таку, що є мізерною в помислах і ділах. Втомлене лице Матері завжди й повсюди животворило добром, а воно, як конкретний прояв якогось священного знаку, віддзеркалювало прагнення мати перед собою візерунок благодаті... Це чомусь нагадує Послання апостола Павла, де сказано: «Бо десь хтось засвідчив, кажучи: «Що таке людина, що ти про неї пам'ятаєш?» («До євреїв» 2 – 5). Такий образ Матері відлунує своєрідним уявленням про повір'я, згідно з яким на Івана Купала, десь опівночі, повинна зацвісти квітка папороті. Такою постає поетика романтичної містерії... Може, звідси – бажання робити так, «щоб була користь і не лишалося гіркоти на серці». Та я давно переконався: люди сприймають доброту, у першу чергу, як вияв слабкості, а не сили; тому вони мають віртуальний страх саме перед агресивними діями, вчинками, рішеннями. Звідси – пошук усіляких «колізій» з боку носіїв категорії «ТПВ» («тупий, порожній, вбогий») для того, щоб *добротворець* не чув задоволення від *доброто* чину, продиктованого почуттям *добротності не для себе, а для іншого / інакшого!* Ви ж, звернувшись безпосередньо до Вас, дорога Людмилу Володимирівно (нехай почує й Микола Платонович), маєте стільки співчуття болю, скажімо, задля життєвої радості Юлії Булаховської (1930)! І це, без сумніву, збагачує енергетику внутрішнього світу славної доні академіка Леоніда Булаховського (1888 – 1961). До речі, вона 1985 року захистила докторську дисертацію на тему «*Польська поезія 40 – 70-х рр. ХХ ст. в її взаємодії із східнослов'янськими літературами*». Мені судилося активно підтримати авторку, що й досі цей факт спричиняє мені радість для душі... А стосовно «почуття обов'язку» та «обов'язковості перед людьми»? Про це, власне, напередодні 70-річчя ліпше вести мову поетичними рядками. Вони належать перу поетеси Ольги Рішаві (1903 – 1993), німецькомовні твори якої мені вдалося упорядкувати й видати окремими збірками, зокрема, «Голуба мандрівка» (1979) та «Рокам подвоєно ціну» (1996): І летять години, / і зірки згоряють, / і плоди майбутні / в далях дозрівають (Переклад Петра Скунця).

Л.К., М.Т.: У Вас напрочуд глибокі й різнобічні знання – мов, історії, літератури, світової культури. Безсумнівно, ці енциклопедичні знання привели Вас до почесного трудового поступу – участі у творенні багатотомної «Енциклопедії Сучасної України».

М.З.: Що ж, запитання бувають «незручними», хоч вони мають право на свою функцію. Коли б знати наперед «зручну» відповідь, то легко б жити. Отже, знання – це, як великий льох, що нагадує поему «Великий льох» Тараса Шевченка: досі шукають ключ до того, щоб наблизитися до розгадки таємниці цього твору та його феномена. Таким чином, кліше не завжди допоможе, хоч воно також пов'язане зі знанням. На це звернув свого часу увагу Олександр Блок, який зауважив: «Критики надто багато пишуть про школи символізму, наклеюють на художника ярличок «символіст»; критика охає художника з усіх боків і обсмикує на ньому одягу...». Тут важливий акцент зорової асоціації з проекцією на рух, скерований на предмет («*обсмикує на ньому одягу*»). Де ж фокус апробованого бачення, такої собі візії, щоб віднайти вододіл між фактами, подіями, явищами, тенденціями й

закономірностями з проекцією на національне письменство? Що ж закроювати бесіду про письменство у світових обширах? Аналогічні смислові розмисли виправдовують вагомість не тільки знань, але й об'єктивного входження в лінії *«тексту в тексті»* чи *«тексту задоволення»*. А ще – пізнання художнього світу та його інтерпретація. Все це – ті складники системи знань, скажімо, мистецтва високого чи піднесеного, пристрасного. Назвати б тут патетичну ідею, що лягла в основу скульптурної групи Лаокона...Щоправда, її порівняно легко осмислювати, бо все «ув очах». А ось, приміром, строфа Ліни Костенко, яку не кожний одразу розкодує:

Це звір огидної породи,
Лох-Несс холодної Неви.

Куди ж ви дивитесь, народи?!

Сьогодні ми, а завтра – ви...

Ви згадали про капітальний проект «ЕСУ». Звісно, я радий від того, що співпрацюю з Інститутом енциклопедичних досліджень, що успішно виконує монументальне завдання – створює багатотомну «Енциклопедію сучасної України» («ЕСУ»). Досі видано п'ятнадцять томів, на сторінках яких опубліковано кілька десятків моїх статей про різні особистості. Вони, як правило, пов'язані з Україною, власне, в її взаємодіях з Німеччиною, Польщею, Угорщиною, Білорусією, Росією. Йдеться насамперед про тих, хто прилучився в названих країнах до поширення духовного спадку носіїв українського слова у світах, у першу чергу, Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника... Безумовно, маю задоволення, що кілька моїх гасел-статей опубліковано про українських учених, у т.ч. про доктора філологічних наук, професора Людмилу Краснову.

М.Т.: *До свого ювілею Ви прийшли зі значним творчим доробком. Ви – особистість багатогранна і щедра на віддачу. Ювілей Ваш ще молодий, перед Вами ще багато років невтомного пошуку, плідної праці в ім'я держави, її молоді, її щасливого майбуття.*

М.З.: Зроблено, може, й чимало, але досягнуто – небагато. Та не буду брати гріх на душу, коли скажу: я реалізував те, що накреслила Доля. Вперше я вийшов із друкованим словом «на люди» в 1959 році, коли була опублікована на сторінках Міжгірської районної газети «Червона зоря» замітка про тривоги односельчан. Відтоді й дружу зі словом. І намагаюсь йому чесно служити. У загальному списку числиться понад вісімсот опублікованих праць з проблематики порівняльного літературознавства, перекладознавства, культурознавства. Звичайно, не мені цей доробок оцінювати. Можна б назвати монографічні видання: «Сприйняття творчості Тараса Шевченка» (Берлін, 1976), «Художній переклад і рецепція в контексті взаємодії літератур» (Ужгород, 1981), «Августин Волошин» (1994; 1995; співавтори Василь Гомонай, Микола Вегеш), «Німеччина та Україна: у нарисах взаємодії культур» (1999), «Животворна змагальність освіти» (2000; співавтори Михайло Талапканич, Іван Зимомря), «Благодать та її джерела» (2002), «Опанування літературного досвіду» (2003; співавтор Ольга Білоус), «W obliczu zmian» (2005; співавтор Пйотр Венсерскі), «Провісник доби. Августин Волошин» (2006), «Wymiaru zmagañ duchowych» (2006; співавтори Іван Зимомря, Віктор Усік), «Postawy humanistów wobec problemów i wyzwań współczesności» (2009; співавтори Ришард Уліцкі, Пйотр Венсерскі); «Сутність шкільництва в інонаціональному середовищі» (2012; співавтор Леся Шагала); «Педагогічний доробок Ярослава Грицьковяна: контекст українського шкільництва у Польщі» (2014; співавтор Леся Шагала); «Радіопубліцистика: дискурс тексту» (2015; співавтори Микола Ткачук, Йосип Фиштик), «Контекст традиції та новаторства: творчий доробок Миколи Ткачука» (2015). Упродовж чотирьох десятиліть упорядкував та видав твори О. Рішаві («Голуба мандрівка», 1979), «Рокам подвоєно ціну» (1996), Ю. Боршоша-Кум'ятського («Молитви серця», 1995), О. Фельбаби-Косач («Коли цвітуть троянди», 1998), М. Слабака («Малинове коло», 2000), І. Трача («До тебе, Україно, піснею прийду», 2000), Д. Павличка («Наперсток», 2000), П. Головчука («Корінням з України», 2000), Г. Зимомрі («Верховинські співанки», 2001),

А. Трембач («Вервиця», 2002), О. Петик («Лемківські пороги», 2002), Я. Гудемчука («Різноцвіття», 2003), О. Шевелло («Гармонія псалму», 2003), В. Магера («Freimütige Briefe aus der Ferne» («Щирі вістки додому»), 2005), О. Тимофієвої («Висоти вічних журавлів», 2008), Лесі Мудрак («Спалах», 2015), Йосипа Фиштика («Сплеск», 2015), а також низку наукових збірників: «Юрій Гуца-Венелін і слов'янський світ» (1992), «Професор Іван Гранчак» (1997), «Благовісник праці: Науковий збірник на пошану акад. М. Мушинки» (1998), «Тотожність та партнерство: Науковий збірник на пошану проф. А. Вірського» (2000), «Дар служити науці: Науковий збірник на пошану проф. В. Задорожного» (2001), «System oświaty: aspekty, czynniki, funkcje» (2004) І. Добрянського, А. Стжемінського, «Джерела інтерпретації: Науковий збірник на пошану проф. Ю. Борєва» (співавтор – В. Скотний; 2005; 2006), «Світ мови: поетика текстових структур. Науковий збірник на пошану проф. А. Мойсієнка» (2009), «Особистість на тлі епохи. Науковий збірник на пошану проф. Л. Сеника» (2010), «Шлях духовності. Науковий збірник на пошану П. Фещенка» (2011), «Обрії наукового пошуку. Збірник на пошану проф. І. Мегели» (2011), «Життя у світлі освіти. Studia in honorem. Науковий збірник на пошану Я. Грицьковяна» (2011), «Студії з україністики. Ювілейний збірник на пошану проф. О. Астаф'єва» (2012), шеститомник «Україна – Польща» (1999 – 2006), «Життя зі словом. Ювілейний збірник на пошану проф. Миколи Ткачука» (2014), «Відлуння. Світло поетичного світу Тараса Шевченка» (2014), «Віще слово Тараса Шевченка (2014), «Праця – формула успіху. Ювілейний збірник на пошану проф. Ігоря Добрянського» (2015), «Контекст України: лишаймося собою. Ювілейний збірник на пошану Йосипа Фиштика» (2015)» та ін. Спричинили мені радість і упорядковані мною такі книжкові позиції, як «Бібліографія праць професора Ф.Ф. Теличка» (1978), «Бібліографія праць професора П.М. Лизанця» (1980), «Бібліографія праць професора В.В. Гомонная» (1990), «Іван Маркуш. Бібліографічний покажчик» (1998), «Бібліографічний покажчик публікацій професора Василя Марка» (2006), «Ярослав Поліщук. Осягнення слова. Бібліографічний покажчик праць Ярослава Поліщука» (2010), «Філософія освітнього інтелекту. Бібліографічний покажчик праць Валерія Скотного» (2010).

Я робив спроби писати і художні твори ще від 60-х років. Окремими книжковими виданнями побачили світ збірки художніх нарисів і прози – «Джерела вічної краси» (1996), «Долі в людях» (2006), «Час і життя» (2012), «Дзвони для ангелів» (2014), «Промінці студеного сонця» (2015), «Образки Срібної землі» (2016). Опубліковані й перекладні видання – збірки поезій «Київ у травні» (2001), «Eugoras Fürstin» («Княгиня Європи» (2010) Д. Павличка, «Поезії» (2013) А. Мойсієнка – переклади німецькою мовою; польськомовні твори «Гармонія псалму» (2003) Олександри Шевелло – переклади українською мовою; німецькомовні розділи «Історії карпатських русинів» Михайла Лучкая (2004) – переклад – українською мовою, а також польськомовна праця Івана Павла II «Встаньте, ходімо!» (2005; співавтор – І. Зимомря) – переклад українською мовою.

Чи маєте рацію, коли стверджуєте, що мій «ювілей ще молодий»? Хотів би вірити, що так. Але автор збірки «Ярмінок» (К., 2008) Петро Мідянка, лауреат Шевченкової премії, інакше висловив цю ж думку яскравим сплеском у вірші «Закарпатець на схилі літ»: І відчуваєш, що не радість – / старість... / І юне древо точить хробачок! / Лилик вночі полює, він летючий! / Відірваний од клена вітрячок / Летить над прірвою – маленький та співучий. / Кого ти мав, кого тепер нема / І вже не буде, все давно прожите... / Нуртує щось у заглибинах душі: може, уродженець Закарпаття як благовісник не має імперативної дикції... Бо ж не може бути пауза там, де ще жевріє надія: ні, не «все давно пережите». Щось зріє і попереду, там, за деревами – густий ліс! / Власне, тому й не можу забути слова Романа Гром'яка, який в хвилини зустрічі, що мала місце 1998 року в польському місті Кошалін, якось дивною інтонацією зауважив: «На жаль, кожна зустріч може бути останньою...». Це була відповідь, закроена у філософському ключі. Але при цьому блиснула його згадка про несподівану смерть ріднесенького сина-хлопчика Юрася (1961 – 1995)... Подібна рефлексія завжди має свою інтенцію, якщо її правильно розуміти. Ось, наприклад, цими днями відійшов за межу Вічності мій брат Іван, з яким розмовляв буквально у п'ятницю.

Наступного дня він полишив навечно світ живих... Таке маю враження, що раптом відламався від душі моєї цілий материк... Скажіть, чи не животворить містичне начало. Це – риторичне запитання... з проєкцією на символ такої собі *стрічки*, якою в'яжуть снопи. І не тільки. Бо, за розумінням Андрія Малишка, йдеться про «хусточку червону»: «Я не похилося, з горя не заплачу, / Про коня сусідам слова не скажу. / А любов юначу, а печаль гарячу / Хусточкою тою щиро пов'яжу...

Л.К., М.Т.: Було б цікаво довідатись, з яких джерел черпали Ви наснагу, які труднощі долали, хто і що Вас надихало на невтомне трудове горіння. Розкажіть про себе, про дорогих Вашому серцю людей. Не можна забути підготовлений Вами тремтливий, щемкий за настроєм вечір, присвячений мамі, взагалі матерям. Присутні були зворушені до глибини душі... Розкажіть про людей, які залишили по собі Вашу вдячну пам'ять.

М.З.: Звідки черпалася наснага, того докладно не знаю. Радше відаю фрагментарно. Дещо нагадує міф, що склався з розповідей близьких і найближчих. А дещо – чиста й щира правда. Вона заснована на пережитому. Тут прагну наголосити: хто втратив в ангельському віці батька, той його пам'ятати не годен. Так сталося, що моєму Батькові Івану Зимомрі (1913 – 1949) судився короткий вік. Був це високий кремезний селянин. Духовно багатий. Тому й не дивно, що був самоуком-художником: досі дивом збереглися кілька картин та альбом з акварельними малюнками. Для мене є «загадка віку»: яким чином горянин – без жодного дотику з будь-якою мистецькою школою – був спроможний не тільки розумітися на фарбах, але й дивувати пензлем – творити образи. На них – оригінальний пошук контрастного згустку краси, наприклад, між ультрамарином і різким червоним або ніжною синявою... Батько був схожий, як тепер бачу, на мандрівного вчителя. Без сумніву, час вкоротив його життя. Власне, *той час* був таким, що *гори* народжували *горе*, наповнюючи долини людськими сльозами... Дощу нема, а узворини повні води – потоком стрімголов дзюрчить студена вода! Батько полишив єдиний масток – дітей. На руках молодій Матері було шестеро дітей: п'ятеро синів і донечка. Окрім згаданого св.п. брата Івана, в одній кімнаті, що звалася між нами *кучою*, світилися брати Василь, Федір, Юрко, сестра Марія та майбутній автор цих рядків; завжди «напоготові наші душі рятувати» були Бабуся *Гафія* Зимомря (1895 – 1959) та, звісно, її невістка, а моя Мати *Гафія* Зимомря (з хати – Зубанич; 1919 – 1995). Забігти б наперед і сказати: усі п'ять братів отримали вищу освіту, світ якої започаткувався у напівтемній кучі... Ще були вічно з нами присутні образи трьох святих; вони дивилися згори на усю святенну кучу та її мешканців... Хто знає, але цілком можливо, що вони також допомагали пережити біду, побіля якої були, як правило, ще три... І тій біді, здавалося, не буде краю. Одне слово, мені і тепер все ще тяжко збагнути вершинний знак біди, коли живою зустріла полум'я сестричка Марічка! Так однорічною і відійшла з вогнем, що спопелив кучу під солом'яною стріхою, на небеса... Забемкали дзвони на новій церкві, бо давня, де служив парохом славетний духівник Іван Дулишкович (1815 – 1883), автор тритомної історії Закарпаття, також згоріла ще 1910 року... І тепер, коли чую десь церковний дзвін, то прагну зрозуміти код правдивої приказки: «Цей дзвін б'є і тобі!»... Я народився п'ятим вже в новій куцї хатині, що була накрита не соломою, а дралицями. Батькова смерть припала на 6 лютого; а брат Юрко народився 20 березня 1949 року. Метафоричний знак полягає в тім, що наймолодший син Небіжчика побачив світ у день народження Батька... Ще один акцент: мій дідусь Дмитро Зимомря (1883 – 1941) був, як на гірське село, заможним селянином: мав два коні, дві корови та десятеро овець і вісім вуликів... Головною його гордістю був залізний віз та залізний плуг... Все це нещасний купив, повернувшись із заробітків із Пенсільванії; там дідусь в шахті з видобутку кам'яного вугілля прибило чужою землею, але не настільки, щоб не вижити... І дідусь вернув зраненим додому. Все ним придбане існувало до 30 березня 1949 року: несподівано, зовсім-зовсім раненько, навідалися «трое у чорних кожухах» і – буквально геть до нитки – все забрали... Несамовито заридали *дві Гафії*, розлігся навколо крик дітей... Та голос «одного з трьох» пролунав, як постріл, як грім серед ясного неба: «Москва слезам не верит!». До слова, аналогічні картини, власне, типові для Закарпатської України кінця 40-х – початку 50-х рр., неперевірено описав один

із найвидатніших поетів ХХ століття Петро Скунець (1942-2007), лауреат Шевченкової премії, автор художньо довершеної збірки «Один» (2000).

Хто шукає джерела для наснаги, той може знайти. Це, як у мудрих, до яких належить і Сократ: «хто вийде на дорогу, той може дійти до мети...». Про джерела, побіля яких нуртує наснага, згадали і Ви – автор цінної для мене книжки «У часопросторі слова». Бережно тримаю цей розкішний «Збірник наукових праць до 90-ліття від дня народження Людмили Краснової» (Дрогобич: Посвіт, 2014), якому передує нечувано переконливе гасло з-під пора Ліни Костенко: «Що доля нелегка, – в цім користь і своя є. Блаженний сон душі мистецтву не сприяє». Очевидно, що поетесі також не стелився смарагдовий килим... Користуючись нагодою, дякую Вам за змістовний автограф, що міститься на титульній сторінці Вашої праці «У часопросторі слова». Ось тут, такі примітні для мене рядки Вашого дарчого напису: «Вельмишановний Миколо Івановичу! Я вдячна Вам за теплі слова вітання з нагоди мого Ювілею, за романтично осіяну сутність і форму цих слів. Дякую за згадку про мого Учителя і керівника – незабутнього Михайла Пархоменка. Широ бажаю сил і наснаги у Вашій невтомній і багатогранній діяльності. Л. Краснова. 29.09.2014 р. Дрогобич».

Л.К.: Розкажіть про себе, про дорогих Вашому серцю людей. Не можна забути підготовлений Вами тремтливий, щемкий за настроєм вечір, присвячений мамі, взагалі матерям. Присутні були зворушені до глибини душі...

М.З.: Розповісти про себе від «Я-особи»? Було б добре, коли б моя відповідь на це Ваше запитання містила бодай елементи впізнавання її носія. Хтось сформулював істину уявну: найбільше руйнує власну самототожність саме автор. Мені випало народитися в останній день календарної осені, тобто 30 листопада 1946 року, у невеличкому селі Голятин. Воно загубилося в гірській Міжгірщині, що на Закарпатті. Тут ходив до Голятинської тоді семирічної школи, відтак два роки навчався у Міжгірській середній школі. Коли ж відкрили середню школу в рідному селі, то й став 1962 року її випускником. Вчився на відділеннях української та німецької філології Ужгородського університету (1962 – 1967). Працював учителем німецької мови в Ужгородській СШ № 5 (1966 – 1967) та в Ужгородському державному університеті (1967 – 1993). Упродовж 1969 – 1972 років навчався в аспірантурі Берлінського університету ім. Гумбольдта, де захистив кандидатську дисертацію на тему «Сприйняття української літератури в німецькомовних країнах від першовитоків до 1917 р. До історії російсько-українсько-німецьких літературних взаємодій» (1972). У 1980 – 1982 рр. був докторантом Інституту світової літератури ім. М. Горького АН (Москва). 1984 року я захистив докторську дисертацію на тему «Міжлітературні зв'язки та роль перекладу у художньому процесі». Працював завідувачем кафедр німецької філології (1973 – 1979), іноземних мов (1986 – 1993) Ужгородського державного університету; професором Педагогічної академії в Слупську (Польща, 1993 – 1995), професором Закарпатського Інституту післядипломної освіти (1995 – 1997), професором Балтійської гуманістичної вищої школи в Кошаліні (Польща, 1997 – 2002), професором Полонійної академії в Ченстохові (Польща, 2002 – 2012). Упродовж 2003 – 2010 рр. очолював кафедру теорії та практики перекладу, а в 2010 – 2015 рр. – завідував кафедрою германських мов і перекладознавства в Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка. У кількох рядках – увесь життєпис. Що мені вдалося зробити чи досягти? Зробити небагато, а досягти – так: Долю у спадок! Роки, як зорі, що розсипані небом: одні світяться, інші – або вже погасли, або ще гаснуть. Єдине, що можу сказати напевно: повсюди й завжди я зустрічав передусім привітних мені людей. Це – просто велике щастя. Як тут не виокремити, приміром, згаданого Вами, дорога Людмילו Володимирівна, Михайла Микитовича Пархоменка (1910-1983). Він був і Вашим науковим керівником, і моїм порадицею. Мабуть, мене оберігали Материні молитви... Якось я почув від Матері: «Синку, ні з ким не бийся. Я віджену від тебе твій неспокій!» Хоч то сталося уві сні, а я вірю: ні, то було насправді... І таке бувало й збувалося. Один чоловічок (з категорії людей «ТПВ»), який мені чимало приніс клопотів, був постійно такий голодний, що сам себе з'їв... Я вдячний Вам за те, що згадали, як Ви кажете,

«тремтливий, щемкий за настроєм вечір, присвячений мамі, взагалі матерям» у множинній нормі. Так, то була справді святкова академія, що відбулася 14 лютого 2009 року й була присвячена Матерям загалом. У зв'язку з цим була видана спеціальна афіша «Рідна мати моя». Може, тому виглядали усі учасники дійства так урочистими... Присутні мали можливість уявити не тільки образ Гафії Зимомрі, але й кожний з них рідну неньку. Для мене було особливо відрадно, що в актовій залі були брати Василь, Іван, Федір; одне місце залишалося поміж братами порожнім, оскільки брат Юрій відійшов з-поміж живих 4 жовтня 2007 року... Образ Матері, авторки книжки «Бойківські наспіви» (Упорядкування Олександри Німилович, Олени Юрош; Дрогобич: Посвіт, 2008), знайшов свою сторінку на сторінках «Української музичної енциклопедії» (К., 2008, т.2, с. 149) в окремій статті «Гафія Зимомря – народна співачка, поетеса». Її написали онука Олена Юрош-Зимомря та відомий музикознавець Володимир Грабовський.

М.Т.: *Розкажіть про людей, які залишили по собі Вашу вдячну пам'ять.*

М.З.: Упродовж минулих десятиліть мені судилося пізнати багатьох людей, які, поза всяким сумнівом, залишили по собі саме «вдячну пам'ять»... Вибрати бодай низку імен і навіть це – неперекорне завдання. Тому назву тільки окремих представників різних народів, які в процесі мого становлення відіграли щасливу для мене роль. Між стінами споминальності такі відомі науковці й перекладачі, як Едуард Вінтер, Ебергард Райснер, Альфред Курелла, Манфред Єніхен, Антон Гірше, Петер Кірхнер, Гюнтер Ярош, Лариса Робіне... Скажімо, професор Ебергард Райснер був моїм незабутнім науковим керівником, академік Едуард Вінтер – прихильним завжди консультантом. З-поміж українських діячів, у т.ч. літературознавців і перекладачів, не можу не виокремити порадників – Євгена Шабліовського, Ярославу Погребенник, Федора Погребенника, Юрія Назаренка, Бориса Лобача-Жученка, Марію Деркач, Ірину Гузар, Ласла Баллу, Івана Денисюка, Миколу Жулинського, Олександра Астаф'єва, Олександра Руденка-Десняка, Любомира Сеника... Окреме місце в уяві мали й мають Василь Марко, Роман Гром'як, Любомир Сеник, Микола Мушинка, Ілько Галайда, Андрій Дурунда, а також Людмила Краснова й Микола Ткачук... Розказати про когось ширше? Ось – один із споминів (під несподіваною назвою «Мурашка») про день від 9 червня 1970 року, коли відбулася примітна зустріч з академіком Едуардом Вінтером (1896 – 1982).

...Було це червневої днини 1970 року в місті над Шпрее. Ще вранці сонце яскраво освітлювало на Александерплатц високу телевізійну вежу, а в обідню пору Берлін втопився в густому тумані. Хоч була тоді «сяка-така доба», а все ж мені судилося, може, у рамках «географічної» випадковості, навчатися в аспірантурі при Берлінському університеті імені братів Олександра та Вільгельма Гумбольдтів. Тут випало пізнати багатьох відомих діячів, які збагатили різні галузі, у т.ч. освіту, науку, літературу, мистецтво, зрозуміло, передусім німецького народу. З-поміж усіх хотів би виділити одного. Так, для мене було особливим щастям, коли зазнав особистого знайомства з таким носієм високих і благородних устремлінь, як професор Едуард Вінтер, ректор університету імені Мартина Лютера в Галле-Віттенберг. Йдеться про визначного історика, культуролога, теолога, дослідника минулого народів Східної, Центральної й Західної Європи. Він по праву заслужив собі визнання як останнього універсального вченого Європи. Прагну засвідчити: в особі академіка Едуарда Вінтера Україна мала видатного прихильника, автора ґрунтовних праць про творчість Григорія Сковороду, Тараса Шевченка, Івана Франка. Окреме місце в зацікавленнях Едуарда Вінтера посідала історія Карпатської України. Його перу належала спеціальна праця, що з'явилася німецькою мовою під назвою «Німці в Словаччині та Карпатській Україні» («Die Deutschen in der Slowakei und in Karpathorussland», Münster, 1926).

Наша зустріч відбулася 9 червня 1970 року. Для мене було справжньою несподіванкою, коли вчений запросив мене додому. Розмова була напрочуд приязною. Ми сиділи на одній лавці в його затишному закутку, що знаходився на протилежному від парадного входу боці, тобто в ошатному, добре прибраному садку. Боже, яка рівненько

скошена травичка ? Вона була схожа на штучне волосся одного – дивного тепер – співака, уродженця Донецька...

Я щиро вдивлявся, дивуючись тим, як Едуард Вінтер, до слова, незвично високий чоловік, по-дитячому грався довгою паличкою з мурашкою: вона щоразу намагалася вилізти на вершину камінця, а він зумисне обережно скидав її з вершка... Очевидно, він би цього не робив, якщо б не прагнув сформулювати якийсь висновок. Останній я, справді, почув в означену ним хвилину: «Отак, мій друже, виглядає Шевченкова Україна: тільки вона спроможеться дійти до вершини державотворення, як її тут же зупиняють на цьому шляху...».

Було щось моторошне в тих словах, мовлених на початку 70-х і так розважною інтонацією, неначе б якийсь баварець Петер Мюллер замовив світлого пива...

Звичайно, тодішня бесіда не мала однієї стрижневої ідеї. Тому вона нагадувала радше дитячий візерунок, укладений з різних тем. Та раптом з його уст вирвалося одне прізвище: Микола Шугай! І ось – справжній сюрприз: мій співрозмовник спокійно згадав, що роман «Микола Шугай – карпатський розбійник» Івана Ольбрахта (1882 – 1952) починається розділом «Колиба над Голятином». Раптом він піднявся на повний ріст, а за якісь кілька хвилин вже тримав книжку чеською мовою «Nikola Suhaj Loupeznik». До речі, невдовзі цей твір побачив світ в німецькомовному перекладі Ергарда Бітнера («Der Räuber Nikola Schuhaj», Берлін, 1971) з ґрунтовною післямовою Людвіга Ріхтера, звісно, не без спонуки з боку Вінтера-друга.. Звісно, господар зауважив моє щире захоплення. І він, сказати б, «добив» мене тим, що промовив українською мовою: «Прегарна книжка про Ваш край. Його називають чомусь срібним, а він – золотий!» А такі сини, як Микола Шугай, можуть народжуватись тільки на золотій землі... Можете гордитися тим, що Ви народилися в селі Голятин, де мав свою колибу Микола Шугай...»

Наприкінці зустрічі я отримав в подарунок винятково цінну книжку: „Iwan Franko. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten» (Берлін, 1963, 578 с.). Її упорядкував і видав з ґрунтовною передмовою Едуард Вінтер при співпраці з його талановитим учнем Петером Кірхнером. Незабутність цієї зустрічі потвердив автограф: «M. Symonrja, dem Botschafter der deutsch-ukrainischen Wissenschaftsbeziehungen überreicht E. Winter. Berlin, 9.YI. 1970». Не хотів би перекладати зміст дарчого напису, оскільки він містив у моєму розумінні – тоді й тепер – елемент перебільшення. Та для того, хто шукатиме кожне слівце на словникових сторінках, прагну подати допомогу стосовно інтерпретації Вінтерової думки: «M. Зимомрі, послові німецько-українських наукових взаємодій, вручає E. Вінтер. Берлін, 9.6.1970». Очевидно, що тут йдеться не стільки про посла, як про рядового носія дослідницького поступу на науковому полі...

Повертаючись до гуртожитку на Зінгерштрассе 83, мимоволі «прокручував» вислів австрійського і водночас німецького друга України про Миколу Шугая. Ця думка чомусь вертілася в голові, згортаючись у згусток гордого почуття від того, що уродженець Колочави мав свій прихисток саме в моєму рідному селі Голятин... Хто знає, може, завдяки цьому і явив мені стільки тепла вчений зі світовим ім'ям – Едуард Вінтер. Коли його згадаю, завжди виринає і трудолюбивий образ Мурашки...

Словом, на широкому шляху потрібні ті, кого дарує подорожнику Доля...

Л.К., М.Т.: Які праці з Вашого наукового здобутку вважаєте знаковими, які проблеми Вас хвилювали і хвилюють, над чим працюєте тепер?

М.З.: Як рукописні, так і друковані праці постають вагомими для справжнього дослідника, власне, десь так, як діти для матері...Проте, без сумніву, окремі з них несуть із собою особливий аромат. Приміром, мені вдалося віднайти німецькомовний текст невідомої автобіографії Тараса Шевченка; встановити імена перекладачів Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Івана Франка; розшукати невідомі два твори Лесі Українки німецькою мовою тощо... Майже десять років я працював над перекладами творів Дмитра Павличка, що увійшли в окремі книжкові видання «Київ у травні» та «Княгиня Європи». Чимало часу

забрала книжка «Відлуння»... Чи не єдина втіха: перераховані в різних місцях опубліковані праці удостоїлись загалом позитивної оцінки з боку української, німецької, болгарської, словацької, російської критики.

Л.К., М.Т.: Які з Ваших наукових праць Ви вважаєте дорогими для Вашої дослідницької душі?

М.З.: Мені випало особливе щастя, коли обрав коло дослідницьких питань, що окреслили мої наукові зацікавлення на все життя. Вони поглиблюються на рівні загальних і часткових завдань. Але тепер головне в інших вимірах, що і постає «дорогим для дослідницької душі». Найбільше щастя, коли діти продовжують справу батьків. Доля розсудила так: маю дві доні та одного сина. Дочка Олена захистила кандидатську дисертацію на тему «Становлення і розвиток музичного виховання в Закарпатті» й здобула 2009 року науковий ступінь кандидата педагогічних наук. Живе й працює Ужгороді. Її доробок складає біля сто опублікованих робіт, у т.ч. кілька монографій: »Джерела одухотвореності» (Дрогобич, 2004); «Музичне виховання в Закарпатті: контекст освітнього процесу (1919 – 1939)» (Дрогобич, 2007); «Ужгородська дитяча музична школа імені Петра Чайковського: Віхи становлення» (Ужгород, 2015). Середульша дочка Мирослава захистила кандидатську дисертацію на тему «Естетичне виховання молоді засобами народних промислів Закарпаття» й здобула 2013 року науковий ступінь кандидата педагогічних наук. Вона опублікувала понад 50 робіт, у т.ч. книжку «Світ науки, мистецтва та технологій» (Дрогобич, 2013). Після аспірантури трудиться в Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка. Син Іван успішно закінчив аспірантуру в Кіровоградському державному педагогічному університеті імені Володимира Винниченка та докторантуру при Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка й захистив кандидатську й докторську дисертації: «Проза Емми Андіївської: психологічний дискурс» (Кіровоград, 2004), «Австрійська мала проза ХХ століття: генологічна парадигма і проблеми рецепції» (Київ, 2011). Захистила кандидатську дисертацію «Українсько-угорський дискурс Ласла Балли: імагологічні виміри» (Київ, 2012) й невістка Олена. Все це – так звані дзвінки радості для душі... Між іншим: Ваша, дорога Людмила Володимирівна, онука Олена і мій син мали одного наукового консультанта – доктора філологічних наук, професора Романа Гром'яка (1937 – 2014). Звичайно, я радо відгукнувся на його прохання написати рецензію на монографію Олени Бистрової «Поетикальна парадигма романної прози Ф. Достоєвського в аспекті теоретичних ідей Д. Чижевського» (Тернопіль-Дрогобич, 2010). Вона була опублікована в двох виданнях, у т.ч. на сторінках «Збірника наукових праць» (Дніпропетровськ, 2011, вип. 21 (2), с. 111 – 116).

Певні успіхи як мої, так дочок і сина, звичайно, не були б можливі без невтомних трудів Дружини Одарки Зимомрі, педагога з божою ласкою. Вона народилася в родині, батьки якої – Христина Ільтьо (1922 – 1998) та Іван Ільтьо (1920 – 2004) – брали активну участь у національно-визвольних змаганнях Срібної землі.

Ось бачимо, як і наскільки світ вузький; він стає широким, для якого характерна велика кількість не тільки життєвих загадок. Навіть квітки мають подвійні назви, наприклад: «конвалія звичайна або травнева», «алтея або калачики», «алтея або мальва»... Можливо, це й вказує на розмаїття усього, що спроможне побачити око людське. Так гарно про це сказала талановита поетеса Ольга Яворська в збірці «Понад плином подій» (Львів, 2006): «Літа міняють / Душі і думки, / Печаль і радість / Пусять за вітрами, / І тільки вчинки, / Добрі і лихі, / Усе життя / Невпинно йдуть / За нами...»

Л.К., М.Т.: Дякуємо за розмову. Бажаємо життєвих і творчих радостей!

Висвітлюється багатогранна творча постать доктора філологічних наук, професора Миколу Івановича Зимомру. Постає цілісний образ літературознавця, автора фундаментальних праць з германістики, порівняльного літературознавства й теоретика літератури. Його дослідження відбивають стан розвитку сучасної науки про літературу. Особливо цікавими є його переклади творів українських поетів німецькою мовою.

Ключові слова: науковець, перекладач, літературознавець, творча особистість, бібліографія.

Lyudmila Krasnova, Mykola Tkachuk Per aspera ad astra. Biography of Mykola Zymomria.

The article reveals the multifaceted creative personality of Doctor of Philology, Professor Mykola Ivanovych Zymomria. There is a complete image of literary critic, author of fundamental works of Germanic Studies, Comparative Literature and of literary theorist. His researches reflect the state of the modern science of literature. His translations of Ukrainian poets in German are particularly interesting.

Keywords: scholar, translator, literary critic, creative personality and bibliography.

Рецензії

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Наталія Науменко, проф. (Київ)

Праця епохального значення

(Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка; редкол.: М.Г. Жулинський (гол.). – Т.1. – К., 2012. – 744 с.; т.2. – К., 2012. – 760 с.; т. 3. – К., 2013. – 888 с.; т.4. – К., 2013. – 808 с.; т.5. – К., 2015. – 1040 с.; т.6. – К., 2015. – 1120 с.)

Щоб показати світові Тараса Шевченка як геніальну особистість в усіх іпостасях, то апріорі можна б стверджувати: найбільш доцільним жанром для цього видається саме *енциклопедія*. Наголосимо: у формуванні енциклопедії як явища світової культурної парадигми, символічного аналога «Книги світу», ключову роль відіграли свого часу античні митці, арабські мислителі, французькі вчені-енциклопедисти, автори-упорядники «Ізборників Святослава» тощо. Не випадково, що в XIX столітті побутував погляд на енциклопедію як підручник для «навчання з усіх знань». Шеститомне видання «Шевченківської енциклопедії», яке дійшло до широкого читацького загалу упродовж 2013 – 2015 рр., містить статистичний стоп-кадр: йдеться про 6307 опублікованих статей різного обсягу, у т.ч. перший том – 1142 гасла; другий том – 1081; третій том – 1192; четвертий том – 816; п'ятий том – 1046; шостий том – 1030. Такий розмах не порівняти з першою спробою створення персонального довідкового видання енциклопедичного характеру, що мала місце наприкінці 70-х років XX ст., коли побачив світ «Шевченківський словник» у двох томах (відп. редактор Є. Кирилюк; т. 1, К., 1976, 416 с.; т.2, К., 1978, 410 с.). Хоч, звісно, за тієї доби і то було майже неповторне явище в Україні!

Серед авторів рецензованої енциклопедії – науковці як Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, передусім відділу шевченкознавства, інших установ НАН України – Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, Інституту історії України, Інституту української мови, Інституту мовознавства ім. О. Потебні, Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича, так і дослідники з численних культурно-освітніх осередків усієї України. Примітний факт: Валерії Смілянській як керівнику проекту «Шевченківська енциклопедія», вдалося залучити до участі провідні профільні академії, університети, музеї, бібліотеки, архіви. Варто підкреслити суттєву роль редакторів: В. Смілянської – перший та третій томи; О. Бороня – другий і четвертий томи; В. Смілянської, О. Бороня – п'ятий том; В. Смілянської, Н. Чамати – шостий том. Прагнемо відзначити високу якість впорядкування корпусу статей за відповідними тематичними блоками, які загалом вдало структуровані та належно сформульовані, приміром: «Шевченко і світова література» (В. Мовчанюк, Т. Носенко); «Шевченко і образотворче мистецтво» (М. Юр, О. Стужук, Л. Генералюк); «Шевченко в театральному мистецтві» (Т. Носенко, Д. Єсипенко); «Шевченко в кінематографі» (Т. Носенко); «історія і Шевченко» (В. Смілянська); «біблійна й агіологічна тематика» (Н.

Чамата); «міфологічні персонажі» (В. Мовчанюк); «слов'янські літератури і Шевченко» (А. Калинчук, Р. Харчук, В. Мовчанюк, Т. Носенко, О. Яковина); «шевченкознавство» (В. Бородін, О. Боронь, В. Смілянська) та ін. Зримою постає і діяльність консультативної групи, до якої входили С. Гальченко (голова), В. Дудко, С. Захаркін, О. Федорук, а також літературних редакторів (Р. Горбовець, С. Нілова, Г. Мостова, О. Брайко). Звісно, заслуга стосовно успішного завершення, без сумніву, справді визначного проекту належить і редакційній колегії, зокрема, таким її членам, як М. Бондар, О. Боронь, С. Гальченко, П. Гриценко, І. Дзюба, Р. Пилипчук, Г. Скрипник, В. Смілянська, Д. Стус, Н. Чамата. Весь колектив очолював видатний український вчений і громадський діяч академік Микола Жулинський.

Що найбільше суттєве? Власне, зі сторінок шеститомної «Шевченківська енциклопедія» проступає цілісний образ Тараса Шевченка як «Я-особи» передусім у таких визначальних іпостасях: Шевченко – поет, Шевченко – прозаїк, Шевченко – драматург, Шевченко – художник. З-поміж монографічних статей слід виокремити найбільш ґрунтовні праці, у т.ч. наскрізь аргументовану передмову І. Дзюби («Довіку насущний», т.1, с.1968), а також статті В. Смілянської («Автор», т. 1. С. 113 – 118); «Марія», т.4, с. 79 – 85); «Час художній», т.6, с. 717 – 725); Читач»-адресат поезії Шевченка», т.6, с. 788 – 799); «Чужа мова в поезії та прозі Шевченка», т.6, с. 807 – 813; С. Росовецького («Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка», т. 1, с. 122 – 132); «Біблійні теми і мотиви у літературній творчості Шевченка» (т.1, с. 390 – 403); «Біблія і Шевченко» (т.1, с. 411 – 422); («Інтертекстуальність творів Шевченка» (т.3, с.128 – 136); «Фольклор словесний і Шевченко»; «Фольклорні записи Шевченка» (т. 6,с.527 – 541); «Шевченко в українському фольклорі» (т.6, с. 865 – 871); Ю. Микитенка («Античність» (т.1., с. 208 – 212); Г. Грабовича («Архетипи», т.1., с. 253 – 271); Л. Ушкалова (« Бароко «,т. 1., с. 336 – 340; «Гуманізм Шевченка», т. 2, с. 206 – 215); Є. Нахліка («Екзистенційний вимір людини в літературній творчості Шевченка»,т. 2, с. 465 – 475); «Ісус Христос» (т.3, с. 188 – 199); «Міфомислення Шевченка», т.4, с. 249 – 261); «Реалізм у літературній творчості Шевченка», т.5, с. 423 – 435; «Романтизм у літературній творчості Шевченка», т.5, с. 519 – 536); «Шевченкове пророцтво» т. 6, с. 903 – 911); М. Юр («Естетика Шевченка-митця», т. 2, с. 518 – 533; Живопис Шевченка», т. 2, с. 605 – 611); Р. Гром'яка («Естетика Шевченка-поета «, т. 2, с.533 – 541); М. Бондара («Жанрова система поезії Шевченка», т.2, с. 585 – 594); »Пісня і романс», т. 5, с. 132 – 149; «Символ», т.5, с. 736 – 757); А. Мойсієнка («Звукосимволізм у поезії Шевченка» (т.2, с. 712 – 714); В. Яременка («Історизм творчості Шевченка» (т. 3, с. 161 – 165); Ю. Барабаша («Історіософія Шевченка», т.3, с. 169 – 184; «Сон», т.5, с. 896 – 904); Ж. Ляхової («Листи до Шевченка», т.3, с. 756 – 766; М.Коцюбинської («Листи Шевченка», т.3, с. 766 – 780); Л. Новиченка («Лірика «,т.3, с. 804 – 815); С. Мишанича («Міфологія у літературній творчості Шевченка», т.4, с. 242 – 249); Р. Харчук («Національні типи в літературній творчості Шевченка», т.4, с. 467 – 474); («Образи-концепти у поетичній творчості Шевченка», т. 4, с. 612 – 616); О. Бороня («Проза Шевченка», т.5, с. 355 – 360); М. Моклиці («Психологічний тип Шевченка»,т. 5, с. 380 – 388); П. Кралука (« Релігія і Шевченко», т.5, с. 442 – 450); Г. Ноги («Сатира», т.5, с. 653 – 658); В. Бородіна («Твочий процес Шевченка-письменника», т. 6, с. 54 – 60); О. Яковина («Християнська українська традиція у творчості Шевченка», т. 6, с. 644 – 649).

Окремі монографічні статті виправдано розлогі, зокрема, «Теми і мотиви поезії Шевченка» (т.6, с. 77 – 235). Це – фактично капітальна монографічна праця, що належить колективу авторів (Ю.Барабаш, В. Пахаренко, І. Дзюба,Є. Нахлік, В. Мовчанюк, О. Найден, О. Боронь, В. Шевчук,Р. Харчук,Т. Гундорова). Аналогічними постають статті М. Бондара, М. Ткачука («Українська література і Шевченко», т.6, с. 393 – 428), а також «Шевченкознавство» (т.6, с. 911 – 958) з-під пера В. Смілянської, В. Левицького, В. Мовчанюка, Д. Єсипенка, Є.Лебідь, О. Бороня, М. Ільницького.

Впадає в око глибокий аналіз безпосередньо творів Т. Шевченка, виконаний такими знаваними дослідниками Шевченкового письма, як Н. Чамата («А нумо знову віршувати»; т.1,

с.69 – 71); «В казематі» (т.1, с. 553 – 556); «І виріс я на чужині», т. 3, с. 23 – 26; «Кавказ», т.3, с. 218 – 226; Е. Соловей («В неволі тяжко, хоча й волі», т.1, с.558 – 559); Ю.Барабаш («Великий льох», т.1, с. 597 – 607; «Три літа», т.6, с. 292 – 296); «Чигрине, Чигрине», т.6, с. 775 – 780); В. Смілянська («Гайдамаки», т.2, с. 27 – 37); «І мервим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», т. 3, с. 33 – 36 «Катерина» (т. 3, с. 294 – 299); М. Бондар («Гімн чернечий», т.2, с. 74 – 77); І. Даниленко («Давидові псалми», т.2, с.257 – 267); «Світе ясний,! Світе тихий!», т.5, с. 668 – 672); С. Росовецький («І день іде, і ніч іде», т. 3, с. 26-28; «І тут, і всюди – скрізь погано» (т. 3, с. 40 – 44); «Іржавець» (т. 3, с. 144 – 148); В.Мовчанюк («Іван Підкова», т. 3, с. 50-54; «Ой чого ти почорніло», т.4, с.689 – 692); Н. Слухай («Мені однаково, чи буду» (т.4, с. 169 – 172); А.Оголевець («О люди! Люди небораки!», т. 4, с. 609 – 611); Є. Нахлік («Перебендя», т.5, с. 34 – 39); Р.Харчук («Полякам», т. 5, с. 262 – 265); Якби-то ти, Богдане п'яний», т.6, с. 1078 – 1082); В. Мовчанюк («Тарасова ніч «т. 6, с. 31 – 34; «У бога за дверми лежала сокира», т. 6, с.339 – 342); П. Волинський («Холодний Яр», т.6, с. 622 – 627).

Незнані й маловідомі факти стосовно *персоналій* примітні в гаслах з-під пера М. Мирошниченка (Абдулла Аббас, т.1,с. 75); Р. Харчук («Андрухович Юрій», т.1, с. 198 – 199); «Сирокомля Владислав», т. 5, с. 774 – 775); М. Ільницького (« Антонич Богдан-Ігор «т.1, с. 220); Л. Грицик («Баканідзе Отар», т. 1, с. 305); Р. Кирчіва («Белей Іван», т.1, с. 359); Д. Тетериної-Блохин («Бойко – Блохин Юрій», т.1, с. 473 – 474; М. Зимомрі («Вайнерт Еріх», т.1, с. 565 – 566); «Вінтер Едуард» (т.1, с. 675); Гарт Юліус (т.2, с. 52); «Гейне Максиміліан» (т. 2, с. 57); «Горбач Анна – Галя» (т.2, с. 133); «Горбач Олекса» (т.2, с. 134 – 135); «Дідеріх Франц» (т.2, с. 359 – 360); «Йордан Ян Петр» (т.3, с.210); «Кайль Ернст» (т.3, с. 237); «Кошмідер Ервін» (т.3, с. 557-558; «Кузеля Зенон» (т.3, см. 613 – 614); «Райснер Ебергард» (т.5, с. 414 – 415); «Робіне Лариса» (т.5, с. 495); «Роденберг Ганс», т. 5, с. 496 – 497); «Ціннер Гедда» (т. 6, с. 699); «Цунк Герман-Леопольд» (т. 6, с. 699 – 700); Л. Климової, М.Зимомрі «Кірхнер Петер» (т.3, с. 392 – 393); М. Зимомрі, І.Зимомрі «Француз Карл-Еміл» (т.6, с. 562 – 563); В. Панченка («Винниченко Володимир», т.1, с. 649-650); О.Мишанича («Волошин Августин», т.1, с. 706; «Гренджа-Донський Василь», т.2, с. 249); Ю. Барабаша (Гоголь Микола», т.2, с. 97-106; «Дзюба Іван», т.2, с. 329 – 333); В. Мовчанюка («Гузар Ірина», т.2, с.200 – 2001); Ю.Булаховської («Гощинський Северин», т.2, с. 245 – 246); М. Моклиці («Кримський Агатангел», т.3, с. 589 – 590); Р. Радишевського (« Лібельт Кароль-Фридерик», т.3, с. 796 – 797); Г. Александрової («Петров Микола», т. 5, с. 102 – 104); В.Левицького («Рагойша Вячеслав», т.5, с. 402 – 403); «Сембратович Роман», т.5, с. 705); Д.Наливайка («Рільке Райнер – Марія», т. 5, с. 489 – 490); Р. Зорівчак («Річ Віра», т.5, с. 491 – 493; «Скрипник Марія», т.5, с. 800 – 801; «Тарнавська Марта», т. 6, с. 38 – 39); Л. Тарнашинської («Сверстюк Євген», т. 5, с. 663 – 665); Ю.Григорчук («Селянська Віра», т. 5, с. 703); П. Іванишин («Скунць Петро», т.5, с. 802 – 803); Є. Нахлік («Словацький Юліуш», т. 5, с. 821 – 824); Л. Скупейко («Українка Леся»,т. 6, с. 392 – 393); М. Гнатюк («Франко Іван», т.6, с. 555 – 561); Н. Над'ярних («Чижевський Дмитро», т.6, с. 781 – 782).

Місце Т. Шевченка в контекстуально культурному просторі різних національних літератур вдало окреслили Б.Хоменко, Е. Басарія («Абхазька література і Шевченко», т. 1., с. 78 – 79); М. Павлишин («Австралія і Шевченко», т. 1, с. 84 – 85); Я. Погребенник («Австрійська література і Шевченко», т.1., с. 85 – 89), Т. Гусейнов («Азербайджанська література і Шевченко», т.1, с. 138 – 140); Р. Зорівчак («Англійська література і Шевченко»,т.1., с. 188 – 192) «Канадська література і Шевченко», т 3, с. 250 –254); «США література і Шевченко», т.5, с. 1024 – 1029); Ю. Кочубей («Арабська література і Шевченко», т. 1, с. 233 – 234); Б. Хоменко («Балкарська література і Шевченко «т.1, с. 319 – 320); «Бурятська література і Шевченко», т.1, с. 538 – 539); «Даргинська література і Шевченко», т. 2, с. 281); С. Сауфанов («Башкирська література і Шевченко «т.1, с. 351 – 353); Я. Кравець («Бельгійська література і Шевченко«т.1, с. 361 – 364); Ю. Пширков, Ж. Шаладонова («Білоруська література і Шевченко», т.1, с. 437 – 442); О. Шпильова («Болгарська література і Шевченко» т.1, с. 475 – 481); О. Астаф'єв («Бюлетень польсько-український» (т.1, с. 547-

548); Л. Задорожна («Вірменська література і Шевченко», т.1, с. 677 – 680); О. Миронов («Голландська література і Шевченко», т.2, с. 111 – 113)». Норвезька література і Шевченко», т.4, с. 596 – 597; О. Пономарів («Грецька література і Шевченко», т.2, с. 167 – 168); О. Баканідзе, Л. Грицик («Грузинська література і Шевченко» т.2, с.188 – 192; П. Рихло («Єврейська література і Шевченко», т.2, с. 554 – 556); В. Фурніка («Індійські літератури і Шевченко», т. 3, с. 109 – 117); Я. Кравець («Іспанська література і Шевченко» т. 3, с. 158 – 161); О. Пахльовська, К. Константиненко («Італійська література і Шевченко», т.3, с. 200 – 204); Є.Лизунова, Р. Кайшибаєва («Казахська література і Шевченко», т.3, с. 233 – 235); Г. Хлипченко («Киргизька література і Шевченко», т.3, с. 352 – 354); І. Чирко («Китайська література і Шевченко», т. 3, с. 372-375); А.Шпиталь («Латиська література і Шевченко», т.3, с. 706 – 708); Т. Щербина («Литовська література і Шевченко», т. 3, с. 786 – 791); «Я. Погребенник, М. Зимомря («Німецька література і Шевченко», т.4, с. 563 – 575); Р. Харчук («Польська література і Шевченко», т.5, с. 253 – 261); П.Михед, Н. Єржиківська, Н. Сквіра, Н. Колосова, С. Кучерявенко («Російська література і Шевченко», т. 5, с. 539 – 560); Т. Носенко («Румунська література і Шевченко», т. 5, с. 583 – 591); Д. Наливайко (Світова література і Шевченко», т.5,с. 674 – 690); «Французька література і Шевченко», т. 6, с. 564 – 572); В. Моторний («Серболужицька література і Шевченко», т.5, с. 718 – 719); І. Ющук,Т. Гаєв («Сербська література і Шевченко», т.5, с. 719 – 722); І. Мельниченко, В. Шевчук («Словацька література і Шевченко», т.5, с. 818 – 821); В. Гримич («Словенська література і Шевченко», т.5, с. 824 – 827); О.Дун, М. Шукуров, Ш.Солехов («Таджицька література і Шевченко», т.6, с. 18 – 19); Р. Ганієва («Татарська література і Шевченко», т.6, с. 47 – 48; Г. Халимоненко, В. Левицький («Турецька література і Шевченко», т.6, с. 329 – 331);Ш. Гелдієва, К. Нурбадов («Туркменська література і Шевченко», т.6, с. 331 – 332); І. Мегела («Угорська література і Шевченко», т. 6, с. 355 – 359);Т. Калініна («Узбецька література і Шевченко», т. 6, с. 362 – 363); М. Бондар, М. Ткачук («Українська література і Шевченко» (т.6, с. 393 – 420; 420 – 429); І. Ющук, Є.Пашенко («Хорватська література і Шевченко», т.6, с. 632 – 636); В. Житник, І. Мельниченко, В. Шевчук («Чеська література і Шевченко», т. 6, с. 755-761); О. Миронов («Шведська література і Шевченко», т. 6, с. 836 – 837); І. Бондаренко («Японська література і Шевченко», т. 6, с. 1100 – 1102).

Коли б позначити якимось метафоричним концептом «Шевченківську енциклопедію», то до цього придалось би слово «калейдоскоп». Обертаючи націлену на світло «підзорну трубу», наповнену кольоровими скельцями, глядач щосекунди бачить інший узор, котрий ніколи не повторюватиметься, дарма що викладений із тих самих скелець. Так само й події, факти, знакові мистецькі феномени Шевченкового життєвого шляху, оформлюючись у неповторний орнамент, щоразу по-новому показують постать поета, про якого, попри велику кількість наукових і публіцистичних праць, іще далеко не все написано. Однак статті названих авторів творять те тло, на якому здійснено цей справді багатоаспектний фундаментальний проект у шести томах, за слушною оцінкою Миколи Дмитренка, «вершинне досягнення шевченкознавства».

При погляді на наукове підґрунтя монументального видання виникає думка, що розмаїтий фактографічний матеріал «підказав» її творцям оригінальну методологію дослідження – рецептивно-комунікативну. Тут рецепція становить собою «відправний пункт» у студіюванні взаємин між різними науками, видами мистецтв. Адже завдяки процесу рецепції та її динаміці установлюються комунікативні відношення, започатковується діалогізм між Шевченком та його оточенням, між Шевченком та авторами статей, між Шевченком та читачем. Тому видається важливою засада: до шеститомника введено статті, пов'язані з темами, які раніше не досліджувалися або вивчалися недостатньо. У цьому сенсі викликають живу зацікавленість такі гасла, як, наприклад: «Шевченко у побуті», «Хвороби», «Кулінарні смаки», «Жінки у житті Шевченка», «Зовнішність і антропологічні риси Шевченка». Вони цікаві кожному, хто хоче бачити в особі поета живу людину з усіма її уподобаннями, характерними рисами. Щоправда, не йдеться про бульварне прочитання окремих фактів, а звідси прагнення кинути тінь на святиню.

Ціла низка статей, заснованих на аналізі образотворчих робіт Шевченка, спонукає звернутися до творів новітньої української літератури. Із написаних зовсім нещодавно – на початку 2000-х років інтерес викликає, наприклад, віршовий образок «Перші малюнки Шевченка» Клавдії Корецької. Без сумніву, малюнки та картини Шевченка спонукають реципієнта згадати читані й завчені напам'ять у дитинстві поезії, хоча б «Садок вишневий коло хати» або «Тече вода з-під явора...», осмислити їх із висоти свого нинішнього життєвого досвіду, тобто зрозуміти, що літературні твори, у т.ч. для дітей, можуть і повинні сприйматися як твори, адресовані й дорослим.

Якщо б закרוїти бесіду про зіставлення концептів різних наук у творенні Шевченкового портрета, то варто пригадати твердження Володимира Базилевського: *«Шевченко – універсальний. Кажемо: Тарас – і чи є такий українець, який не знав би, про кого йдеться. Росіянин не назве Пушкіна Олександром, англієць Шекспіра – Вільямом, німець не нарече імені Гете чи Шіллера, француз – Гюго. Там інший вимір, там – відчуття дистанції»*.

Наскільки ж коректно зосередити постать генія в його імені – і без прізвища? Скільки ще таких прикладів у світовій культурі можна навести? Багато хто з нас над цим явищем замислювався, а В. Базилевський визначив його терміном «відчуття дистанції». Водночас неможливо не зауважити, що в дослідженнях мистецтва Ренесансу склалася традиція – видатних художників упізнавали крізь призму імен: Мікеланджело (Буонарроті), Рафаель (Санті), Леонардо (да Вінчі), Тиціан (Веччеліо). Згадаймо, що й чотири євангелісти також знані за йменнями: Матвій, Марк, Лука та Іван... Україна має Тараса, який несе світові ідентифікатори Шевченкової землі. Тому слід говорити не так про «дистанцію», як про наближення постаті кожного митця до його архетипного праякоріння, коли Ім'я служить головним маркером місця людини в довкіллі.

Доцільно оформлено статті, пов'язані з тлумаченням літературознавчих термінів: без зайвого заглиблення у загальники (хіба що подаючи етимологію терміна та певні теоретичні концепти) автори їх органічно вводять читача до творчої лабораторії Тараса Шевченка: як саме він послуговувався тими чи тими тропами і фігурами, що нового він привніс у розвиток певного літературного або живописного жанру?

У такому зіставленні відбито принцип синтезу літературознавчих і психологічних наукових методів, що його Іван Франко визначав у трактаті «Із секретів поетичної творчості» як первісне завдання літературної критики. Бо ж йдеться про витвір мистецтва. Без сумніву, він нерідко приносить людині глибоке задоволення, однак невідомо, який слід залишить у її душі це естетичне переживання: якщо воно не спонукає до дії, то воно нічого не варте. Естетичне переживання виявляє повну силу лише тоді, коли воно впливає на природу людини й таким чином викликає в неї, як зізнається В.С. Моем, «активне ставлення до життя». Приміром, прочитавши Шевченків щоденниковий запис від 17 червня 1857 року: *«Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательнее уединения, особенно перед лицом улыбающейся, цветущей красавицы матери Природы. Под ее сладким, волшебным обаянием человек невольно погружается сам в себя и видит Бога на земле, как говорит поэт»*. Хіба можна утриматись, щоб не вигукнути словами зі славнозвісного твору Й.-В. Гете: «О мить, спинись!»

А недоліки? Звісно, вони також мають своє місце. Адже рецензована праця наскрізь новаторська в концептуальному ключі. Але окремих легко було уникнути. Приміром, у статті «Россельс Володимир» (т.5, с. 566) не подано дату смерті перекладача творів Т. Шевченка, В. Стефаніка, Лесі Українки, І. Франка, Марка Черемшини, І. Вільде, О. Гончара, Н. Бічужі; зазначимо, що російський літературознавець помер 12 січня 2000 року й похований на Донському цвинтарі в Москві. В оглядовій статті «Шевченкознавство» автори оминули увагою численні імена навіть тих дослідників, яким належить суттєвий доробок у пов'язі з дослідженням Шевченкової спадщини, приміром, В. Марка, О. Дека, Я. Грицковяна. Оскільки численні, то саме тому нема потреби в цьому огляді виокремлювати навіть окремі з них. Йдеться не тільки про носіїв, сказати б, материкової України, але й української

діаспори. Натомість деякі прізвища штучно «приклеєні» до цінного масиву. Заслуговує на окреме гасло й таке періодичне видання, як «Український літературний провулок», що видається за редакцією Т. Карабовича в Любліні. Досі побачило світ п'ятнадцять випусків (т. 1, 2001; т.15, 2015). Висловлюємо сподівання, що ще матиме місце всеукраїнська презентація видання, коли відбудеться докладне обговорення досягнень і прорахунків. Тоді настане природна нагода навести усі уточнення й побажання стосовно покращення наступного перевидання, на яке сподівається читацький загал. Приміром, недостатньо однозначно виражені акценти в статті Б. Єгорова про В. Белінського; за сучасної пори можна б чіткіше відзначити причини, що розкривають всуціль «негативне ставлення Б.(елінського) до Шевченка» (т.1, с. 382). Загалом капітальна стаття С. Росовецького та В. Смілянської виграла б, коли б мала інше прочитання демонології, власне, крізь призму поетової творчості, а не з проекцією на «демонологію шевченківську» (т.2, с. 299-307).

До речі, у світовій практиці широко використовується так звана спонука – адресний нагородний сертифікат авторам за участь в розробці такого важливого проекту, як «Шевченківська енциклопедія». Бо ж це – не просто новітня шевченкознавча праця в ряду довгоочікуваних видань. Тут на просторах шести томів постає бароковий словесний віридарій. У кожному зацікавленій читач знайде для себе щось особисте: один насолоджуватиметься видом розкішних слів-рослин, інший – ретельно доглядатиме їх, а третій братиме саджанці та насіння, аби у своєму саду зростити нові зерна. Адже йдеться про духовне добро, позначене безсмертним ім'ям Тараса Шевченка.

Микола Зимомря, академік (*Дрогобич*)
Наталія Науменко, проф. (*Київ*)

Підтексти на тлі літературного процесу

(Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – початку XXI століть. (Т. 4). – К.: Академвидав, 2015).

«У сподіваннях і трагічних зламах» – такий підзаголовок міститься на титульній сторінці четвертого тому «Історії української літератури». Йдеться про капітальний проект, що передбачає працю у десяти томах. Звісно, будь-яка нова книга для майбутнього читача – невідомість, таємниця, загадка, цікавинка. Надто ж тоді, коли це – нарис історії вітчизняного письменства, де йдеться про авторів, відомих читачеві здавна, але зчаста, на жаль, короткими, принагідними згадками в критичній літературі, збірниках наукових праць та періодиці, інколи – з постійною переміною знаків.

Читач замислюється над людською естафетою, що передається через віки, – естафетою творчого горіння, творчої пристрасті для блага людей, для їх духовного та естетичного вдосконалення. І на його споконвічне питання «а що далі?», яке постає наприкінці одного з томів, попереджаючи появу іншого, відповідь буде чітка – що менше віддалений читач у часі від того періоду, про який буде написано нову частину книги, то швидше він здатен буде «вжитися» в образ письменника та пропустити крізь себе його досвід.

Образ читача виступає як візаві образу автора в літературному, літературно-критичному або науковому творі. Для «ліплення» цього образу письменникові або критикові також потрібно виявити неабиякий рівень майстерності. Такий образ (його ще називають «імпліцитний читач») є конгломератом читацького сприйняття, який з'являється на самому початку творення й надалі постійно утримується в пам'яті.

Читач може розглядатися як внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке «я», тобто співтворчий аспект особи реального читача, передбачуваний автором у його настанові на потенційний діалог. Він також може бути співвіднесеним із функцією читача як персонажа

твору, у тому разі, якщо його введено до системи дійових осіб. Найчастіше це виявляється у регулярних звертаннях до одноосібного читача або множинного читацького загалу.

Безпосереднє введення постаті читача у структуру зображуваного, надання йому статусу «учасника» фабульних подій – одна з форм прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване.

Крім того, змодельований автором у свідомості його оповідача читацький обрис може репрезентувати своєрідну форму гри з реальним читачем, у якій шляхом зіставлення потенційно можливих різних читацьких точок зору (як правило, «наївних» або поширених) поволі та «здалеку» твориться потрібний, бажаний для автора тип читацького сприйняття.

Як зазначав Ю. Гарнавський, «читачі можуть бути так само талановиті й неталановиті, як і поети». Талант нерозривно пов'язаний із творчістю, а тому закономірно порушувати питання про майстерність не лише літератора, а й читача. Її слід розуміти як звільненість від шаблонних тверджень і апріорних концепцій, вибудованих методом узагальнення та уодноманітнення літературних явищ. Тому прислів'я «Краще один раз побачити, ніж сто разів почути» щодо майстерності читача матиме таке формулювання: «Краще один раз внутрішнім зором побачити твір, ніж почути сто критичних думок про нього».

Професор Юрій Ковалів знову дає нагоду своїм сучасним «читачам» побачити історію української літератури 1920-х років внутрішнім зором, намалювати собі її картину. «Розстріляне Відродження», по суті, являється майбутньому реципієнтові у широкому обсязі фактографічного матеріалу та шляхів його наукової інтерпретації. Автор підручника послідовно виконує надзвичайно важливе, актуальне завдання, поставлене ще в першому томі, – *осмислити в усій повноті літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХІ століть, показати нерозривний зв'язок поколінь та його виняткову роль у становленні українського письменства, подати новітнє бачення історії української літератури, звільнене від неправильних тлумачень та кон'юнктурних нашарувань*.

Метою цієї масштабної роботи, за власним зізнанням Ю. Коваліва, стало *«показати просторово-часову панораму українського письменства як різногранної динамічної системи з її істотними характеристиками тут-і-зараз, з органічними спадкоємними зв'язками та імовірними перспективами в проекції тут-і-завжди»*.

Відтак Ю. Ковалів, окресливши специфіку літератури раннього українського модернізму в перших трьох томах «Історії української літератури», що вийшли впродовж 2013 – 2014 років, нині веде мову про період «Розстріляного Відродження».

Сучасний науково-дослідницький дискурс літературознавства вирізняється надзвичайним зацікавленням у класичній спадщині минулого та установами паралелей із літературою нашого сьогодення, що виявляється у ґрунтовній інтерпретації та тлумаченні знакових художніх явищ, їхніх тематичних та ідейних концепцій, жанрово-стильових вимірів, пошуку своєрідної «метамови», завдяки якій можливий погляд на літературний твір – а отже, й на присвячену йому наукову розвідку або методичну працю – як на явище, що стоїть на межі різних наук і мистецтв.

Об'єктом дослідження у четвертому томі «Історії...» стали лірика та драматургія 1920-х років. Такий добір літературних явищ за родами не випадковий, адже, як відомо, письменник-белетрист або драматург не досягає абсолютного самовираження ні у своїх героях, ані в тому образі автора, який постає з одного чи з усіх творів (А. Ткаченко). Реципієнт має «візуалізувати», відтворювати описану ситуацію в своїй уяві.

У читанні, наприклад, драми це важче, ніж у читанні епічного твору, адже авторський коментар зведено до низки скупих ремарок. Те, що наживо робить колектив театру – актори, режисери, костюмери, освітлювачі, декоратори – у постановці п'єси, читач має доуявити самостійно. І в цьому – його майстерність як співавтора письменника.

Водночас поет здатен досягти майже повного ототожнення свого авторського «я» не лише з ліричним героєм вірша (хоч би у скількох іпостасях він поставав), а й із читачем. Цим

і можна пояснити схильність автора-початківця до вираження свого внутрішнього світу саме в ліриці.

Сьогодні викладач філологічних дисциплін має бути не лише блискучим методистом, а й талановитим дослідником, він має постійно залучати студентів до співпраці та співтворчості. Таким є й Юрій Ковалів. У четвертому томі, як і в попередніх трьох, на повагу заслуговує його робота у прочитанні «від тексту» грандіозного періоду «Розстріляного Відродження», багатого на персоналії, процеси, явища та факти!

Повернімося до попередніх томів, де йшлося про літературу доби модернізму. Серед доказів суперечливості цього явища цілком несподіваною постала цитата з анонімного «Гімну модерністів», за яким «приховувався роздратований голос народника, що промовляв від імені модерніста»:

*...Розіб'єм старі скрижалі
І напишем нові, власні!
«Користуйсь життям сучасним,
Не дивись, що буде далі...»
Б'єм бандури без вагання,
Рвем стрічки, шматуєм вбрання... (див. т. 1, с. 169)*

Від установаження в перших трьох частинах головних стильових вимірів національного модернізму (декаданс, неоромантизм, символізм, неореалізм, імпресіонізм) та авангардизму (футуризм та експресіонізм) Ю. Ковалів розгортає перед читачем панораму «високого модернізму» – насамперед української лірики 1920-х років. У цій панорамі знакові явища тогочасної поезії (доробок В. Самійленка, М. Філянського, Д. Загула, П. Тичини, М. Семенка, Є. Плужника, І. Багряного, В. Сосюри, О. Влизька, В. Мисика, Л. Первомайського, М. Доленга, А. Чужого, М. Хвильового, М. Бажана, М. Йогансена, Т. Осьмачки, В. Свідзінського, М. Рильського, Ю. Яновського, Наталії Забіли, Т. Масенка, А. Казки, М. Драй-Хмари, П. Филиповича) органічно переплітаються з малодослідженими, як на сьогодні, іменами (Г. Коляда, В. Гадзінський, О. Лан, Олена Журлива, Ладя Могилянська, Б. Тенета).

Вочевидь, у силу особливості поетичного світосприйняття, Ю. Ковалів надає багатьом розділам такі белетристичні, подеколи навіть детективні, заголовки: «Метаморфози раннього модернізму в поезії 20-х років», «Інерція пізнього футуризму», «Неоромантичні колізії української лірики», «Переспівувачі «романтики буднів», «Від інтелектуалізму до «чистої поезії». Уже навіть перший із зазначених заголовків, завдяки своєму, умовно кажучи, «овідіанському» звучанню містить чимало засновків для опанування явища «Розстріляного Відродження» не лише як «Метаморфози», котра цілком закономірно відбувається у творчості кожного поета, а й як своєрідного «*Argi amores*» – мистецтва любові до життя та до людей, яка є рушієм світобудови попри всі природні та політичні катаклізми.

Можна твердити: упорядковуючи четвертий том, особливо присвячені ліриці розділи, Юрій Ковалів веде плідний творчий діалог із молодими науковцями першого десятиліття ХХІ ст., які, у силу притаманного їм «творчого неспокою» (М. Вавилов), виявляють дедалі сильніший інтерес до нового прочитання знакових явищ української лірики та вивчення доробку мало- або й зовсім недосліджених поетів.

Приміром, цікаво сьогодні досліджувати доробок В. Поліщука, якого ще у 20-ті роки піддав нищівній критиці М. Хвильовий у памфлеті «Думки проти течії» (розділ «Ахтанабіль сучасності», або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету). Обізнаний із цим публіцистичним твором читач неминуче замислиться: чи така ж погана поезія Поліщука, як її показує оповідач Хвильового, чи такий насправді примітивний його верлібр, більше подібний до «поганенької прози»? І, ознайомившись із сучасними науковими розвідками, зокрема з працями Ю. Коваліва, виявить от що:

В. Поліщука слушно вважають найвідомішим майстром верлібру 1920-1930-х років. У теоретичних роботах він розлого подав «секрети» своєї творчої лабораторії: задля шліфування верлібрового твору доводиться «використовувати всю широчінь мовного

матеріалу – од телеграм, газет і поезій експресіонізму – до рафінованих поезій декадансу, вкупі з народними піснями і думами» («Щоденники»). Символістичні та футуристичні прийоми побудови художнього світу В. Поліщук вважав крайнощами; згідно з його власною теоретичною концепцією, лише конструктивізм (динамізм), явлений у верлібрі та асонансі, здатен був охопити дух сучасності.

Відтак можна задекларувати новий тип верлібру – так званий «вірш В. Поліщука», який має дві модифікації. Перша – вірш, основними характеристиками якого є чергування нерівновеликих, від однієї до восьми стоп, неримованих рядків одного розміру (переважно ямба) та розмаїтість мовних засобів і стилістичних фігур:

На Аюдагові гладенька шапка білого гриба,
Що велетнем на узбережжі виріс –
Смачна і пухка хмара піднялась:
Гора тужавим коренем грибові...

Друга модифікація – варіант вітменівського верлібру, в якому прозаїзована мова межує з поетичною. Написані таким ладом вірші – неримовані, з неоднаковою кількістю наголошених складів, різким чергуванням коротких і довгих рядків, синтаксичною завершеністю періодів:

Коло пристані стовп з електричним ліхтарем під білим кружком.
Він відбивається в коливкій воді моря,
І здається, що там, у воді,
Кілька великих світляних метеликів
Увесь час кружляють і в'ються...

(обидві цитати – з циклу «Деталі кримських краєвидів»)

Сьогодні значний інтерес викликають художні твори, у яких створено образ науковця та своєрідно відбито бачення світу з позицій різних наук. Можна навести свіжий приклад: майже одночасно з рецензованим 4-м томом «Історії...» Ю. Коваліва вийшла у світ монографія «Телеологія знання: художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі ХІХ – початку ХХІ ст. про науку» Романа Ткаченка, у якій накреслено ряд метанаративів або ціннісних парадигм, ряд художніх напрямів, жанрово-стильових різновидів, типології персонажа-науковця, які формують образ конкретної науки у конкретну добу.

В «Історії...», зокрема в підрозділі «Від інтелектуалізму до «чистої поезії» йдеться про створення такого ж ряду ціннісних парадигм у ліричному світосприйнятті. Наприклад, поезія М. Доленга «П. Тичині» репрезентує незвичайне відгалуження імпресіонізму, якому доцільно дати дефініцію «ботанічний імпресіонізм»: «На піску розлило озеро. / Зупинився при березі бір і став осторонь. / Виріс верес бузковий, / в озері вереск рожевий, / і скільки там люблених та лебединих. / Пішов по гілках поговір – зарозумілий. / Наїжилось сонце крізь сосни зарошені».

Імпресіоністична поетика цього семирядкового верлібру виявляється у вживанні дієслівних форм лише доконаного виду (миттєвий перехід від однієї картини до іншої), пастельній кольористиці, грі світлотіней (верес бузковий та рожевий, «зарошені сосни»), філігранному звуковому інструментуванню (*при березі бір; виріс верес; люблених та лебединих; пішов по гілках поговір*). Винесена в заголовок посвята установає «горизонт очікування» лейтмотивів Тичинової лірики, які й виникають у творчій інтерпретації М. Доленга.

Інша галузь «наукової» поезії, яку можна виокремити в зазначеному підрозділі, – очуднене бачення рослини. Таємниця рослин, їхня лікувальна та естетична цінність, зв'язок їх із фольклорною та писемною поетичною творчістю – сторінки пізнання, які по-різному прочитуються авторами ліричних поезій. Про можливість наукового світогляду в багатогранному показі рослини свідчить мініатюра «Суничне дерево» М. Доленга, яка в оригіналі має таку форму: «*В перерву / між лісом та морем / дерево / злізло на скелю /*

погрітись. / Червоношкіре, / з лакованим листям, / як воно / чистий / камінь посіло, / суничками червоними посипане? / Поезію цю можна кваліфікувати й як зорову, адже тут «рух» дерева показується не лише відповідними дієсловами, а й графічним розташуванням рядків, що створює, по-перше, візуальний образ каменя, на якому росте реліктове суничне дерево, а по-друге, крони самого дерева, здатного, за даними ботаніки, вижити за будь-якого клімату й у будь-якому ландшафті.

Наукова поезія, як вважали українські митці першої половини ХХ століття, найкраще може показати реципієнтові правду дійсності. Зокрема, В. Поліщук цілком справедливо трактує «науковість» поезії не просто як інкрустацію у ліричну оповідь наукових термінів і терміносполук, а як засіб глибинного проникнення в суть зображуваного.

Вірш «Світанок» М. Йогансена, що його теж згадано у рецензованій праці, – вияв еволюції поетичного трактування образів від символістських до імпресіоністичних, проте з виразними ознаками майбутнього експресіонізму:

Захолола жахом зоря... / Червоне бадилля на сході кричить, / Угору лізе вогневий буряк, / Видирається вище, і вище, і вище, / Ударив, свиснув, розсипався іскрами – / Ранок.

У творі доволі сміливо, як для імпресіоніста, витлумачується астральна символика: сонце порівнюється з буряком, а зірничі – з бадиллям, яке «кричить» суто по-експресіоністському. Водночас саме такий тип образотворення зумовлює сприйняття героєм і читачем ранку як граничної ситуації, напруженої боротьби світла й темряви, яка завершується перемогою світла.

Інтонацію творчого неспокою та подиву можливо відчутти й у розділах «Історії...», присвячених драматургії. Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – театру.

М. Вороний писав: новітня драма – «це драма почувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини». Саме так, за спостереженнями Юрія Коваліва, розігравалися перипетії драматургії 20-х років, котра постала як колізія «між новою драмою та агіткою», а також як «експеримент», виразним «дослідом» у якому є драматургія Миколи Куліша. Варто подивитися на відому ремарку з «Народного Малахія», щоб у цьому переконатися:

«...Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів «Милость мира» Дехтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини. Плещуть в долоні, схвалюють і вітають його, він далі показує наркомам наочно, як треба реформувати людей. По черзі до нього підходять: дідок у дармовисі, колишній військовий в галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні. Він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою, і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор. Оля несе яблука святити, люди співають їй «осанна», тільки якось по-новому. По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо»

Досліджуючи літературні твори, Ю. Ковалів узяв до уваги насамперед стильові концепти межі століть (неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм) і, порівнюючи шляхи становлення лірики, прози та драматургії різних мистецьких течій, визначив спільні та відмінні риси індивідуального стилю кожного з аналізованих авторів. Крім значного обсягу розглянутого текстового матеріалу, позитивне враження справляє й оригінальна мова наукового викладу, в якій увагу привертають вдало добрані засоби публіцистичного та художнього стилів.

Загалом усі види теоретичної та практичної роботи, подані у посібнику, тісно пов'язані з профільною підготовкою студентів до майбутньої професійної діяльності. Зі сторінок посібника читачі дізнаються про специфічні особливості та стильові координати українського «Розстріляного Відродження» (а надалі й інших «великих стилів» ХХ – початку ХХІ ст.), за допомогою теоретичних матеріалів навчаться чітко ідентифікувати стилістичні елементи, кваліфіковано установлювати належність того чи того твору до конкретної жанрової або стильової парадигми. Це стане їм у пригоді під час написання кваліфікаційних робіт і наукових статей.

Структурування навчального матеріалу відбиває чітку концепцію становлення філолога ХХІ століття – висококваліфікованого спеціаліста в обраній галузі, носія рідної мови, творця новітнього наукового потенціалу. До цього й закликає автор своїх студентів, які на світанку третього тисячоліття опановують історію українського письменства останнього сторіччя та осмислюють його нерозривні зв'язки з попередніми епохами.

Відтак ролі літературознавця, літературного критика, текстолога, мистецтвознавця та інші, що їх послідовно «примірятимуть» на себе студенти, зумовлять кращу їхню орієнтацію в писемному, фактографічному, термінологічному матеріалі й дозволять не розгубитися в «життєвому морі» явищ, подій і постатей нашої літератури.

Автори цієї рецензії частково втаємничені у подальші творчі задуми Юрія Коваліва, пов'язані із оглядами літератури ХХ – початку ХХІ століть, тому можуть із приємністю констатувати, що у центрі уваги автора-упорядника, поряд із корифеями (А. Дімаровим, П. Загребельним, Р. Іваничуком, Ю. Мушкетиком, Л. Талалаєм, Ліною Костенко, І. Драчем, Б. Олійником) опиняється «плем'я молоде та незнайоме», деякі представники якого тільки вперше здобулися на свою сторінку у всебічному історико-літературному дослідженні. І якщо вивчати доробок сучасника – молодшого чи старшого, але ще живого-здорового, – то варто виважено підходити до кожного окремого твору, синтезувати наявні у філологічній практиці думки та положення з власним баченням еволюції індивідуального стилю літератора, а у творчому діалозі з ним – дотримуватися належного такту та поваги. Так чинить і Ю. Ковалів, виступаючи «батьком» одному письменникові та «сином» іншому. Звідси – своєрідні «підтексти», що орієнтують читача на активну рецепцію творчого доробку, зокрема, М. Чернявського, В. Самійленка, М. Філянського, Д. Загула, П. Тичини, М. Семенка, В. Поліщука, Р. Троянker, Миколи Хвильового, Л. Первомайського, І. Багряного, В. Сосюри, М. Бажана, В. Мисика, Т. Осьмачки, М. Йогансена, Є. Плужника, В. Свідзінського, М. Рильського, М. Драй-Хмари, О. Бургардта, Ю. Яновського, Є. Плужника, І. Кочерги, М. Куліша...

Поза сумнівом, новий нарис історії української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ ст., попри вихід у світ лише чотирьох його частин, уже став провідним орієнтиром у вичерпному розумінні та вмінні інтерпретувати як факти, так і явища української літератури, власне, для носіїв різних поколінь.

Микола Ткачук, професор (Тернопіль)

Дискурсивне слово про Кобзаря, збагачене галицьким шевченкознавством

(Федунь М. Тарас Шевченко і Західна Україна: збірник наукових матеріалів / Марія Федунь. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014. – 152 с. : іл., портр.)

Укотре йдемо на духовну сповідь до Тараса Шевченка... Перечитуємо його твори, знаходимо про нього все нові й нові матеріали в архівах, робимо узагальнення. Так з'являються друком видання, які засвідчують внесок у науку про великого Кобзаря. Не виняток тут становить і праця доктора філологічних наук, доцента Івано-Франківського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти Марії Романівни Федунь «Тарас Шевченко і Західна Україна: збірник наукових матеріалів».

Як засвідчує анотація до цієї книги, у зібрання, яке пропонується читачам, увійшли матеріали автора із низки її статей у наукових фахових виданнях та виступів на Шевченківських конференціях (Київ, Черкаси), лекційного заняття для слухачів курсів підвищення кваліфікації в післядипломній педагогічній освіті, бібліографічного покажчика. У додатках пропонуються статті В. Пачовського «Геній Тараса Шевченка» й С. Смаль-Стоцького «Чому Тараса Шевченка називаємо генієм України? та праці інших галичан, які допоможуть сучасному читачеві зрозуміти, як у першій половині ХХ століття українці західних теренів нашої Батьківщини сприймали Т. Шевченка. Наукове видання розраховане на широке коло шанувальників: педагогів та викладачів вузів, студентську та учнівську молодь.

М. Федунь, яка досліджує мемуаристику Західної України перших десятиріч ХХ століття, цілком логічно підійшла до узагальнень на тему: «Образ і слово Тараса Шевченка у західноукраїнській військовій мемуаристиці», «Духовний феномен Тараса Шевченка у західноукраїнській мемуаристиці першої половини ХХ століття» тощо. Шевченкознавчий бібліографічний покажчик праць автора аналізованого нами видання обіймає, загалом, дванадцять позицій. І, думаємо, це не завершення накреслених науковцем акцентів пошуків на ниві галицького шевченкознавства. Залишаються, на наш погляд, без уваги ще чимало видань, малих за обсягом чи об'ємніших, які побачили світ у Західній Україні початку ХХ століття й не були досі об'єктами пильної уваги дослідників.

Імпонує, безперечно, логічна композиційна стрункість книги «Тарас Шевченко і Західна Україна». М. Федунь дотримується хронології як у подачі своїх матеріалів, так і в презентації світлин тощо. Увагу читачів, звичайно, привертає цінна, як у фактографічному, так і художньому плані, мемуарна силуетка Василя Королева-Старого «На могилу достойної людини», присвячена інтерпретатору творів Кобзаря – Степану Смаль-Стоцькому. Цей твір, який донедавна перебував у архівних сховищах, не лише відкриває перед нами грані особистості шевченкознавця перших десятиліть ХХ сторіччя, але й майстерність мемуариста цієї доби. Спогадовий портрет пересипаний цитатами з «Кобзаря», адже інакше й не могло бути! Так, для характеристики Смаль-Стоцького найбільше пасували слова геніального Шевченка, якого він вивчав, інтерпретував, полюбляв цитувати тощо.

Прикметно, що автор сучасного видання, присвяченого Кобзарю, у передмові до своєї книги називає попередників, які зверталися до теми «Шевченко і Західна Україна» (зокрема, академіка М. Дубину). Внесок цього науковця в царину досліджуваного питання беззаперечний, що й зауважує дослідниця.

Окремої уваги, цілком слушно, потребують праці галицьких шевченкознавців, а саме: С. Смаль-Стоцького, В. Пачовського й Д. Николишина – наших краян, які в добу радянського літературознавства були незаслужено тавровані клеймом буржуазних націоналістів та до праць яких звернулася М. Федунь. У своїй дискурсивній практиці авторка, вочевидь, свідомо не вводить у канву своєї книги науковий доробок про Кобзаря

студій Б. Лепкого, адже він достатньо повноцінно висвітлений у виданнях періоду незалежної України (зрештою, набуток письменника стає предметом уваги науковця в її статтях!). А ось дослідження С. Смаль-Стоцького та В. Пачовського, присвячені проблемі геніальності нашого поета, мало відомі загалом, однак надзвичайно потрібні та вдало гармонізують між собою на сторінках рецензованої нами книги. В. Пачовський, виходячи із засад тогочасної психологічної науки, наводить дванадцять прикмет Шевченка-генія! Серед них окреслено такі: значення підсвідомості у процесі творення шедеврів, жертвування генієм особистого задля справи нації, у кожному творі автор зразу ж охоплює суть справи, перевага оптимізму тощо.

Не була досі доступно широкому загалу й праця Д. Николишина, яка вперше побачила світ у Коломиї на початку ХХ століття. М. Федунь подає лише деякі уривки із книги Николишина «Тарас Шевченко. Історичні поеми», де автор торкається таких проблем, як «Коли та які історичні поеми написав Шевченко», «Джерела історичних відомостей Шевченка» тощо. Галицький дослідник, коломиянин, вдало наводить слова П. Куліша (у книзі М. Федунь зазначає, що цитати, як і матеріали тогочасних статей, пропонуються читачам із збереженням стилів презентованих оригіналів, відповідно до видань того часу, однак з наближенням до сучасного правопису. – М. Т.): «Шевченко – наш поет і первий історик. Шевченко перше всіх запитав наші німі могили, що вони таке, і одному тільки йому дали вони ясну, як Боже слово, відповідь. Шевченко перше всіх додумався, чим наша старосвітчина славна і за що прокленуть її грядущі роди [с. 127 рецензованого нами видання]».

Заслуговують на увагу й такі праці авторки книги «Тарас Шевченко і Західна Україна»: «Рецепції особи й творчого самовияву Тараса Шевченка в мемуарах Олександра Барвінського та Юрія Луцького», «Богдан Лепкий і Тарас Шевченко: духовна близькість поетів на тлі мемуарів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття» та інші. Цікаво, що авторка книги, дослідниця та популяризатор мемуарного жанру в українській літературі, репрезентує й спомини наших сучасників, як наприклад, спогад В. Парацина «Тарасова ніч на Чернечій горі. (Відлуння миттєвостей святкування 150-річного ювілею Т. Шевченка)» (див. додаток 1 до статті «Духовний феномен Тараса Шевченка в західноукраїнській мемуаристиці першої половини ХХ століття»). Цим фактажем науковець доводить, що дорога до Кобзаря ніколи не заростала байдужістю...

Отже, на наш погляд, книга Марії Федунь «Тарас Шевченко і Західна Україна» – це свідчення зацікавленості українців західних земель нашої Вітчизни Шевченковим словом, підтвердження їх шани й любові до свого Пророка... Погоджуємось з поглядом дослідниці, що «наступні роки вивчення набутку Тараса Шевченка в незалежній Україні будуть часом ще не одного незаангажованого погляду на митця та його творчість [с. 87]». Постать великого Шевченка потребує нових досягнень... На часі видання та популяризація невідомих досі широкому загалом шанувальників Кобзаря праць, у тому числі західноукраїнських діячів перших десятиліть ХХ сторіччя. І наукова збірка Марії Федунь започаткувала цей процес. Рецензована книга – це слово про Кобзаря, збагачене ідеями галицького шевченкознавства.

У рецензії на книгу Марії Федунь розглядається мемуаристика Західної України перших десятиріч ХХ століття, яку дослідила літературознавець. Особлива увага приділяється мемуаристиці Західної України перших десятиріч ХХ століття. Важливими є міркування про художнє слово Тараса Шевченка у західноукраїнській військовій мемуаристиці. По-новому розглядається духовний феномен Тараса Шевченка у західноукраїнській мемуаристиці першої половини ХХ століття. Особливо цінним є Шевченкознавчий бібліографічний покажчик праць авторки.

Ключові слова: мемуари, мемуаристика, шевченкознавець, документальність, історична достовірність, листи, спогади автора, щоденники.

*Mykola Tkachuk, Professor (Ternopil) Discursive word about Kobzar enriched with Galician Shevchenko lore
The review of the books by Maria Fedun considers the memoirs of Western Ukraine of the first decades of the twentieth century, which was investigated by her. Important considerations are about Shevchenko's artistic word in the Western Ukrainian military memoirs. Shevchenko's spiritual phenomenon in the Western Ukraine's memoirs of the first*

half of the twentieth century is explored anew. Especially valuable is Shevchenko studies bibliography list done by the author.

Keywords: memoirs, memoirs, shevchenkoznave, documentary, historical accuracy, letters, memoirs author's diaries.

**Наталія Науменко, проф. (Київ)
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)**

Слово – золотого горіха зерно

(Іван Зимомря, Руслана Жовтані. Стихія творчого поступу. Біобібліографічний покажчик Миколи Зимомрі. – Ужгород: Видавництво ФОП Сабов А.М., 2016. – 314 с.)

На тлі стрімкого зростання інформаційних потреб суспільства очевидним є факт: праці біобібліографічного характеру, зокрема персональні покажчики вчених України, є важливими документальними джерелами з історії розвитку вітчизняної науки. Концентруючи в собі комплекс фактичних даних, поточної та ретроспективної бібліографічної інформації, вони є вагомою джерельною базою наукових досліджень. Ці видання дають можливість не лише детально висвітлити життя та окреслити наукові пошуки, пріоритети досліджень провідних українських вчених, узагальнити їх внесок у вітчизняну і світову науку та культуру, а й повернути імена забутих та викреслених з її історії. Бібліографічні та біобібліографічні покажчики зазвичай містять різнопланову, структуровану інформацію, яка може стати основою для подальших досліджень, у тому числі створення біобібліографічних словників, написання статей енциклопедичного, довідкового характеру, монографій тощо.

Основними складовими біобібліографічного покажчика, укладеного до 70-річчя від дня народження ученого, є біографічна частина та покажчик праць ювіляра. Це – відповідно до засад цього складного наукового жанру. Співвідношення біографічного і бібліографічного матеріалу є досить різним: в одних виданнях переважають статті біографічного характеру, в інших до коротких біографічних довідок додаються детальні списки праць цього автора і література про нього. Біографія у покажчиках здебільшого представлена вступною статтею про життєвий і творчий шлях особистості, біографічним нарисом, короткою довідкою анкетного характеру, або ж автобіографією.

Від виходу попереднього біобібліографічного покажчика Миколи Зимомрі «Алгоритм наукового поступу» минуло три роки (2013); і ось – нове видання, що містить нові численні позиції на сторінках книжки «Стихія творчого поступу». Поступ, висловлюючись образно, триває й триває – так і завжди має бути, але цього разу це поступ творчий, а отже, укладений не в рамки алгоритму, а буває багаточіттям усіх стихій природи. Цей промовистий перехід від аполлонівської до діонісійської концептосфери – не такий уже й випадковий. Свідченням тому є вступна стаття упорядників видання під назвою «Ритми духовного трансферу: акценти життя й творчості Миколи Зимомрі». Ще раз згадаймо блискучу повість К. Паустовського «Золота троянда», присвячену секретам мистецтва:

«Неспростовною є істина, яка стосується письменницької майстерності, зокрема роботи прозаїків. Вона полягає в тому, що знання суміжних галузей мистецтва – поезії, живопису, архітектури, скульптури та музики – надзвичайно збагачує внутрішній світ прозаїка й надає особливої виразності його письму. Воно наповнюється світлом та фарбами живопису; місткістю та свіжістю слів, властивими поезії; співмірністю архітектури; опуклістю й ясністю ліній скульптури; ритмом та мелодійністю музики».

Цей вислів доречний саме тому, що навіть у коротку назву статті автори-упорядники вклали цілу низку концептів мистецтва та науки. Задум свій вони пояснюють такими словами: «...наше завдання – не оцінювати краще з ужимку близької людини, а радше тільки висвітлити бодай окремі акценти, що примітні для життєвого та творчого шляхів Миколи

Зимомрі як дослідника міжкультурної взаємодії, власне, з проекцією на стихію духовного трансферу. З її а урою в'яжемо наші щирі почуття» (с. 6).

За правилами укладання покажчиків, у вступній статті про життєвий і творчий шлях ученого (біографічному нарисі) авторові слід зосередити основну увагу на характеристиці найбільш важливих напрямів наукової, педагогічної, науково-організаційної і громадської діяльності вченого та основних його праць. Вона має бути пов'язана з основними датами життя і діяльності вченого, списком літератури про нього, а огляд наукової діяльності відповідати бібліографічним записам у покажчику його праць. Зв'язок між статтею і покажчиком праць здійснюється за допомогою посилань на бібліографічні записи в покажчику.

Різномічна характеристика вченого, передусім його громадської, педагогічної, науково-організаційної, літературної діяльності, є одним з важливих критеріїв інформаційної культури біобібліографічного покажчика. А короткий нарис життя, наукової та науково-організаційної діяльності в інтерпретації Івана Зимомрі та Руслани Жовтани містить усі необхідні дані. Характеристику творчості науковця обмежено переліком основних праць із зазначенням часового проміжку – 1959 – 2015 роки. Як пишуть у газетах, «поки верстався номер» – цілком вірогідно, що за чотири місяці року 2016-го вийшло ще зо два десятки нових статей, періодичних і енциклопедичних, а може, й художніх творів... Отже, посаджений в однойменній новелі «Золотий горіх» прийнявся і досі дає рясні врожаї.

Загалом, за висловом фахівця-бібліографа, працівника НБУ імені В. Вернадського Людмили Гутник, цінність біографії визначається повнотою та достовірністю включених до покажчика відомостей, що, своєю чергою, робить таку працю вагомим енциклопедичним джерелом. Це повинна бути стаття, яка б максимально відповідала вимогам сучасної біографістики.

Такою стала післямова – заключна стаття збірника «Діалог – архітектура осмисленого наближення до істини» (автори – М. Ткачук, І. Зимомря, І. Добрянський). Наявні вже в перших її уступах посилання на німецьких мовознавців Вільгельма Вундта та Вільгельма фон Гумбольдта дозволяють долучити сюди ще одне ім'я – Олександра Потебні. Адже коло основних теоретико-літературних ідей О. Потебні пов'язане з проблемою художнього образу, художньої мови. Головним тут виявилось питання про внутрішню структуру художнього образу, яке вчений розробив досить оригінально. Як відомо, Олександр Потебня передусім був лінгвістом, тому центральна проблема для нього – «думка й мова», зв'язок мовної й мислительної діяльності. Засновуючись на ідеї, що мова є знак, позначення явища й акт пізнання людиною довкілля, вчений простежив, як саме відбувається це пізнання, як будуються та творяться поняття. Або, іншими словами, – *як образ предмета переходить в уявлення та поняття про предмети.*

Про це й ідеться у заключній статті. Її автори – видатні «словолюби», автори наукових розвідок і навчальних посібників, зуміли пов'язати «строгий контур» наукової мови з текстовим матеріалом, аби донести до читачів нове бачення інтерпретованої пером М. Зимомрі потебнівської концепції Слова як художнього твору: внутрішня форма конкретизує та вдосконалює механізми сприйняття і, відповідно, дозволяє мовцеві або читачеві прилучитися до творення «поетичності» та різногранності власного ідіолекту.

За твердженням авторів післямови, «Микола Зимомря щедро ділиться ідеями, а часом і з ним уперше віднайденими знахідками. Для нього головне – «аби добро служило людям»... Чимало його виступів узагалі не фіксовані, бо загублені в публікаціях «без підпису», колективних вітаннях з нагоди чи без неї; а вони – складові його професійних обдарувань» (с. 290). Позитивним моментом покажчика є, поряд з висвітленням наукових досягнень вченого, розкриття його особистісних характеристик, які подаються у включених до видання спогадів колег, учнів, друзів та знайомих. А згадати їм є про що!

І нарешті – «святе святих»: покажчик праць, який дає повне уявлення про творчий доробок, розкриває аспекти діяльності, основні напрями досліджень фахівця у певній галузі науки. У «Стихії творчого поступу» цей розділ становить 210 сторінок при загальному обсязі

314 с., не враховуючи алфавітного переліку назв опублікованих праць. Безсумнівна інформаційна цінність рецензованого покажчика праць у плані висвітлення різних граней обдарування М. Зимомрі залежить передусім від принципів групування матеріалів. У даному виданні застосовано традиційну хронологічну форму. Адже таке розташування матеріалу допомагає простежити становлення і розвиток наукової, науково-організаційної, педагогічної і громадської діяльності. Ця форма подання матеріалу дозволила висвітлити динаміку наукової діяльності з часу опублікування перших праць (газетних дописів, репортажів, портретів) до появи ґрунтовних досліджень – монографій, оглядових і аналітичних статей, які вже здобули заслужене визнання і практичне застосування. Йдеться не про новомодний «індекс Гірша», що на нього поодинокі адміністратори від науки дивляться мало не як на єдиний критерій оцінки роботи вченого. А визнання й застосування у колі вдячних викладачів, студентів та науковців.

Порівняння кількісного складу публікацій створює реальну картину плідного періоду творчості, або ж періоду менш активної діяльності. Автори окремих покажчиків удаються до предметно-тематичного способу групування бібліографічних записів, який дає можливість з'ясувати тематику наукових досліджень, напрями діяльності, проаналізувати, які з них є панівними. Такий розподіл матеріалів спостерігаємо й у «Стихії творчого поступу». Перелік друкованих праць М. Зимомрі складається з восьми тематичних рубрик, що розкривають повну картину його спадщини: Окремі видання; Дослідницькі, літературно-критичні та публіцистичні статті, рецензії, художні твори; Тематика доповідей: конференції, конгреси, симпозіуми; Література про життя та творчість Миколи Зимомрі; Наукове керування дисертаціями; Опонування кандидатських і докторських дисертацій; Титульний рецензент, членство в редколегіях; Наукове редагування. Підсумовує цей перелік «Алфавітний покажчик назв опублікованих праць», у котрому, позбавлені розлогих бібліографічних описів «чітко за стандартом ДСТУ ГОСТ 7.1:2006», заголовки утворюють секвенцію візій майбутнього та ретроспектив у минуле.

Варто зауважити й те, що у Миколи Зимомрі як художника слова, члена Національної спілки письменників України, засадничим принципом творення образу персонажа виступає незглибиме усвідомлення причетності до минулого, сучасного й майбутнього України. Натура прозаїка виявляється на рівні поліфонічного світу ідей та образів, спрямованих на предметне осягнення соціальних і морально-етичних реалій другої половини ХХ – початку ХХІ століття, закроюючи кожну розповідь у метафоричному ключі: *«Відомо: комусь неважко запалити вогонь. Ні, не йдеться про Віфлеємський. Хтось запалить невеличке багаття, а з нього викотиться одне згарище. Та надто нелегко посіяти, власне, викресати іскринку для світлого полум'я. Таке спроможна вчинити тільки погідна в усьому людина. Вона йде на прою з усім, що множить навкруг лихі пожадання»* (новела «Настрій», збірка «Промінці студеного сонця», 2015).

І наукові праці, й художні твори – прямі свідчення того, що Майстер повсякчас звертається до свіжих тем, актуальних проблем, неординарних конфліктів, непересічних постатей. Тому, пишучи рецензію на біобібліографічний покажчик, неможливо не звернутися до зразків його власної творчості.

Ще під час читання збірки художньо-документальних нарисів М. Зимомрі «Час і життя» (2012) можна було переконатися, що автор обрав напрочуд надійну стратегію гірської подорожі. Він успішно послуговується правилом, яке можна сформулювати так: «не просто оминати небезпечну розколину між скелями, а слід 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 ознака, на яку не можна не звернути уваги. Це надзвичайно багата синонімія до дієслів, що позначають головні етапи життя, надто ж – народження людини. Так, 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»* (йдеться про Ярослава Грицьковяна); *«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»... («Час і життя»).

Микола Зимомря, наголошуючи у своєму нарисі на знакових фактах біографії автора-персонажа образків (названого чи то повним ім'ям, чи ім'ям без прізвища, чи то просто займенником Він), скеровує думку реципієнта й до його естетичних поглядів. Попри виразну метафоричність і пісенне інструментування, варто зазначити особливу лаконічність і подеколи «містичність» низки образків, чому посприяло так зване «непряме зображення». Поділяємо думку, яку висловив визначний український літературознавець і письменник Любомир Сенік про книжку «Дзвін для ангелів» (2014): *вона «містить добірку поєднаних між собою образків-мініатюр, одне слово, своєрідних етюдів, вихоплених творчою уявою з безпосередньо пережитого, побаченого, почутого... Зразки малої прози... містять наповнені ліричним струменем змістовні ремінісценції, в яких домінують авторські переживання за сенс чесно жити на землі».*

У своїх образках Микола Зимомря оживлює образи довкілля, спонукуючи читача замилуватися красою природи, пробудити любов до неї, згадати відомі змалку казки, пісні, прислів'я та приказки. Конкретність деталей пов'язана з історичними асоціаціями, фольклорною символікою, і все разом творить яскраву мозаїку олюдної природи.

Суворість і небезпека відлунюють у занепокоєності автора станом української мови, забуття цілого масиву слів та занепаду прадавніх традицій повсякдення. Але більше – знеособлення людини, зокрема вчителя, втрата нею тієї первозданної місії, котру кожному дає Бог і котру Іван Франко визначав як «життя для людей». Способами непрямого зображення постатей української культури – не називаючи їхніх прізвищ, а інколи й імен, – прозаїк моделює образ митця та його довкілля через чуттєві та логічні константи, виявляючи свободу у доборі прийомів такого моделювання. Потім, при уважному вчитуванні в кожную репліку, просіюючи крізь свій досвід наведені у тексті реалії, назви творів, біографічні реалії, читач розкодує загадку автора. І охоплює його суто аристотелівське відчуття катарсису, радість упізнання персонажа й відчуття причетності до дивосвіту його архітворів.

Наприклад, із кількох висловів нарису «Спонука», герой якого – «пан Анатолій на калиновому мості», котрий «належить доціла до тих майстрів, хто мислить себе без галасу та всіляких винагород», котрий «творить не задля пози, а для внутрішнього поклику» в уяві досвідченого у поезії знавця виникає філігранний образ героя. І після прочитання образка переконуєшся, що мова – це справді модель Всесвіту, це «світ світів». Адже йдеться в ньому про самотнього поета-мовотворця Анатолія Мойсієнка, творця «шахової поезії» та паліндромного сонета, «золотих есе» осені та «мови чебреців», якою звучить «сюжет ранковий». Мистецька синестезія – явище, яке особливо гостро актуалізується в добу зламу століть. Творчий доробок А. Мойсієнка – промовистий тому приклад. Саме це дозволило свого часу відомому поетові-пісняреві Й. Фиштику твердити, що співець Чернігівських садів «явив нову дикцію в сучасній українській літературі», а М. Зимомрі – констатувати, що ця «нова дикція» увійшла в повну силу.

А ось нарис, чия назва створює «горизонт очікування» чогось суворого, небезпечного та водночас величного й веселкового – «Відвічний водоспад Ніагара». По кількох рядках читаємо: *«...несподівано навчитель розгублює останнім часом свою колишню потужність. Може, саме тому нині окремі слова стали такими важкими й невимовними. Щоправда, на селі це можна почути колись часто вживані сполуки: «Дякую красно»; «Вибачте, прошу». Так, згадуємо те, що минуло тільки тому, бо нерідко пересихає горло, коли сьогодні навкруг так багато дрібного й мізерного. Того, що заважає бути учителеві справді провідником поміж зрілими та дітьми. Неначе відчуваєш серпневу спрагу, хочеться пити, але не мовчати...»*

Секвенція рельєфних образів – «співрозмовник зі Сходу Анатолій», неперевершений знавець «китиць віршованих строф», пісня «Ой у лузі червона калина похилилася...», «образ Срібного птаха», село Привітне Муровано-куриловецького району – складається в цілісний портрет: уродженець Вінниччини Анатолій Гуляк, літературознавець, відомий зокрема й знанням напам'ять величезного числа віршованих і прозових творів української літератури. І відтак зрозумілою стає метафора водоспаду, котрому ім'я дали індіанці (Ніагара – «великий шум»), як символічний синонім незнищенності українського народу, його звичаїв, традицій, світогляду й мови.

...Крізь основні об'єкти мистецького зацікавлення неважко помітити різнопланову, почасти суперечливу постать Майстра – ліричного і водночас палкого, нестримного, але завжди відвертого й правдивого, згодного вдаватися до «дражливих» тем, осмислювати найважчі проблеми доби. Як наслідок – багата галерея образів, характерів, які репрезентують світовідчуття автора й оцінювання людини в її соціальній і духовній самобутності. Мова творів М. Зимомрі, лірична та публіцистична водночас, розкриває читачеві (перефразовуючи вислів С. Крижанівського з нарисів про Максима Рильського) два головні секрети: «таємниці природи та таємниці мистецтва». До тлумачення цих секретів по-різному підходять і автор, і реципієнти. Невіддільність світу людини від світу природи, утвердженням якої й є словесна творчість, виявляється як у проєціюванні картин карпатського довкілля на емоційний стан оповідача або розповідача, так і у введенні в пейзаж мистецьких мотивів та історичних алюзій.

Для Миколи Зимомрі це передусім запозичені з фольклору та книжної поезії назви, цитати й образи, імена багатьох видатних людей – попередників і сучасників, а коли-не-коли й наступників: І. Орлая, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, В. Пачовського, О. Олеся, В. Гренджі-Донського, Ф. Потушняка, Андрія та Валентини Малишків, В. Симоненка, В. Стуса, П. Скунця, Ф. Зубанича, В. Коротича, Д. Павличка, Я. Поліщука, О. Астаф'єва, А. Мойсієнка, Л. Сеника, Е. Андіївської, Т. Карабовича, Д. Кременя, М. Вінграновського, Т. Мельничука...

Узагальнюючи, варто наголосити, що вивчення історії та сучасного стану персональної бібліографії вчених України є досить важливим для досліджень як у бібліографістиці, так і в інших галузях науки. Тенденція удосконалення видань такого типу, що спостерігається останнім часом (зокрема, з застосуванням мультимедійних технологій), є досить важливим чинником, який впливає на задоволення потреб користувачів у персональній бібліографії. А найголовніше – підготовка і випуск біобібліографічних покажчиків діячів науки України повинні набувати державного значення, тому що це передусім висвітлення рівня наукового потенціалу нашої країни, пропагування досягнень вітчизняної науки та мистецтва, гідне представлення їх світовому загалові.

Цю рецензію хотілося б завершити рядками вірша Святослава Гординського «Кольори і слова»: *Кольори і слова в надхненному танку / Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім, / Шукаючи сполук, де б кожен серця стук / Акордом уставав дзвінком і гармонійнім. / Закреслені в один міцний і певний ритм, / У ліриці слова здригнуться шумом вітру, / А динамічних фарб гарячий кольорит / Віддасть усю красу мінливого повітря. / Вони кохають міць свідомої руки, / Чи з міді, зміряні холодним міркуванням, / Чи інші, що легкі, сріблисті й гомінкі, / Із подихом весни і першого кохання, – / Уяву всі вони ведуть за лаштунки / Буденщини й нудьги, в країну поривання».*

«Кольорово-словесні» враження М. Зимомрі, авторитетного письменника-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, «натхненний танок», «міцний і певний ритм», «гарячий кольорит фарб», «міць свідомої руки», а у висліді – знайдення дороговказу до «країни поривання». Відтак із тексту «сухого» документа – списку опублікованих праць – чарівники-упорядники формують портрет унікальної людської особистості з лише їй притаманним складом розуму, волі, душі. А справжній носій пера здатен прозріти нові й нові штрихи цього портрета. Власне, так, як

це зробив і ще, сподіваємося, зробить носій стихії творчого поступу у його майбутніх творчих змаганнях. Вони віддзеркалюють складові науково-педагогічного доробку Миколи Зимомрі, доктора філологічних наук, професора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, академіка АН Вищої школи України. Звідси – щире побажання: хай щастить нашому побратимові успішно шукати й далі слово – золотого горіха зерно...

У бібліографічному покажчику Миколи Зимомрі представлено його праці за останні три роки. Покажчик присвячений до 70- річчя вченого. Наукова цінність бібліографічного і біографічного покажчика викликає чималий інтерес, адже для читачів цікаво простежити за характером наукових пошуків Миколи Івановича. Вартість покажчика поглиблюється вступною статтею про життя і творчість ученого. Перед читачем постає цікавий творчий шлях літературознавця, поета, світового германіста, перекладача. Захоплення викликає громадянська, педагогічна, науково-організаційна літературна діяльність

Ключові слова: бібліографічний покажчик, творчий шлях, педагогічна діяльність, літературознавець, поет, світовий германіст, перекладач, германіст.

Natalia Naumenko, prof. (Kyiv) Mykola Tkachuk, Professor. (Ternopil) Word — golden walnut grain

The bibliography index of Mykola Zymomria presents his works for the past three years. The index is devoted to the 70th anniversary of the scientist. The scientific value of bibliographical and biographical index is of great interest, because it is interesting for readers to trace the nature of scientific research done by Mykola Ivanovych. The value of the index is increased by introduction describing the life and work of the scientist. The reader is faced an interesting career of literary critic, poet, world known Germanist and translator. His civic, educational, scientific and organizational literary activity inspires.

Keywords: bibliography, career, educational activities, literary critic, poet, translator and Germanist.

Микола Зимомря, д-р філол. наук, проф. (Дрогобич)

Автографи Миколи Мушинки: до питання про сутність інтелектуальної основи діалогу (До 80-річчя від дня народження Миколи Мушинки)

Оригінальні автографи демонструють, як правило, такі інтерпретаційні судження, що містять безпосередні вираження досвіду їхнього творця з проекцією на його інтелектуальну основу. Це переконливо засвідчують численні дарчі написи доктора філології, члена Національної Академії України Миколи Мушинки, адресовані автору цих рядків. Ось, наприклад, одне з тих особливо змістовних словесних пояснень людської приязні, що має під пером визначного науковця різновекторну орієнтацію на об'єктивне сприйняття теперішнього та його проекції на майбутнє: «Микола Іванович Зимомря з Миколою Івановичем Мушиною мають спільні не тільки імена й по батькові, але й спільну долю та спільні уподобання. Дай Тобі, Боже, дорогий Миколо, і в майбутньому бути таким одержимим, як досі! М. Мушинка. **2.6.1991**». Ці рядки Микола Мушинка полишив в альбомі «Изобразительное искусство Закарпатья» (Москва, 1973, 158 с.), власне, на тлі картини «Невістка» улюбленого художника Андрія Коцьки (1911 – 1987). До речі, не зважаючи на те, що названу працю упорядкував український художник світової слави Йосип Бокшай (1891 – 1975), книжка потрапила під заборону. Її спричинив якийсь партійний невіглас, прізвище якого тут нема потреби й нагадувати – хай розпливається в забутті.

Андрій Коцька подарував її лікареві й одержимому уболівальникові за долю української культури Петрові Мізуну (1930 – 1997). Як не згадати про те, що цей талановитий хірург простягнув мені розкішний альбом і чомусь звернувся з такими словами, які стали для мене своєрідним гаслом: «Бог Вам дав дар берегти своє. То й збирайте розкидані скарби рідного народу та бережіть! Моя справа – лікувати...». Зі свого боку я подарував ошатне видання синові Іванові. Є впевненість: син подарує комусь далі. І, таким чином, книжка матиме певний знак і стане «вічним подарунком»... До слова, того ж

червневого дня Микола Мушинка побував в Університетському провулку, тобто в мене вдома. Ми пили чай, а попри чай і «живу воду». Гість вручив мені низанку своїх публікацій, у т.ч. «Фолклор Руснацох Войводини. Народни обряди и шпиванки» (Нови Сад, 1988). Серед них впадає в око цікавий дарчий напис: «Свому дорогому другові Зимомрі Миколі на добру згадку про зустріч в його гостинній хаті. М. Мушинка. Ужгород, 2-го червня 1991р.».

Один з дарчих написів міститься на книжці «Академік Станіслав Дністрянський (1870 – 1935). Біобібліографія.» (Київ, 1992, 94 с.) «Другові Миколі Зимомрі на добру пам'ять – М. Мушинка. Пряшів, 15 вересня 1993 р.».

Ось враження Миколи Мушинки від перебування на березі Балтійського моря: «Дорогому Другові і Побратимові Миколі Зимомрі на пам'ять нашої незабутньої зустрічі в Слупську цей другий примірник дарує Микола Мушинка.

Слупськ, 29 квітня 1995 р.» Промовистий для мене автограф ліг на сторінку чергової його праці «Заповіт предків» (Пряшів, 1994, 62 с.).

Винятково вагомим для мене було видання книжки під красномовною назвою «Благовісник праці» (Ужгород-Пряшів, 1998, 442 с.). Йдеться про ювілейний збірник, що мені вдалося упорядкувати й видати з нагоди його 60-річчя, відзначення якого припало на 20 лютого 1996 року. Сутність метафоричної назви використав Ювіляр в іншому аргументованому дарчому написі. Він міститься на збірці його спогадів «Колеса крутяться... Книга I» (Пряшів, 1998, 204 с.): «Дорогому Другові Миколі Зимомрі з щирою подякою за його приязнь до моєї скромної творчості дарує Благовісник праці. Пряшів, 17.7.1998 р.».

Зрозуміло, завжди приємно відчутти радість, до якої ти причетний. Так, стосовно моєї участі у відзначенні згаданого Ювілею, то він вважав за доцільне підкреслити її одразу після торжества: «Вельмишановному Другові Миколі Зимомрі, науковцеві з душею поета, з глибокою подякою за те, що він взявся за вшанування 60-ліття моєї скромної наукової роботи. Пряшів, 25.9.1997. М. Мушинка». Примітно, що цей автограф вписаний на титульну сторінку рідкісної книжки Миколи Мушинки «Науковець з душею поета. До 60-річчя від народження Ореста Зілінського 1923 – 1976» (С. Бавнд-Брук, 1983). Викликає почуття пізнавальної інтенції й лаконічне твердження автора збірки «Розмови з однодумцями» (Пряшів, 2004, 158 с.): «Дорогому другові Миколі Зимомрі – на добру згадку. М. Мушинка. 24. 7.2004 р.» Тут оптимальною постає простота смисловислову, контекст якого зрозумілий, у першу чергу, для співрозмовників. Адже вони сприймають правду за істину: «У всякого своя доля...». Так, автографи фіксують не тільки Час, що постає живою суб'єктною величиною, якщо її сприймати крізь призму пережитого; вони фіксують також і тривоги з radoщами, і радощі з болями, які доводиться буквально переболіти... З численних я вибрав кілька, що увиразнюють різні роки, що творили своєрідну епоху на зламі ХХ – початку ХХІ ст. Йдеться про період від 1980-го до 2015 рр., на які й припали наші зустрічі й бесіди «без парасолі». Бо ми вірили один одному. Що казав один, то вбирав у схованку пам'яті інший. Кожний з нас добре усвідомлював: перша-ліпша зустріч може бути, а може й не бути... Так сталося, що упродовж 1993 – 2013 рр. авторові цих рядків судилося працювати у вищих школах Слупська, Кошаліна та Ченстохови. Не один раз і не два сон накривав мене білим покривалом у стінах гостинної хатки подружжя Мушинків, бо вже не було сил їхати далі від Пряшева – нічка темна все втопила... Рятівним острівцем вона була особливо для 13-річного сина; Іван довго розглядав книжкові скарби господаря, власне, допоки біля них не зламала його втома... Ні, це не відійде в забуття, власне, допоки б'ється серце в грудях! З потиском правиці – теплінь спомину зі знаком «тепер і зараз!»

Зміст автографів з-під пера Миколи Мушинки, як правило, багатий на ремінісценції, роздуми з ретроспекціями. Останні спричиняли підступ до з'ясування істини, сказати б, крізь призму «критики раціонального розуму» (І. Кант). Той чи інший текст нерідко дивує та водночас приваблює зумисне зримим авторським втручанням у перебіг тих подій, про які він згадує, коментує, оцінює. У такий спосіб дослідник вміло засвідчує своє ставлення до нарративного акцентування. Мимоволі впадає в око відвертість позиції, світобачення автора

твердження, прочитання ним конкретного факту, вказаної події, осмисленого явища, визначеної тенденції, сформульованої закономірності. Звідси – нерідко болісне переживання вченого за долі українців у світах і передусім – на землі Шевченкової Вітчизни. Либонь, цю рефлексію окреслив Дмитро Павличко у вірші «Пастух» – посвяті Миколі Мушинці: Благословенне будь, його життя, / Розірване і зцілене, як рана. / Так переходить біль у сьяття! – / Україно болісна й кохана!»

Автографи Миколи Мушинки охоплюють суцільний період, віддзеркалюючи значну часову відстань – понад два десятиліття нашої співпраці і ширше – творчої взаємодії. Про це свідчить ще один лаконічний вислів, що своєрідною стрічкою обрамлює знаковість (звісно, кажу про себе) кожної нашої зустрічі: «Другові Миколі Зимомрі цю чергову книжку започаткованих ним «Колес» дарують упорядниці (Магда Мушинка) та Микола Мушинка. Пряшів, 23.6. 2014 р.».

Що примітне для дарчих написів Миколи Мушинки? Насамперед – не величальна дикція чи показна інтенція, а об'єктивна заглибленість в ситуативне значуще начало. Тому воно не розмите, а цілісне, психологічно мотивоване й достовірне. Без сумніву, автографи Миколи Мушинки творять цінний причинок до його творчого набутку загалом. Без сумніву, кожний його складник примітний передусім з огляду на проблему вивчення моделі мислення вченого зі світовим ім'ям.

Хай зозуля накує Ювілярові: МНОГАЯ ТА БЛАГАЯ ЛІТ! AD MULTOS ANNOS!

У статті йдеться про дарчі написи на подарованих Миколою Мушиною книгах. Ці автографи відзначаються теплими братерськими почуттями. Вони становлять величкий інтерес для книголюбів.

Ключові слова: автографи, книги, книголюби, дарчі написи, лаконічність вислову, Микола Мушинка.

Nicholas Zymomrya, Doctor of Philology, Professor. (Drohobych) Mykola Mushynka's autographs: the question of the essence of the intellectual foundations of dialogue (To the 80th anniversary of the birth of Mykola Mushynka)

The article refers to the donation inscriptions on Mykola Mushynka's donated books. These autographs are marked by warm brotherly feelings. They are of great interest for book lovers.

Keywords: autographs, books, bibliophiles, donation inscriptions, concise statement, Mykola Mushynka.

М. П.Ткачук, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

І. М. Зимомря, д-р філол. наук, проф. (Ужгород)

Змістова значущість творчих пріоритетів

(До 70-річчя від дня народження Миколи Зимомрі)

Ювілейна подія кожної людини містить сполуку різних складників, що мають оптимальну основу для взаємодії конкретної особи з довкіллям, власне, як у безпосередньому сенсі, так і переносному значенні. Адже така подія виражає, сказати б, інтимну суб'єктивність, що, у свою чергу, відображає світ людської душі. Звідси – розуміння життя не як декорації руху, а передусім – сутності його мистецтва. Мабуть, тому німецький мислитель Вільгельм Вундт (1832 – 1920), творець багатотомної праці «Психологія народів», вбачав у мистецтві «все те, що людина носить у собі як враження довколишнього світу і як свої власні порухи» («Основи мистецтва» (1910). Зрозуміло, йдеться про певне співвіднесення пізнаних, а не уявно результативних фактів з проекцією на діалог між однодумцями. Тут архітектура осмисленого наближення до істини спирається на аргументованій діалогічності та її стихії.

В аналогічному зосередженні автори цих рядків спостерегли однозначно орієнтовні лінії, що дають можливість розглядити постійну домінанту стосовно життєвого і творчого шляхів доктора філологічних наук, професора Миколи Зимомрі. Без перебільшення можемо стверджувати: діалог з ним був, як правило, безперервним, якщо не постійним, в окремі періоди нашої співпраці. Це наклало свій знак на дискурсивну практику, тональність, на

засвідчений вияв фіксації висловлених нами позицій. Щоправда, деякі з них суголосні тій характеристиці, що міститься у відгуках попередників, зокрема, Олександра Астаф'єва, Марії Баяновської, Олександра Білоуса, Юрія Борєва, Едуарда Вінтера, Степана Бобинця, Михайла Бучинського, Іллі Галайди, Івана Гарастея, Антона Гірше, Володимира Грабовського, Ярослава Грицковяна, Андрія Дурунди, Степана Жупанина, Манфреда Єніхена, Петра Кононенка, Павла Копанєва, Данила Кузика, Станіслава Лупінського, Василя Марка, Миколи Мушинки, Наталії Науменко, Василя Пагірі, Івана Пасемка, Ярослави Погребенник, Марка Полякова, Збігнева Пясека, Ебергарда Райснера, Михайла Романа, Олени Рудловчак, Любомира Сеника, Йосипа Фиштика, Івана Хланти... Вони писали – тією чи іншою мірою докладно – про досягнення Ювіляра, який восени 2016 року зустрине своє 70-річчя...

Для Миколи Зимомрі як педагога освітянська нива – найбільш вагома, бо він віддав їй п'ять десятиліть праці у вищій школі. Вона складає основу його творчих устремлінь, до яких слід долучити й інші, без сумніву, також результативні змагання. Він нині – відомий вчений-літературознавець, активний носій художнього перекладу, член Національної спілки письменників України, академік АН Вищої школи України. Сутність його змагань полягає у прагненні завжди розуміти своєрідність діалогу як поодиноких людей, так і діалогу культур загалом. Одне слово, працювати у сенсі трудитися – його характерна риса. За плечима – трудовий полудень. Так, від 1966 року він по-господарськи сів і продовжує сіяти зерна у Храмі знань, освоюючи культурні цінності різних часів і народів. До того ж, мабуть, вагоме усе ним написане, бо його науковий дискурс пройнятий великою любов'ю до рідної землі. А ця любов породжує повагу і шану інших народів, інших культур. На шляху словесності Микола Зимомря знайшов свою долю, покликання, розкрився як творча особистість. Тут йдеться також про традицію та її рух, а з його боку, якщо за теорією Вільгельма Гумбольдта, про шлях освоєння акцентів єдності мови й мислення.

Микола Зимомря народився 30 листопада 1946 року в селянській родині. Вона споконвіку проживала в селі Голятин, що на Міжгірщині, де й загубилося між пралісами великого пасма гір в Закарпатті. До речі, тут побачив світ автор тритомної історії Закарпаття Іван Дулишкович (1815 – 1883), образ якого вже в наші дні повернувся до отчого порога в цінному мистецькому горельєфі скульптора – краянина Михайла Белєня. А ще Голятин та навколишні верхи добрим словом згадав чеський письменник Іван Ольбрахт у знаменитому романі про опришка Миколу Шугая (1898 – 1921). Микола Зимомря тут закінчив середню школу, а далі – шлях простелився до міста над Ужем, де вчився на відділеннях української та німецької філології Ужгородського університету. Студії завершив 1967 року. Судилося йому посмакувати вчительського хліба в п'ятій середній школі міста Ужгорода, де ще в 60-х рр. традиційно викладалася німецька мова. Відтак на довгі літа пов'язалася його доля з Ужгородським університетом, де працював викладачем німецької мови, завідуючим кафедрою німецької філології (1973 – 1979), доцентом, професором, а також завідуючим кафедрою іноземних мов (1986 – 1993). Доля пов'язала його також з Дрогобицьким державним педагогічним університетом імені Івана Франка, де він заснував кафедру теорії та практики перекладу й був її першим завідувачем (2001 – 2015), що була в добу «оптимізації» реорганізована в кафедру германських мов і перекладознавства.

Цій трудовій біографії передували роки стаціонарного навчання в Берлінському університеті імені Гумбольдта (1969 – 1972). У його стінах уродженець Срібної землі успішно захистив кандидатську дисертацію «Сприйняття української літератури в німецькомовних країнах від першовитоків до 1917 року. До історії українсько-російсько-німецьких літературних зв'язків» (Берлін, 1972). Її текст має обсяг 639 сторінок і написаний німецькою мовою. Дослідження науковця отримало високу оцінку авторитетних українських і німецьких учених, зокрема офіційного опонента з Києва Ярослави Погребенник (1931 – 2010), а також визначного берлінського славіста – академіка Едуарда Вінтера (1896 – 1983). До слова, образ німецького вченого Микола Зимомря змалював переконливо в спогаді «Мурашка». Ось, наприклад, кілька розмислів з цього по-філософськи закреного тексту:

«Було це червневої днини 1970 року в місті над Шпрее. Ще вранці сонце яскраво освітлювало на Александерплатц високу телевізійну вежу, а в обідню пору Берлін втопився в густому тумані.

Хоч була тоді «сяка-така доба», а все ж мені судилося, може, у рамках «географічної» випадковості, навчатися в аспірантурі при Берлінському університеті імені братів Олександра та Вільгельма Гумбольдтів. Тут випало пізнати багатьох відомих діячів, які збагатили різні галузі, у т.ч. освіту, науку, літературу, мистецтво, зрозуміло, передусім німецького народу. З-поміж усіх хотів би виділити одного. Так, для мене було особливим щастям, коли зазнав особистого знайомства з таким носієм високих шляхетних прагнень, як професор Едуард Вінтер (1896-1982), ректор університету імені Мартина Лютера в Галле-Віттенберг. Йдеться про визначного історика, культуролога, теолога, дослідника минулого народів Східної, Центральної й Західної Європи. Він по праву заслужив собі визнання як останнього універсального вченого Європи. Прагну засвідчити: в особі академіка Едуарда Вінтера Україна мала видатного прихильника, автора ґрунтовних праць про творчість Григорія Сковороду, Тараса Шевченка, Івана Франка. Окреме місце в зацікавленнях Едуарда Вінтера посідала історія Карпатської України. Його перу належала спеціальна праця, що з'явилася німецькою мовою під назвою «Німці в Словаччині та Карпатській Україні» («Die Deutschen in der Slowakei und in Karpathorussland», Münster, 1926).

Наша зустріч відбулася 9 червня 1970 року. Для мене було справжньою несподіванкою, коли вчений запросив мене додому. Розмова була напрочуд приязною. Ми сиділи на одній лавці в його затишному закутку, що знаходився на протилежному від парадного входу боці, тобто в ошатному, добре прибраному садку. Боже, яка рівенько скошена травичка? Вона була схожа на штучне волосся одного – дивного тепер – співака, уродженця Донецька...

Я щиро вдивлявся, дивуючись тим, як Едуард Вінтер, до слова, незвично високий чоловік, по-дитячому грався довгою паличкою з мурашкою: вона щоразу намагалася вилізти на вершину камінця, а він зумисне обережно скидав її з вершка... Очевидно, він би цього не робив, якщо б не прагнув сформулювати якийсь висновок. Останній я справді почув в означену ним хвилину: «Отак, мій друже, виглядає Шевченкова Україна: тільки вона спроможеться дійти до вершини державотворення, як її тут же зупиняють на цьому шляху...».

Було щось моторошне в тих словах, мовлених на початку 70-х і так розважною інтонацією, неначе б якийсь баварець «Петер Мюллер» замовив світлого пива...

Звичайно, тодішня бесіда не мала однієї стрижневої ідеї. Тому вона нагадувала радше дитячий візерунок, укладений з різних тем. Та раптом з його уст вирвалося одне прізвище: Микола Шугай! І ось – справжній сюрприз: мій співрозмовник спокійно згадав, що роман «Микола Шугай – карпатський розбійник» Івана Ольбрахта (1882 – 1952) починається розділом «Колиба над Голятином». Раптом він піднявся на повний ріст, а за якісь кілька хвилин вже тримав книжку чеською мовою «Nikola Suhaj Loupeznik». До речі, невдовзі цей твір побачив світ в німецькомовному перекладі Ергарда Бітнера («Der Räuber Nikola Schuhaj», Берлін, 1971) з ґрунтовною післямовою Людвіга Ріхтера, звісно, не без спонуки з боку Вінтера-друга. Звісно, господар зауважив моє щире захоплення. І він, сказати б, «добив» мене тим, що промовив українською мовою: «Прегарна книжка про Ваш край. Його називають чомусь срібним, а він – золотий!». А такі сини, як Микола Шугай, можуть народжуватись тільки на золотій землі... Можете гордитися тим, що Ви народилися в селі Голятин, де мав свою колибу Микола Шугай...».

Наприкінці зустрічі я отримав в подарунок винятково цінну книжку: «Iwan Franko. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten» (Берлін, 1963, 578 с.). Її упорядкував і видав з ґрунтовною передмовою Едуард Вінтер при співпраці з його талановитим учнем Петером Кірхнером. Незабутність цієї зустрічі потвердив автограф: «M. Symonija, dem Botschafter der deutsch-

ukrainischen Wissenschaftsbeziehungen überreicht E. Winter. Berlin, 9.YI. 1970» («М. Зимомрі, послові німецько-українських наукових взаємодій, вручає Е. Вінтер. Берлін, 9.6.1970»).

Хто знає, може, завдяки образу опришка Миколи Шугая і явив мені стільки тепла вчений зі світовим ім'ям – Едуард Вінтер. Коли його згадаю, завжди виринає і трудолюбивий образ Мурашки...».

У розлогій дисертації Миколи Зимомрі, яку високо оцінив Едуард Вінтер, аргументовано окреслювався феномен, що характерний для творів Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, М. Коцюбинського та інших українських майстрів слова в контексті тієї взаємодії, яка відбувалася різними шляхами, у тім числі на рівні контактено-генетичних зв'язків та художнього перекладу. Дисертаційний пошук уродженця Закарпаття отримав справжнє визнання, власне, як одного з помітних в Україні теоретиків художньої комунікації загалом і парадигми текстової інтерпретації – зокрема.

По десятих роках – докторантура в академічному Інституті світової літератури імені Максима Горького у Москві (1980–1982), де Микола Зимомря як германіст репрезентував українську науку. Тут він завершив докторську дисертацію на тему «Міжлітературні зв'язки та роль перекладу в художньому процесі». Важливо, що це дослідження здійснювалося в рамках наукового співробітництва Інституту світової літератури з Берлінським університетом імені Гумбольдта. Тому й закономірним став захист, що відбувся також у тому ж вузі, в якому минули колись аспірантські студії Миколи Зимомрі. Двотомник став предметом захисту докторської дисертації наприкінці 1984 року. Наукову сумлінність її автора, новаторське осмислення взаємодії літературних систем як одного з вагомих типів художньої комунікації в органічній сполучі з перекладом – «рухомим» чинником художнього процесу взагалі, – усе це аргументовано відзначили офіційні опоненти, відомі у науковому світі вчені – професори Юрій Борєв, Марк Поляков (Москва), Павло Копанєв (Мінськ), Манфред Єніхен та Антон Гірше (Берлін). Минули літа й тому звідси – акцент: Миколі Зимомрі за п'ятдесят років дослідницьких пошуків вдалося досягти немало. В його активі понад тисяча публікацій. Хоч у літературознавстві дебютував 1970 року, проте перші друковані кореспонденції та нариси з'явилися ще в 1959 році. Вони започаткували також його журналістські уподобання: у 1981 році був обраний членом Національної спілки журналістів України.

У дослідженнях Миколи Зимомрі осмислено вагомі явища літературного процесу, компаративістики, взаємодії культур народів Східної, Центральної та Західної Європи. З-поміж непересічних складників його доробку слід назвати такі книжкові видання: «Україна – Польща: культура, уроки, духовні змагання» (1999), «Тотожність та партнерство: студії взаємин найближчих сусідів» (2000), «Україна – Польща. Наукові студії сусідів-партнерів» (2004), «Україна – Польща. Монолог – діалог культур» (2004), «Україна – Польща: нові виклики епохи» (2006). Вони творять своєрідну серію під назвою «Україна – Польща» з п'яти томів (у шести книжках). Названі бібліографічні одиниці – це однозначні свідчення трудового поступу. Його науковим розвідкам притаманні яскраво виражені оцінки, точна емоційна мова, вірність виробленій стильовій манері. Серед пріоритетних фактів, які дослідник уперше ввів у науковий вжиток, заслуговують на увагу насамперед такі, що збагачують характеристику творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Марка Вовчка, цілої плеяди німецьких діячів науки і культури. Маючи велику одержимість і напружену енергію, вчений натхненний трудом, коли прямує незвіданими й неходженими стежками, досліджує невідомі або маловідомі факти для широкого читацького загалу, або ж питання, які тривалий час під впливом різноманітних обставин чи відповідних епох взагалі замовчувалися.

Доля подарувала Миколі Зимомрі можливість працювати у багатьох архівах і бібліотеках Львова, Києва, Москви, Санкт-Петербурга, Риги, Тарту, Берліна, Лайпціга, Ваймара, Галле, Грайсвальда, Дрездена, Кельна, Гайдельберга, Варшави, Кракова, Слупська,

Кошаліна, Ченстохови... Очевидна селянська наполегливість і щаслива вдача дозволили філологам з чуттям «археолога» відшукати цілу низку невідомих прикладів з історії німецько-українських та українсько-німецьких, українсько-болгарських, українсько-польських, українсько-угорських культурних взаємодій, одне слово, знайти й осмислити чимало нового про таких визначних діячів на ниві німецької культури, як Й.-К. Енгель, Й.-В. Гете, Ф. Шіллер, Г. Гайне, Й.-Г. Гердер, Ф. Боденштедт, А. Лайст, Л. Якобовські, Г. Адам, К.-Е. Француз, А. Захер-Мазох, А. Ш. Вуцкі, Е. Вінтер та інші. Всі вони – тією чи іншою мірою – були причетні до історії України, її культурних надбань, послужили посередниками у складному процесі сприйняття (а нерідко й запозичення) українського слова в країнах Західної Європи і передусім – в Австрії та Німеччині.

Праці М. Зимомрі збагатили, зокрема, німецькомовну Шевченкіану. Так, у 1976 році в Берліні з'явилося велике монографічне дослідження «До сприйняття творчості Тараса Шевченка в німецькомовних країнах», а згодом ще кілька аналогічних публікацій, в яких переконливо оцінюються заслуги багатьох зарубіжних дослідників Шевченкової творчості. Слід назвати таких славістів, як Г.-Л. Цунк, Е. Кайль, Я.-П. Йордан, Й. Шерр, Г. Карпелес, Ю. Віргінія, В. Ягич, В. Каверау, А. Єнсен, Г. Абель, М. Фолтіцеано та ін. Окремі з них були фактично невідомі (Герман-Леопольд Цунк, Костянтин Тішендорф) або маловідомі (Йоганнес Шерр, Густав Карпелес, Георг Адам, Анна-Шарлотта Вуцкі, Людвіг Якобовський) в шевченкознавстві.

З-поміж багатьох ілюстрацій прочитання Шевченкового слова вирізняємо текст автобіографії Кобзаря в німецькомовному перекладі, що побачив світ у Лайпцігу ще за життя поета в 1860 році. Миколі Зимомрі як науковцеві пощастило першим в Україні подати цей вагомий факт і встановити ім'я перекладача. Як ця промовиста німецькомовна інтерпретація, так і справа з виданням у 1859 році Шевченкової збірки поезій у Лайпцігу – все це не обійшлося без Пантелеймона Куліша (1819 – 1897), талановитого перекладача творів Гете, а також пристрасного популяризатора творчості Т. Шевченка в Німеччині. Ці та інші факти проступають зі сторінок монографії «Німеччина та Україна: у нарисах взаємодії культур», яка опублікована німецькою мовою у книжковій серії альманаху українців Європи «Зерна» («Львів, 1999). Окремого слова заслуговує його російськомовна монографічна праця «Опанування літературного досвіду. Переємність традиції сприйняття творчості Тараса Шевченка» (Дрогобич, 2003). Відрадно, що вона – плід співпраці з його аспіранткою Ольгою Білоус. Книжка видрукувана за сприяння Об'єднання українців Росії, зокрема, за активної підтримки його голови – Олександра Руденка-Десняка (1936 – 2006). До речі, у доробку М. Зимомрі є й польськомовна монографія – «Виміри духовних змагань» (Кошалін, 2006).

Заслуговує на увагу ще один штрих, що має у нашій розповіді ретроспективний характер: Микола Зимомря ще у січні 1970 року розшукав два німецькомовні твори («То be or not to be ?»; «Ein Brief ins Weite») Лесі Українки, які сім десятиліть не були відомі на Батьківщині поетеси. Це – поезія «Бути чи не бути?» та прозовий твір «Лист у далечинь». Про пріоритетність пошуку й знахідки М. Зимомрі писав визначний український літературознавець Федір Погребенник (1929 – 2001) у відгуку «Ще один автограф поетеси» зі шпальт «Літературної України» (1971, № 1, с. 2). Цей акцент видається, може, й зайвим, бо «один відомий львівський бібліограф» вже за межею Вічності; скориставшись надісланим йому матеріалом і довірливістю ужгородського дослідника, він видав 13 листопада 1970 року чужу знахідку «за свою» («Літературна Україна» (1970, № 90)... Так, фіксований ним масив справді примітний під пером філолога, якому належать ґрунтовні заглиблення у художню світобудову Тараса Шевченка, Івана Франка, Марка Вовчка, Юрія Федьковича, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, І. Нечуя-Левицького, а також М. Чернишевського та І. Тургенєва. Дослідницькі обрії науковця ширшають, з кожним роком набуваючи вагомого звучання.

Миколу Зимомрю цікавлять актуальні питання культурознавства, краєзнавства, народознавства, української етнопедагогіки, мистецтва національного виховання. Це яскраво помітно у таких опублікованих статтях, як, наприклад: «Погляди німецькомовних учених на

етнічну приналежність і мову корінного населення Закарпаття» (1993), «Концептуальні погляди Августина Волошина на синтез навчання та виховання в умовах школи й сім'ї» (1995), «Августин Волошин – видатний учений-педагог України» (1995), «До питання генези добра і зла у виховних оцінках Йосипа Терелі» (1995), «Педагогічна думка та її місце в науковій спадщині культурно-освітніх діячів Закарпаття» (1996), «Екологія та її загальнолюдські начала в літературному процесі» (1997), «Окреса української словесності в оцінках німецьких учених першої половини XIX віку. До 200-річчя появи «Енеїди» Івана Котляревського» (1998), «Адам Міцкевич у німецькомовній рецепції та її рефлексії з Україною» (1999), «Типологічні взаємодії літературних явищ у процесі рецепції» (2000), «Шевченко і ми. Образ Воскресіння в поезії Тараса Шевченка» (2001), «Морально-етична вартість послань митрополита Андрея Шептицького» (2002), «Педагогічна спадщина Олександра Духновича в оцінках Едуарда Вінтера» (2003), «Альфред Єнсен та його заслуги в історії польсько-шведських та шведсько-українських культурних зв'язків» (2004), «Рідна мова як чинник виховання особистості в контексті «Великої дидактики» Я. А. Коменського» (2005), «Переклад як образ життя. До питання перекладацької діяльності Івана Франка» (2006), «Модельний світ особистості у драмах Бернарда Шоу, Івана Франка, Володимира Винниченка» (2007), «Творчість П. Й. Шафарика в німецькомовній рецепції та її розголос в Україні» (2008), «Феномен Григорія Кочура як перекладача: дискурс культурологічної традиції» (2009), «Сповідальна сила «жіночого письма» як явище української культури» (2010), «Духовність і чин: до питання про значимість особистості у взаємодіях Західної та Східної Європи»; «Творчість Фрідріха Боденштедта: контекст німецько-українсько-угорських літературних взаємодій» (2011), «Творчість Володимира Винниченка та Артура Шніцлера: сутність художніх шукань» (2012), «Виміри ідентичності в художньому світі Тараса Шевченка крізь призму німецькомовної рецепції» (2013)». Стежиною до смарагдового міста. Спроба літературного портрету Наталії Науменко» (2013), «Непроминальна основа людського досвіду» (2014), «Твори Йосипа Фиштика в перекладних інтерпретаціях» (2015) та ін. Окремі праці вчений видрукував як в Україні, так і за її межами, зокрема, в Болгарії, Польщі, Росії, США, Словаччині, Франції, Німеччині.

Заслугує на увагу типологічно-контекстуальні підступи дослідника до вивчення історичного минулого Закарпаття з погляду на оцінки угорських, чеських, словацьких, німецьких, австрійських, польських учених. Під цим кутом зору він докладно розглядає наукову й художню спадщину уродженців Срібної землі та її шанувальників з минулих епох та сучасної доби (М. Балудянський, І. Орлай, В. Кукольник, М. Лучкай, О. Духнович, П. Лодій, А. Волошин, В. Гренджа-Донський, Ю. Боршош-Кум'ятський, С. Панько, Л. Балла, П. Скунець, І. Чендей, В. Ладижець, С. Жупанин, В. Кохан, О. Рішаві, П. Пойда, В. Ігнат, О. Тимофієва). Трьома виданнями вийшла монографія «Августин Волошин» (1994, 1995, 2006), яка знайшла позитивну оцінку в літературі про найвидатнішого діяча Карпатської України (М. Мушинка, Т. Беднаржова).

У зв'язку з проблематикою українознавства та ролі комунікативної функції, яку українська література виконувала у важких соціальних умовах, Микола Зимомря написав кілька концептуально вагомих статей, що умовно складають цикл «Натхнені образами України». Тут бодай назвати б такі позиції, як, наприклад: «Неопалимі мальви дружби»; «Творчість Петка Годорова у колі зацікавлень Володимира Гнатюка»; «Угорська література в колі перекладацьких зацікавлень Фрідріха Боденштедта»; «Українські фольклорні образи у творчості польських романтиків»; «У руслі слов'янського річища: До 200-річчя від дня народження П. Й. Шафарика»; «Людвіг Якобовскі та українська література»; «Місце Перемишля в контексті культурно-освітніх зв'язків Галичини та Закарпаття»; «Польсько-українські взаємодії в Галичині на зламі XIX – початку XX століть»; «Україна та Польща в дзеркалі преси періоду другої світової війни»; «Українське шкільництво та його парадигми в контексті полікультурного середовища»; «Шалінові хустки з національної пам'яті. До 70-ти річчя від дня народження Дмитра Павличка»; «Використання персоналій та красноріччя матеріалів у навчально-виховному процесі»; «Якщо вогнем і мечем, то без світла. Інтерв'ю

з Юліушем Сенкевичем»; «Гуманістичні засади як основа особистості вчителя»; «Від «Слова о полку Ігоревім» до «Чуєш, брате мій...» Богдана Лепкого: прочитання Остапа Грицяя як перекладача»; «Лемківські мотиви у творчості Якова Гудемчука та Ольги Петик»; «Тематична спорідненість прози М. Коцюбинського та А. Шніцлера»; «Взаємодія культур у контексті духовних змагань Михайла Драгоманова» та ін.

У науковому дискурсі цінність праць дослідника – передусім в об'єктивній засаді на тлі пошукової широти, в конкретному володінні багатством наукового апарату, розмаїтті мовної палітри, її стильових вимірів, нарешті, в уболюванні, за долю рідної культури. Як не згадати слова Й. Г. Фіхте: «Будьте якнайбільше німцями, тоді ви будете справжніми людьми», які б варто нагадувати тим українцям, котрим байдуже материнське начало.

М. Зимомря чимало вже зробив для повернення розгублених скарбів, відродження духовних, морально-естетичних вартостей українського народу, а звідси – й загальнолюдських цінностей, гуманістичних надбань, що, як правило, «приземлені» до духовних змагань, наприклад, білоруського, російського, українського, польського, словацького, німецького, грузинського та литовського народів. Для кожного з них дослідник має окрему теку з матеріалами, укладеними за виробленою ним схемою, що також належить до творчої лабораторії словесника. У цьому зв'язку викликають зацікавлення численні статті Миколи Зимомрі про найбільш активних популяризаторів українського красного письменства у країнах Східної, Центральної та Західної Європи – Й.-Г. Гердера, Ф. Боденштедта, П. Тодорова, Е. Вінтера, Е. Райснера, П. Кірхнера, Р. Гібнера, Р. Сембратовича, О. Горбача, М. Мушинку, І. Галайду, І. Удварі, Ю. Тамаша, І. Качанюк-Спех, А.-Г. Горбач. Йдеться про те, що він володіє здатністю пишатися не тільки національними традиціями України, але й національними традиціями інших народів, розуміти ці традиції, ставитися до них з такою ж дбайливістю, з якою ставиться до власних, бачити їхню красу, вникати в ті почуття, які відчувають сини і дочки цих народів щодо своєї історії, культури, мови. Так, наприклад, науковцеві вдалося «розшифрувати» архетип, іншими словами, ключ до розуміння епістолярію Марка Вовчка, історії становлення її творів і, зокрема, унікального збірника «Двісті українських пісень», що посідає виїмкове місце у світовій фольклористиці. Вчений виявляє значну турботу про збереження народної пісенності як неоціненого надбання української культури. Свідчення цьому – укладений ним збірник пісень «Ой там горі, на вершечку» (1991; друге доповнене видання – «Верховинські співанки» (Дрогобич, 2001), записаних на Міжгірщині з уст народної співачки, рідної матері Гафії Зимомрі (1919 – 1995). Рано втративши чоловіка Івана Зимомря (1913 – 1949), вдова-страдниця вивела в люди п'ятьох синів (дочка Марійка в ангельському віці пішла з життя). У книжечці вміщено ґрунтовний нарис сина «Народна криниця – невичерпна» – трепетна розповідь про складну долю, що судилася матері-горянці... А перегадом побачила світ третя збірка пісенних текстів Гафії Зимомрі – «Бойківські наспіви» (Дрогобич, 2008). Вона містить зразки коломийок у записах Миколи Зимомрі, Григорія Дем'яна та Василя Кобаля. Це окреме видання упорядкували Олександра Німилевич та онука народної співачки – кандидат педагогічних наук Олена Юрош, перу якої належить вагома монографія «Музичне виховання в Закарпатті: контекст освітнього процесу (1919 – 1939)» (Дрогобич, 2007, 216 с.). Тут природним постає вкраплення про те, що у колі родини Миколи Зимомрі має місце продовження творчої естафети, яку перейняли дочки Олена, Мирослава, а також син Іван, доктор філологічних наук. Його творчі досягнення – це природно особлива гордість для батька. Спільним результатом співпраці Івана Зимомрі із сестрою Оленою стала бібліографія батькових публікацій («Микола Зимомря. Осердя наукового доробку» (Ченстохова–Ужгород–Дрогобич, 2007, 238 с.). До речі, дочка Мирослава захистила дисертацію «Естетичне виховання молоді засобами народних промислів Закарпаття» («Тернопіль, 2013) на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Що ж, можна відчути радість, коли взяти до рук «Українську музичну енциклопедію». У другому її томі вміщена стаття В. Грабовського та О. Юрош про Гафію

Зимомря. З фольклористичними уподобаннями пов'язана цінна збірка «Благодать та її джерела» (Дрогобич, 2002), яку упорядкував і написав до неї післямову Микола Зимомря.

М. Зимомря був одним із першовідкривачів таланту німецькомовної поетеси з села Кушниці, що на Іршавщині, Ольги Рішаві (1903 – 1993), опублікувавши про її творчий доробок біля двадцяти статей. Добрий розголос здобули два видання її творів українською та німецькою мовами «Голуба мандрівка» (Ужгород, 1979. – 159 с.), «Рокам подвоєно ціну» (Ужгород, 1996. – 240 с.), які уклав М. Зимомря. Обидва збірники містять інтерпретації П. Скунця (1942 – 2007), одного з визначних українських поетів сучасності. В їхню основу покладені українськомовні підрядники, які М. Зимомря підготував для Петра Скунця як перекладача.

З-поміж інших видань, які упорядкував і видав М. Зимомря, слід назвати книжки: «Молитви серця» Юлія Боршоша-Кум'ятського (Ужгород, 1995), «Малинове коло» (Львів, 2000) Миколи Слабака; дві збірки Дмитра Павличка – «Наперсток» (Кошалін, 2000) та «Київ у травні» (Кошалін, 2001); «Лемківські пороги» (Львів, 2002) Ольги Петик; «Юрій Гуца-Венелін. До 200-річчя від дня народження» (Ужгород, 2002); «Корінням з України» (Львів, 2000) та «Кольорові сні» (Дрогобич, 2003) Павла Головчука; «Різноцвіття» (Кошалін, 2003) Якова Гудемчука, «Необроблений смарагд» Наталії Науменко (Київ-Дрогобич, 2013) та ін. Впадає в око навчальний посібник «Текст. Система. Поетика жанру» (Дрогобич, 2012), виданий за редакцією Г. Семенюка, М. Зимомрі та М. Ткачука. Йому передували аналогічні праці, у т. ч. «Аналітичне читання» (Ужгород, 1978), «Переклад: теорія та практика» Кіровоград, 2001), «Німецько-український розмовний практикум» (Дрогобич, 2004), «Німецько-польський розмовний практикум» (Дрогобич-Ченстохова, 2006), «Фразеологія: знакові величини» (Вінниця, 2008), «Радіопубліцистика: дискурс тексту» (Дрогобич, 2015; співавтори Йосип Фиштик, Микола Ткачук).

Таким чином, допитливий студент має можливість прилучитися до різноманітного арсеналу джерел. Розмаїття тем примітне для дослідницьких студій вченого. Однак усі вони неодмінно торкаються тієї проблематики, яка є стрижневою, коли назвемо її підгрупи: взаємодія національних культур, теорія та практика перекладу тощо.

Микола Зимомря перейняв від своїх учителів, порадників і друзів те, що спонукає йти далі. Він охоче згадує кожного, кого мав за честь бачити в офіційній робітні й вдома, а також того, хто зустрічав його хлібом душі. У цій вервечці імен значаться в його «Деннику» Марія Опаленик, Ірина Мончак, Андрій Ігнат, Степан Штефуровський, Євген Шаблювський, Едуард Вінтер, Ебергард Райснер, Манфред Єніхен, Петер Кірхнер, Лариса Робіне, Анна-Галя Горбач, Ірина Качанюк-Спех, Марія Деркач, Микола Жулинський, Дмитро Павличко, Федір Погребенник, Ярослава Погребенник, Ніна Над'ярних, Наталія Науменко, Юрій Борев, Олександр Деко, Іван Денисюк, Валерій Скотний, Григорій Семенюк, Любомир Сеник, Ігор Добрянський, Василь Марко, Роман Гром'як, Микола Ткачук, Олександр Астаф'єв, Ростислав Радишевський, Людмила Грицик, Анатолій Гуляк, Тетяна Корольова, Леся Грицковян, Ярослав Грицковян, Лідія Колянчук, Олександр Колянчук, Катерина Козак, Михайло Козак, Микола Мушинка, Ілько Галайда, Василь Гомонай, Михайло Волощук, Володимир Задорожний, Микола Палінчак, Іван Пасемко, Іван Хланта, Галина Яструбецька, Йосип Фиштик... Перелік усіх видається тільки в уяві.

Недоцільно робити вододіл між науковими зацікавленнями того, хто творить. Микола Зимомря охоче досліджує питання літературознавства, мовознавства, етнографії, фольклористики, історії, педагогіки, встигаючи сказати у різних напрямках своє слово. Це також засвідчують його змістовні книжкові позиції: «Животворна змагальність освіти» (Ужгород, 2000), «Веселка просвітленої пам'яті» (Дрогобич, 2010), «Собор щоденної благодаті» (Дрогобич, 2012), «Сутність шкільництва в інонаціональному середовищі» (Дрогобич, 2012; «Педагогічний доробок Ярослава Грицковяна: контекст українського шкільництва у Польщі» (Дрогобич, 2014; співавтор Леся Шагала), «Контекст традиції та новаторства: творчий доробок Миколи Ткачука» (Дрогобич, 2015).

Примітні також такі його праці, як, приміром, «Джерела вічної краси» (Ужгород, 1996), збірки художньо-документальних нарисів «Долі в людях» (Дрогобич, 2006), «Час і життя» (Дрогобич, 2012), а також збірник антологічного типу «Відлуння. Світло поетичного світу Тараса Шевченка» (Ужгород – Дрогобич, 2014), що містить кращі перекладні версії творів Кобзаря німецькою мовою. Останнім часом побачили світ збірки оригінальної художньої прози Миколи Зимомрі, у т. ч. «Дзвін для ангелів» (Ужгород, 2014), «Промінці студеного сонця» (Дрогобич, 2015); підготовлена до друку збірка «Образки Срібної землі». Цей далеко не повний реєстр дослідницького ужинку Миколи Зимомрі насамперед вражає кількістю імен і різноманітністю творчих спрямувань і тенденцій.

Згадані тут праці творять «внутрішню» цілісність, пройняту неминущими критеріями добра, видіння вічної краси. Скажімо, тільки з розвідок М. Зимомрі дізнаємося, що Й.-В. Гете був одним із перших, хто спричинився до високої оцінки заслуг Івана Орлая перед наукою. У фондах Ваймарського архіву Гете й Шіллера дослідник віднайшов рукопис листа, написаного Іваном Орлаєм у серпні 1806 року творцеві «Фауста», – цінний документ людських стосунків двох діячів-сучасників. Наукову спадщину уродженців Закарпаття дослідник розглядає крізь призму їхніх зв'язків з Росією, Болгарією, Польщею, Угорщиною, Австрією, Німеччиною, Словаччиною та Чехією (І. Орлай, М. Балудянський, В. Кукольник, П. Лодій, О. Духнович).

Велика джерельна база, оригінальність авторських висновків та узагальнень, концептуальна глибина спостережень ученого – характерна ознака праць Миколи Зимомрі. Вони різні звучанням, проте їх об'єднує точність визначення завдань, коли йдеться про тематичну окресленість, приміром, німецькомовної Шевченкіани, художньої практики багатьох українських авторів, твори яких стали предметом зацікавлень з боку німецькомовної критики. Все це – позитивні складники процесу взаємодії національних культур. Наприклад, німецькомовні твори Ольги Кобилянської, Івана Франка чи Юрія Федьковича не наслідують, як це переконливо довів М. Зимомря, творчу палітру Гете, Шіллера, Гайне, а радше свідчать про трансформацію надбань німецької класики в річище нового літературного середовища.

Системний аналіз процесу сприйняття українського письменства в Австрії та Німеччині, всебічно проведений ученим, дає можливість побачити місце української літератури в контексті світової культури. Дослідник дійшов слушного висновку: українське художнє слово досі відоме світовій громадськості, на жаль, тільки на рівні представництва імен, а не творів. Іншими словами, динаміка пізнання й визнання художньої думки переважної більшості українських письменників ще не відповідає такій потребі рецепції, тобто сприйняття, яка б визначала справжнє обличчя української національної культури. У цьому дискурсі виняток з цього правила становлять Тарас Шевченко, Іван Франко, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Володимир Винниченко, Василь Стус. Подібні висновки Миколи Зимомрі добре вмотивовані конкретикою фактів, типологічних паралелей, переконливими спостереженнями. Тому принагідно доцільно назвати й такий факт. М. Зимомря збагатив шевченкознавчу науку новими іменами (Г.-Л. Цунк, Е. Кайль, Л. Тішендорф), які до нього взагалі не розглядалися у зв'язку з життєвим і творчим шляхом Кобзаря.

З'ясовуючи рецепцію сприйняття української літератури в німецькомовних перекладах та критичних оцінках, М. Зимомря систематично вибирав архівні матеріали щодо подібної тематики, закоріненої в письменство російського, білоруського, грузинського, болгарського, угорського та литовського народів. У цьому зв'язку варто назвати такі його дослідження, як «Роль Я.-П. Йордана в історії міжслов'янських взаємин (40 – 70-і роки XIX ст.)», «У дружбі з Тургеневим: Марко Вовчок», «Художественное наследие М.Ю.Лермонтова в переводах Фридриха Боденштедта», «Роль творческих взаимосвязей в контексте литературного процесса (К 150-летию со дня рождения Ольги Кобылянской)», «Роль художественного опыта в рецепционном процессе: целостность качественного и количественного познания литературных явлений», «Максим Богданович і Закарпаття»,

«Доля Лемківщини в поезії Тадея Карабовича», «Два генії: Григорій Сковорода і Володимир Соловйов» та ін.

Микола Зимомря щедро ділиться ідеями, а часом і ним уперше віднайденими знахідками. Для нього головне – «аби добро служило людям», а за ким чи кому припадає пріоритет, для нього особливого значення немає. Може, тому він охоче виступає «від імені авторського колективу», хоч його стильова манера одразу впадає у вічі. Чимало його виступів узагалі не фіксовані, бо загублені в публікаціях «без підпису», колективних вітаннях з нагоди чи без неї; а вони – складові його професійних обдарувань. У цьому контексті важливий доробок М. Зимомрі як перекладача. Доброго розголосу набули збірки з його інтерпретаціями творів Дмитра Павличка німецькою мовою («Київ у травні», 2001; «Княгиня Європи» (2010), а також польськомовної поетеси Олександри Шевелло – українською («Гармонія псалму», 2003). Окремим книжковим виданням побачили світ німецькомовні переклади поезій Анатолія Мойсієнка («Поезії. Gedichte», Дрогобич, 2013).

В останні роки дослідження Миколи Зимомрі набувають нових якостей, тематично й проблемно збагачуються. Мабуть, цей факт найкраще проступає в упорядкованих ним збірниках, що мають не дистанційну, а органічно позначену посвяту. Одне слово, вони присвячені конкретним визначним особистостям, діяльність яких загалом добре знана у науковому світі. Досі йому вдалося видати цілу низку книжок, що творить своєрідний цикл вагомих позицій. Сюди належать дослідницькі студії про таких відомих культурно-освітніх діячів, як Ю. Гуца-Венелін («Ю. І. Гуца-Венелін і слов'янський світ» (Ужгород, 1992), Іван Гранчак («Професор Іван Гранчак» (Ужгород, 1997), Микола Мушинка («Благовісник праці» (Ужгород, 1996), Адам Вірський («Тотожність та партнерство: Студії взаємин найближчих сусідів» (Кошалін–Кіровоград, 2000), Володимир Задорожний («Дар служити науці» (Ужгород, 2001), Ярослав Грицковян («Осередки української долі» (Дрогобич, 2005), «Життя у світлі слова» (Дрогобич, 2011), Олександр Чередниченко («Теорія та практика перекладу»; «Система тексту: інтеркультурний вимір» (Київ-Дрогобич, 2008), Анатолій Мойсієнко («Світ мови: поетика текстових структур» (Дрогобич, 2009), Любомир Сенік («Особистість на тлі епохи» (Дрогобич, 2010), Петро Фещенко («Шлях духовності» (Дрогобич, 2011), Іван Мегела («Обрії наукового пошуку» (Київ, 2011), Олександр Астаф'єв («Література. Соціум. Епоха» (Київ-Дрогобич, 2012), Микола Ткачук («Життя зі словом» (Дрогобич, 2014), Ігор Добрянський «Праця – формула успіху» (Дрогобич, 2015), Йосип Фиштик «Контекст України: лишаймося собою» (Дрогобич, 2015) та ін.

Звісно, названі різні імена підкреслюють факт: вони певною мірою свідчать і про наполегливість М. Зимомрі як дослідника. Читач віднайде щось для себе у численних передмовах чи післямовах до таких книжок, як «Орієнтації. Розмисли. Дискурси» Романа Гром'яка, «Українська компаративістика: концептуальні проєкції» Людмили Грицик, «Спалені камені» Анатолія Мойсієнка, «Володар мудрості народної» Івана Губаля, «Висоти вічних журавлів» Ольги Тимофієвої, «До тебе, Україно, піснею прийду» Ігоря Трача, «Ізійди, сатано!» Любомира Сеніка, «Орнаменти слова» Олександра Астаф'єва, «Кому не мріялось, що є незнана Муза...» Наталії Науменко, «Спалах» Лесі Мудрак та «Сплеск» Йосипа Фиштика та ін. Повсюди нуртує прагнення автора – розкрити сутність людського в людині, природа якої наповнена болем за правду життя.

У своїх наукових працях М. Зимомря дотримується такого принципу, як поглиблення історичної пам'яті, правдиве, об'єктивне художнє відображення історичного минулого, усунення «білих плям» у культурній спадщині, досягнення гармонії та високої культури міжнаціонального спілкування. Хто знає, може, це й окреслював відомий учений, письменник, культурно-освітній діяч зі Львова, коли на титульній сторінці роману про життя свого покоління написав такий дарчий напис: «Дорогому п. Миколі Зимомрі з глибокою повагою і вдячністю за все добре і благородне, за подвижницьку працю, за Вічне, що є у Вашій душі, за любов до слова, вільного, як орел, і могутнього, як народ, який покликав до життя це невмируще і велике – Любомир Сенік. Львів, 28 квітня 2001 р.». І таких оцінок з-під пера побратимів – чимало.

Микола Зимомря – науковець і педагог. Ці дві ланки поєдналися в його особі на все життя. Вони добре взаємодоповнюють одна одну, що й визначає обличчя університетського професора в сучасному трактуванні як педагога вищої школи. З авторськими лекціями та спецкурсами він виступав у вузах України (Київ, Львів, Одеса, Донецьк, Кіровоград, Тернопіль, Івано-Франківськ, Чернівці), Росії (Москва, Орел, Уфа), Німеччині (Лайпціг, Берлін, Мюнхені, Заарбрюкен), Угорщині (Ніредьгаза, Будапешт), Болгарії (Благоевград, Софія); викладав германістику в Слупській педагогічній академії міста, в Кошалінській гуманістичній вищій школі та Ченстоховській Полонійній академії (Польща).

Понад тридцять п'ять років шліфував він свої педагогічні сходинок у стінах Ужгородського національного університету. І ось вже п'ятнадцять наступних літ – працює в Дрогобицькому університеті ім. Івана Франка. Там і тут освітянин набув педагогічної майстерності, тієї творчості, яку розглядає системно, власне, як цілеспрямовану, свідомо організовану діяльність, що виражається у комплексі умов і факторів навчання, виховання, розвитку творчої особистості. Все це з відповідною метою сприяє оптимальній організації навчально-виховного процесу, доцільній різновидності організаційних форм, методів, засобів, підходів, стимулюванню щодо самостійного виявлення інтелектуально-пізнавальної, соціальної можливості студентської молоді, диференціації діяльності юнаків і дівчат в роки набуття професії. Усвідомлюючи високе покликання носія високих начал духовності, професор Микола Зимомря систематично, наполегливо опрацьовує різні питання педагогічної науки. Окремі з них висвітлені у статтях про О. Духновича, А. Волошина, а також у нарисах про сучасників – педагогів вищої школи, зокрема, М. Євтуха, О. Вишневського, В. Скотного, Ю. Кишакевича, К. Сятецького, О. Поляруша, П. Рихла, В. Кравця, П. Гудивка, Л. Грицик, Т. Корольову, Т. Космеду, Г. Яструбецьку, Г. Корбич, В. Овсійчука, Л. Оршанського, П. Фещенка, О. Чередниченка, М. Чайку та ін. У цьому контексті доцільно виокремити книжку «Сутність шкільництва в інонаціональному середовищі» (Дрогобич, 2012), де розкрита освітня діяльність відомого українського літературознавця й педагога з Польщі Я. Грицковяна. До слова, автор книжки «Осередки української долі» подарував М. Зимомрі, з яким його еднають кілька десятиліть активної приязні, свою нову працю «Про переклади і перекладачів української літератури в Польщі» (Перемишль, 2015). З її сторінок проступає результативність співпраці двох однодумців, з одного боку, Ярослава Грицковяна та Миколи Зимомрі – з іншого.

Зрозуміло, не усе так легко складалося на життєвому шляху нашого Ювіляра, як видається на папері. Сирітська доля не раз і не два нагадувала йому про глибину урочищ, куди падав... Щоб знову встати. І – йти далі. Іноді автори цих рядків задумувались: яка його свята сила супроводжувала? Власне, щоб уродженця Срібної землі несла вона від гірського села Голятин до багатьох європейських університетів. І ми дійшли висновку: він буквально мурував свою стежку з чистого каміння. Ним і ступав. Де помилявся, там знав: не так зробив, як слід би вчинити... І не було б невтишимого болю. Може, тому, за свідченням багатьох його друзів, Микола Зимомря охоче вимовляє строфу з вірша «Бог» Дмитра Павличка:

І не кажіть, що вічне тільки слово,
 Бо неминущий також, як слова,
 Той біль, що душу сповнює раптово
 Бажанням віри в символ божества...

Що й казати, але варто повторити: Микола Зимомря слушно розглядає кожную величину з позицій справжнього представника вищої школи, а її визначальні зразки бачить у людях. Звісно, не порожніх, а наповнених чином. А ще – великі сподівання він покладає на його корінці, тобто внучку Оленку, онуків Владислава й Миколку... Адаже їм жити – у вимолених умовах. Для них варто жити й нести просвітлені ідеали для майбутніх поколінь. Це і є в його розумінні сенсом діяльності, власне, як носія тієї тенденції, що покликана зміцнювати традицію взаємодії національних культур. Звідси – прагнення реалізувати мету: знайти б та показати читачеві духовні меридіани спільності, зрідненості ідей добра,

справедливості, свободи, миролюбства, що проходять крізь літератури різних народів із давнини і до наших днів. Тут він вбачає змістову значущість творчих пріоритетів.

Своїми дослідженнями Микола Зимомря рухає, розпросторює вглиб і вшир духовне єднання народів. Науковець віддає свій талант і працює в ім'я благородної мети – взаємного збагачення культур. Бо кожен його здобуток у цій царині іде на карб зміцнення гуманістичних почуттів. Це особливо актуально в час тривоги і випробувань, які огорнули – зі знаком Небесної Сотні та ідеалів Революції Гідності – мільйони синів і дочок України у спалахах їхньої відчайдушної боротьби за право вільно жити на рідній землі.

У статті висвітлюється творча особистість видатного літературознавця М.І.Зимомря, його невтомна праця, розповідь охоплює широке коло імен та історій, що відбувалися в житті Миколи Івановича. Він зумів подолати гіркі й важкі випробування часу, здійснити багато літературознавчих відкриттів, подарував учений світового виміру.

M. P.Tkachuk, IM Zymomria, semantic significance creative priorities (The 70th anniversary of the birth of Mykola Zymomria)

The article highlights the creative person of outstanding literary scholar M.I. Zymomria, his tireless work, the story covers a wide range of names and stories that took place in the life of Mykola Ivanovych. He managed to overcome the bitter and difficult tests of time, made a lot of literary discoveries and became a scientist of global dimension.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Іван Зимомря, проф. (Ужгород)

НЕКРОЛОГ

Уста, в яких животворило слово, замовкли

23 грудня 2015 року після тривалої важкої хвороби відійшла за межу Вічності Тамара Заморій, відома дослідниця творчості класиків російської літератури, зокрема, Ф. Достоевського, Л. Толстого, А. Чехова, М. Лєскова, а також сучасних представників російського письменства, у т. ч. Ю. Бондарєва, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, С. Залигіна.

Тамара Заморій народилася 8 вересня 1935 року в знаній українській родині. Її батько – Петро Заморій (1906 – 1975) – відомий учений – геолог, доктор геологічно-мінералогічних наук, професор, заслужений діяч науки України, засновник кафедри геоморфології в Київському університеті імені Т. Шевченка. Мати – Катерина Заморій – мала заслуги на педагогічній ниві.

По закінченню у 1958 році філологічного факультету Київського національного університету працювала упродовж 1958 – 1991 років в Інституті літератури АН УРСР імені Тараса Шевченка. Успішно захистила кандидатську дисертацію «Творчество Сергея Антонова и современный русский рассказ» (1966). Перу талановитого літературознавця належить чотири монографії, численні статті, а також наукові доповіді, присвячені літературному процесу ХХ ст. Стрижневе завдання вона вбачала у вивченні російської та української літератур. Розвідки Тамари Заморій засвідчують аргументоване осмислення досліджуваного масиву, широкий спектр опрацювання російської класики. Так, наприклад, виразний мистецький світ Федора Достоевського розкрито в розлогій праці «Майстерність Достоевського-новеліста», що міститься у збірнику «Художній світ Достоевського. Літературно-критичні статті» (К. «Дніпро», 1973. – С. 228 – 259). Окремі дослідження висвітлюють традиції російської класичної прози в літературі ХХ ст., зокрема: «Чеховские традиции в современном советском рассказе» («Чеховские чтения в Ялте»; М., 1973. – С.124

– 137); «Традиции А.П.Чехова в творчестве Сергея Залыгина» («Художественный метод А.П.Чехова. Межвузовский сборник научных трудов»; Ростов-на-Дону, 1982. – С.109 – 117) та ін. В аспекті типологічного зіставлення викликає зацікавлення її змістовна праця: «Лесков і Шевченко» («Міжслов'янські літературні взаємини.– 1961, Вип. 2). У цьому зв'язку слід відзначити ґрунтовність її розділу, присвяченого українській і російській прозі 60-х років ХХ ст. («Історія українсько-російських літературних зв'язків» (–У 2-х т., Т. 2, К., 1987). Ясний доказовий виклад примітний у прагненнях Тамари Заморій прояснити імпліцитний характер художніх моделей стосовно творчості таких видатних українських авторів, як: О.Гончар, М.Стельмах, Г.Тютюнник, В.Земляк, П.Загребельний, Ю.Мушкетик, Л.Первомайський.

З монографічних студій Т. Заморій проступає глибинне занурення в епоху середини ХХ ст., де приділена їй дослідницька увага жанрово-стильовим вимірам, аналізу особливостей характерології, категорії героїчного в літературі загалом. Тут доцільно виокремити такі праці, як «Современный русский рассказ» (К., 1968); «Проблема героического характера в современном русском рассказе» (К., 1976); «Становление гармонической личности в современной русской прозе» (К., 1979); «В поисках героя-современника» (К., 1990). В останній переконливо осмислена проза О.Гончара, М.Стельмаха, а також Л.Леонова, Ч.Айтматова, С.Залигіна, Ф.Абрамова, В.Астаф'єва, Д.Граніна. Вона вказала на новаторство названих авторів з проекцією на естетику героїчного у філософському романі ХХ ст.

Проблеми творення характеру в епосі ХХ ст. Т. Заморій висвітлила у розділі «Принципи творення характеру нашого сучасника в російському та українському романі 60 – 70-х років» – складовій колективної монографії «Принципи творення характеру нашого сучасника в російському та українському романі 60 – 70-х років» («Проблеми типології сучасного радянського роману». – К.: «Наукова думка», 1987. – С.7 – 82). На зламі ХХ – початку ХХІ ст. дослідниця захопилася вивченням детективної літератури і присвятила цьому жанру працю «О путях развития детективного жанра (на материале творчества Бориса Акунина)» («Мистецька освіта в правовому полі: стан, проблеми, шляхи вирішення. / Збірник матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2011).

З відходом Тамари Петрівни Заморій українське літературознавство зазнало непоправної втрати. Вічна їй пам'ять!

Висловлюємо щирі співчуття рідним і близьким покійної, зокрема, її дочці – Ірині Заярній, доктору філологічних наук, професору Київського національного університету ім. Т.Шевченка.

У некролозі Ірині Заярній висвітлено стисло життєвий і творчий шлях літературознавця, її широкий науковий діапазон, внесок у розвиток української науки про літературу, новаторство вченої у трактуванні жанрових різновидів прози, зокрема філософського роману. Національний характер героя, детективний твір, характерологія.

Ключові слова: літературознавець, український роман, філософський роман, жанр, проза, характер.

Mykola Zymomyra, Mykola Tkachuk, Ivan Zymomyra, prof. (Uzhgorod) Obituary. Mouth, which word mede alive, became silent.

Obituary for Irene Zayarna briefly highlights her life and literary career, her wide range of scientific contribution to the development of Ukrainian science about literature, scientific innovation in the treatment of prose genre varieties, in particular of philosophical novel, the national character of the hero, detective story and character studies.

Keywords: literature critic, Ukrainian novel, philosophical novel, genre, fiction and character.

В некрологе Ирины Заярной раскрыт жизненный и творческий путь литературоведа, ее широкий научный диапазон, ее вклад у развитие украинской науки о литературе, новаторство ученого в интерпретации жанровых разновидностей прозы, в частности философского романа **Ключевые слова:** *литературовед, украинский роман, философский роман, жанр, проза, характер.*

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н., Ткачука М.П. – Вип. № 44. – Тернопіль: ТНПУ, 2016. – 300 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук

Технічний редактор – Ткачук Олександр.

Здано до складання 28. 06. 2016. Підписано до друку 12. 07.2016

Формат 70x100/ 16 Папір офсетний. Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 30,3. Тираж 300

Редакційно-видавничний відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

46004, м. Тернопіль, вул. Кривоноса, 2